



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



PHILOLOGIA

1/2012

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 57 (LVII) 2012
MARCH
1

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
PHILOLOGIA

1

EDITORIAL OFFICE: 51st B.P.Hasdeu Street, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264 405352

SUMAR - SOMMAIRE - CONTENTS – INHALT

HOMMAGE À HENRI JACQUIER (1900-1980)

LE SAVANT, LE PROFESSEUR, L'HOMME

- MIRCEA MUTHU, Des archives Henri Jacquier * *From the Jacquier archives* * *Din arhivele Henri Jacquier*..... 5
- LIVIA TITIENI, Henri Jacquier – Un maître à penser * *Henri Jacquier – an intellectual guide** *Henri Jacquier – un ghid intelectual* 13

LITTÉRATURE

- RODICA LASCU-POP, Julien Green, la parole en liberté. Un siècle d'histoire et histoire d'une vie à travers les entretiens littéraires * *Julien Green, words set free. A century of History and the history of a lifetime reflected in literary interviews* * *Julien Green, cuvinte în libertate. Un secol de Istorie și istoria unei vieți reflectate în interviuri literare*..... 21
- YVONNE GOGA, Lire pour rêver en artiste * *Reading for Dreaming as an Artiste* * *Lectura sursă a reveriei artistice* 31
- SIMONA JIȘA, La figure du professeur dans *Chagrin d'école* de Daniel Pennac * *The professor's figure in Chagrin d'école by Daniel Pennac* * *Figura profesorului în Chagrin d'école de Daniel Pennac*..... 39

HORIA LAZĂR, Savoir, pouvoir, penser. L'itinéraire épistémologique de Michel Foucault * <i>Knowledge, Power, Thinking. Michel Foucault's epistemological itinerary</i> * <i>Cunoașterea, puterea, gândirea. Itinerarul epistemologic al lui Michel Foucault</i>	51
CORINA MOLDOVAN, Théâtre et parole chez Gabriele D'Annunzio * <i>Theatre and word in Gabriele D'Annunzio</i> * <i>Teatru și cuvînt la Gabriele D'Annunzio</i>	65
MONICA FEKETE, Echi del pensiero crociano nella cultura romena. B. Croce e M. Dragomirescu * <i>Echoes of Croce's Thought in Romanian Culture. B. Croce and M. Dragomirescu</i> * <i>Ecouri ale gândirii lui Croce în cultura română. B. Croce și M. Dragomirescu</i>	79
STEFAN DAMIAN, Frammenti di un carteggio inedito tra G. Rohlfs e G. D. Serra * <i>Fragments of an unpublished correspondence between G. Rohlfs and G. D. Serra</i> * <i>Fragmente de corespondență nepublicată între G. Rohlfs și G.D.Serra</i>	87
DAN RUJEA, El triunfo del imaginario: De Cervantes a Eugenio Ionesco * <i>The Triumph of the Imaginary: From Cervantes to Eugene Ionesco</i> * <i>Triumful imaginariului: de la Cervantes la Eugène Ionesco</i>	97
VIOREL RUJEA, Ficción e intertextualidad en un cuento de Borges * <i>Fiction and Intertextuality in a short story of Borges</i> * <i>Ficțiune și intertextualitate într-o povestire de Borges</i>	107
MIRELA IOANA LAZĂR, <i>Una isla en el mar rojo</i> , por W. Fernández Flórez: Un fruto doblemente amargo de la guerra civil española * <i>W. Fernández Flórez's An Island in the Red Sea: a doubly bitter fruit of the Spanish Civil War</i> * <i>O insulă în marea roșie, de W. Fernández Flórez: un fruct de două ori amar al Războiului civil spaniol</i>	119

ARTS

LUIGI TASSONI, Appunti di semiotica dell'immagine e una lettura di Caravaggio * <i>The Semiotics of the Image and a Reading of Caravaggio</i> * <i>Note de semiotică a imaginii și lectura unei picturi de Caravaggio</i>	137
OTILIA-STEFANIA DAMIAN, Littérature italienne et arts figuratifs: Sur la description dans <i>L'Italia liberata dai Goti</i> de Giangiorgio Trissino * <i>Italian literature and figurative arts: about the description in the Italia liberata dai Goti by Giangiorgio Trissino</i> * <i>Literatura italiană și artele figurative : despre descriere în Italia liberata dai Goti de Giangiorgio Trissino</i>	155

LINGUISTIQUE

MARIE POIX-TÉTU, Variantes et conte à rebours : une lecture d'Anna, soror... * <i>Variants and reversed story : reading of Anna, soror...</i> * <i>Variante și povestiri inversate : o lectură a Anei, soror ...</i>	165
IULIA MATEIU, L'apport des sections, des ensembles rédactionnels et des genres à la définition du profil du quotidien français <i>Libération</i> * <i>The Contribution of Sections, Editorial Units and Genres to the Definition of the Profile of the French Daily Newspaper Libération</i> * <i>Aportul secțiunilor, ansamblurilor redacționale și al genurilor la conturarea profilului cotidianului francez Libération</i>	179

CRISTIANA PAPAĞAGI, L'unidirectionnalité de la grammaticalisation : Un possible contre-exemple * <i>Unidirectionality and grammaticalization : a counterexample</i> * <i>Unidirecionalitatea gramaticaliz�rii: un posibil contraexemplu</i>	193
MARIANA ISTRATE, Appunti sulla terminologia dell'energia solare proposta per un glossario italiano-inglese-romeno * <i>Aspects of solar energy terminology. Italian-Romanian-English Glossary</i> * <i>Note asupra terminologiei energiei solare. Glosar italian-englez-rom�n</i>	209
FRANCISCO JAVIER SATORRE GRAU, Pronombres con inventarios abiertos? * <i>Pronouns with open inventories?</i> * <i>Pronume cu inventar deschis?</i>	223
VERONICA MANOLE, Formas pronominales de tratamiento: Una análise comparativa portugu�s / romeno * <i>Pronominal forms of address: a Portuguese / Romanian comparative analysis</i> * <i>Forme pronominale de adresare: analiz� comparativ� portughez� / rom�n�</i>	237

RECENZII - COMPTES RENDUS - BOOK REVIEWS

Sylvie Freyermuth, <i>Jean Rouaud et l'écriture « les yeux clos ». De la mémoire engagée à la mémoire incarnée</i> , Paris, L'Harmattan, 2011, 316 p. (ANCA RUS)	249
Willard Bohn, <i>Apollinaire on the Edge. Modern Art, Popular Culture, and the Avant-Garde</i> , Amsterdam – New York, Editions Rodopi, coll. « Faux Titre », 2010, 143 p. (IOANA BOTA).....	250
Benoît Peeters, <i>�crire l'image. Un itinéraire</i> , Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, « Réflexions faites », 2009, 158 p. (ADINA-IRINA FORNA)	252
Roger-Yves Roche, <i>Photofictions. Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes</i> , Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 315 p. (ANDREI LAZ�R).....	254
<i>Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père</i> , sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, Paris, L'Harmattan, 2008, 370 p. (ANDREEA RAIU)	256
Olivier Assouly (dir.), <i>Goûts à vendre. Essais sur la captation esthétique</i> , Paris, Institut français de la mode, Regard, 2007, 376 p. (TEODORA POPA)	258
<i>Je me souviens de Bruxelles. Dix-neuf écrivains se racontent en ville</i> , Bordeaux, Le Castor Astral, coll. « Escales du Nord », 2006, 111+106 p. (AURORA B�GIAG) ...	259
Colin Spencer, <i>Histoire de l'homosexualité, de l'Antiquité à nos jours</i> , Ed. Pr�s aux Clercs, [1998], 2005, 472 p. (ANCA PORUMB).....	261
<i>�tudes greeniennes né 3</i> , « Julien Green et les arts », Clamart, �ditions Calliop�es, 2011. (EVA-ILDIKO DELCEA)	263
<i>Cuadernos de filología francesa</i> , numéro 21, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2010, 199 p. (ANA COIUG)	264
<i>(En)Jeux esthétiques de la traduction. �thique(s) et pratiques traductionnelles</i> . Revue <i>Translationes</i> , nr. 1/2010. �tudes réunies par Georgiana Lungu-Badea, Alina Pelea et Mirela Pop. Centre de recherches ISTTRAROM-Translationes. Editura Universit�ii de Vest, Timi�oara, 2010, 261 p. (ERWIN KRETZ)	266

<i>Graphè</i> , n° 19 : <i>Le livre de Jonas</i> , Artois Presses Université, 2010 (IULIA DIANA RUSU) .268	
<i>Les Cahiers J.M.G. Le Clézio</i> . Numéro 1/2008 : « À propos de Nice », Paris, Éditions Complicités, 212 p. (ROXANA-EMA DREVE).....272	
« Cioran – cent ans de finitude ». Dossier coordonné par Maxime Rovere, dans <i>Le Magazine Littéraire</i> , n° 508, mai 2011 (ANDREEA BLAGA).....273	

Număr coordonat de: Horia LAZĂR
Mirela LAZĂR
Corina MOLDOVAN

LE SAVANT, LE PROFESSEUR, L'HOMME

DES ARCHIVES HENRI JACQUIER

MIRCEA MUTHU¹

ABSTRACT. *From the Jacquier archives.* The paper proposes an intellectual portrait of Henri Jacquier based on unpublished documents from his personal archives. After a general presentation of Jacquier, the paper focuses on his translating activity, and on his innovative approach of critical translation and editing, which unfortunately remained only a project.

Key words : translation, poetry, Jacquier, anthology

REZUMAT. *Din arhivele Henri Jacquier.* Articolul realizează un portret intelectual al lui Henri Jacquier, plecând de la documente inedite din arhivele sale personale. După o scurtă prezentare a lui Jacquier, articolul se concentrează asupra activității sale de traducător, insistând asupra viziunii sale inovante despre ediția critică și traducerea poeziei, demers rămas din păcate doar la stadiul de proiect.

Cuvinte cheie : traducere, poezie, Jacquier, antologie

Dans la déjà célèbre photographie du Cercle littéraire de Sibiu, la caméra a surpris, dans le groupe, l'image d'un homme corpulent assis au milieu, à moitié tourné vers la table à côté, et dont le visage rond respirait la jovialité. Pourtant, depuis sa disparition, l'hôte du Cercle, qui fut en même temps le créateur du Département de langue et littérature françaises de l'Université de Cluj - le professeur Henri Jacquier (1900-1980) - a rarement été mentionné dans les rétrospectives du Cercle. Cette marginalisation est injuste, même si le membre de l'ancienne Mission française, retirée de Roumanie en 1948², n'a jamais mis son nom sur un livre.

Spécialiste de linguistique romane, d'esthétique, de philosophie, grand amateur de mathématiques, d'études orientales, etc., Jacquier nous a laissé environ

¹ Mircea Muthu is a PhD Professor with the Department of Romanian Literature, Ethnology and Literary Theory of Babeş-Bolyai University. He teaches courses on general aesthetics and literary theory. He is a member of The International Association of Comparative Literature and The International Association of Balkan Studies. His areas of interest have been materialized in volumes on Balkan studies, comparative history of south-eastern European mentalities, imagery, comparative literature, general aesthetics and literary criticism. E-mail : mirceamuthu@yahoo.co.uk

² Cf. André Godin, *Une passion roumaine. Histoire de l'Institut Français de Hautes Études en Roumanie, 1924-1948*, Paris, Montréal : L'Harmattan, 1998.

deux cents articles et études, dont une partie a été publiée dans le volume *Babel, mit viu*³ réunissant notamment ses études de littérature comparée, d'esthétique, de théorie littéraire, de versification et de stylistique. Deux autres volumes, encore en chantier, devraient illustrer le linguiste et le traducteur de la littérature roumaine.

Les archives du professeur Jacquier, comprenant des milliers de fiches et de documents manuscrits (copies de lettres envoyées, lectures à la radio de Cluj, traductions inédites, notes de lecture, etc., le tout couché sur papier d'une écriture peu lisible), réservent encore des surprises au chercheur. Comme de découvrir que c'est Jacquier qui avait articulé l'idéologie de l'*Euphorion*. À côté du correspondant d'Al. Rosetti, de Tudor Vianu, de Ion Chinezu, de Hortensia Papadat-Bengescu, de Radu Stanca, de Ion Barbu ou de Tudor Arghezi, on voit se dessiner l'auteur des *marginalia*, comme nous l'avons appelé, en allusion à ses brefs, mais combien profonds commentaires en marge des livres, certains rares, de sa bibliothèque personnelle, qu'il a d'ailleurs léguée à la Faculté de Lettres de Cluj. Quant au linguiste Jacquier, il est révélé non seulement par sa thèse de doctorat, soutenue en 1947 sous la direction d'Al. Rosetti, mais également par son monumental cours d'histoire des langues romanes. Il projetait également de développer son étude *Laudă limbii române* (Éloge de la langue roumaine), comme en témoignent les nombreuses fiches portant la mention « pour LLR ». Enfin, les fiches intitulées *Personalia* complètent l'image d'un esprit encyclopédique, occupé par exemple à dresser le tableau des correspondances entre les signes des alphabets grec, hébreu et syriaque, le tout formant le portrait d'un philologue passionné par son objet d'étude.

*

L'édition critique des articles et travaux du théoricien Henri Jacquier nous a conduit à découvrir, dans les archives conservées par la Faculté de Lettres de Cluj, des dossiers renfermant quelques centaines de pages couvertes d'une écriture serrée, peu lisible : il s'agit de traductions inédites de prose roumaine, principalement de nouvelles, du début du roman *Drum ascuns* de Hortensia Papadat-Bengescu⁴, et surtout d'une sélection de poèmes appartenant à quatre poètes importants de l'entre-deux-guerres. Aux antipodes du scepticisme qu'il manifestait pour la traduction, et qu'on entrevoit dans les fragments reproduits dans l'étude *Babel, mit viu*⁵, l'initiative de Jacquier d'offrir une version française de ces échantillons de poésie roumaine est justifiée par l'auteur dans une lettre à Tudor Arghezi :

Par une initiative heureuse et courageuse (car on projetait de traduire jusqu'à Creangă et Sadoveanu), l'Institut Français de Bucarest avait commencé pendant la guerre à publier

³ Henri Jacquier, *Babel, mit viu*, édition, préface, anthologie, notes et commentaires par Mircea Muthu, Cluj-Napoca : Dacia, 1999, 260 p.

⁴ Cf. notre article « Hortensia Papadat-Bengescu în tălmăcirea lui Henri Jacquier », in *Revista de istorie și teorie literară*, XXXVI(1-2), 1988, p. 123-127. D'autres mentions de la correspondance de Jacquier avec Hortensia Papadat-Bengescu sont à trouver dans *Babel, mit viu*, p. 244-245, où figure également une lettre de l'écrivain à Henri Jacquier (p. 212-213).

⁵ Nous avons regroupé sous ce titre (p.124-151) plusieurs études et articles portant sur la traduction de la poésie, comme *Osmoza poeziei. Eminescu în traducere franceză*, etc.

en France, malheureusement chez un éditeur peu connu, une série de classiques roumains en traduction française. Plusieurs volumes parurent, avec les inévitables retards provoqués par les événements historiques. J'avais reçu pour mission de l'Institut de constituer une anthologie de poésie roumaine de l'entre-deux-guerres. Le premier volume, consacré à la génération mûre, comprenait quatre poètes : Tudor Arghezi, naturellement, Bacovia, un poète transylvain et un célèbre mathématicien. Entre temps, l'Institut a abandonné la publication des auteurs roumains, mais j'estime de mon devoir de poursuivre mes traductions, dans l'espoir de les voir publier un jour. »⁶

Ce paragraphe résume les péripéties d'une anthologie qui n'a malheureusement jamais été publiée. Une époque trouble (les dernières années de la guerre, le déménagement de l'Université à Sibiu, les tensions qui opposaient Henri Jacquier à l'Institut Français) et une certaine lassitude du professeur, doué généralement d'esprit d'équipe, mais manifestant parfois des tendances digressives, ont bloqué cette anthologie à l'état de projet.

D'autre part, la correspondance récemment découverte du directeur de l'Institut Français, Jean Mouton, avec Henri Jacquier, qui se trouvait à l'époque à Sibiu, permet aujourd'hui de reconstruire le parcours de cette anthologie, que Jacquier avait poursuivie jusque dans les années '60. Une collection de littérature roumaine, due à l'initiative de l'Institut Français, est effectivement ouverte par *Hanu Ancuței (Auberge d'Ancoutza)*, dans la traduction d'Yves Auger, et par le *Théâtre* de Caragiale, dans la traduction de P. Bernard. Dans sa lettre du 15 juin 1943 à Jacquier (reçue le 4 juillet), Jean Mouton enjoint, si on peut dire, au professeur de finir sa traduction avant la fin du mois de septembre, car elle devait être présentée à un « petit comité de lecture », chargé d'aviser ou de rejeter la publication. Mouton demandait également à Jacquier de proposer une personnalité bucarestoise pour le comité de lecture, et Jacquier avait noté en marge de la lettre le nom d'E. Lovinescu. Par la même lettre, le traducteur était prié de renoncer au nom d'« anthologie », pour ménager les susceptibilités des poètes qui n'y figuraient pas, selon les dires de Mouton, et parce que l'Institut avait fait le projet d'une véritable anthologie couvrant l'ensemble de la création poétique roumaine. Enfin, l'Institut avait proposé un second projet, une édition bilingue destinée au public roumain et aux établissements scientifiques étrangers, parallèlement au volume traduit à paraître chez Didier, et destiné exclusivement au public français, pour lequel, spécifiait-on, la présence du texte roumain n'était d'aucune utilité. La réaction de Jacquier ne tarda pas, dès le 15 juillet, et elle fut suivie d'une autre lettre de Jean Mouton, du 4 octobre 1943, qui, pour calmer l'inquiétude manifestée probablement par Jacquier, précisait à ce dernier qu'il ne s'agissait absolument pas d'une censure. La lettre de Mouton mentionnait également les membres du comité de lecture : Alexandru Philippide et le représentant de la maison Didier, « Monsieur Biemel » (co-traducteur, avec A. Arnoux, des *Élégies de Duino* et de la seconde partie du *Faust*). Les éventuelles

⁶ Henri Jacquier, « Închinare », in *Steaua*, XI(5), 1960, p.13 (ma trad.)

observations du comité devaient être communiquées à la personne choisie par Jacquier, qui les lui transmettrait en dernier ressort. Les détours de la phrase ne pouvaient pas cacher le critère de l'exigence, que le professeur approuvait sans doute.

La lettre suivante de Jean Mouton - écrite sur un autre ton et faisant écho au mécontentement exprimé à plusieurs reprises par Jacquier quant à son poste et à son salaire - laisse supposer que les textes n'avaient toujours pas été envoyés (ils étaient dus pour octobre 1943, à publier en mars 1944). La lettre est datée du 18 février 1944. Après avoir annoncé l'abandon du projet de traduction de Brătescu-Voinești (probablement par Yves Auger), Jean Mouton revenait à la charge, demandant sur un ton impératif l'envoi du manuscrit, pour, selon lui, faire toutes les démarches en vue d'une parution dans les deux ou trois mois suivants. La lettre de Jean Mouton du 16 mars de la même année débute sur un ton excédé :

« De vos deux longues lettres du 27 février, je n'ai saisi que votre promesse d'envoyer la traduction des poètes roumains le 23 avril prochain. Nous retenons donc cette date. Dès que nous serons en possession du manuscrit, nous pourrions transmettre à qui de droit votre demande d'avancement ».

Ainsi, « faire valoir l'intérêt de votre travail » était devenu la condition *sine qua non* pour titulariser ou promouvoir les fonctionnaires de l'Institut Français. Parallèlement, les événements se précipitant, une *Note interne* du 14 avril annonçait brièvement la fermeture provisoire de tous les Centres de province ; si la situation s'aggravait, l'Institut se chargeait de rassembler ses fonctionnaires en vue de l'évacuation.

Malgré le contexte tragique, une dernière lettre assez brève, datée 7 juin 1944, demande à Jacquier de transmettre son manuscrit au plus tard fin août, même si la publication en était devenue incertaine, remise à un jour plus propice⁷. Bien plus tard, sur une page représentant le projet de couverture de l'anthologie, Henri Jacquier allait noter : « Le jeune Hubert Juin m'a devancé ! » (décembre 1958). Le professeur faisait sans doute allusion aux traductions réalisées par Hubert Juin et par d'autres depuis la fin de la guerre.

Notre analyse, aujourd'hui, des quatre dossiers renfermant des brouillons et quelques rares traductions achevées, prouve les diligences et les efforts de Jacquier, qui, comme on vient de le dire, se prolongent jusque dans les années 1959-60. Comme nous l'avons supposé dans notre édition, les doléances de l'Institut répondaient à une idée plus ancienne de Jacquier, celle d'une *édition bilingue* qui devait avoir la structure suivante :

« En partageant en deux chacune des pages qui se font face, on placera dans la partie supérieure gauche le texte original ; immédiatement en dessous, la traduction

⁷ Les sept lettres de Jean Mouton sont tapées à la machine sur du papier à en-tête de l'Institut Français et portent un numéro d'enregistrement. Elles sont adressées à Henri Jacquier personnellement, à Sibiu ; sous la date d'envoi figure une mention au stylo, de la main du destinataire « reçu le 17 juin '44 » et, parfois, la mention de la date de la réponse : « rép. le 16 août 1944 ».

poétique ; en face de l'original, à droite, une traduction en prose, et en bas à droite, les notes qui devront expliquer les particularités linguistiques et de versification et analyser de manière suggestive la valeur stylistique et poétique du texte. »⁸

La traduction achevée aurait dû prendre cette forme, destinée à faciliter la lecture tabulaire du texte poétique.

En ce qui concerne le travail effectif de traduction par un locuteur français natif, les étapes du processus sont faciles à identifier. Il nous reste effectivement trois brouillons numérotés du poème *În marea trecere* de Blaga : le premier consiste en un dessin du schéma métrique de l'ensemble du poème ; dans le brouillon suivant, les vers et expressions à valeur de *poèmathèmes* (ou de « générateurs du texte » dans la terminologie de Riffaterre) sont mis en évidence, avec leurs possibles équivalents français (notamment « peste o întregă poveste », « pâraie se cer în adânc », « închid cu pumnul toate izvoarele », « sângele meu strigă prin păduri »). Enfin, le troisième brouillon présente la solution traductologique choisie pour chacun de ces noyaux, intégrée dans le réseau lexical du poème, en traductionursive⁹. La même démarche traductologique est utilisée pour la plupart des poèmes des auteurs figurant sur la maquette de la couverture : Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu, Lucian Blaga. Un *avertissement du traducteur* aurait dû préfacier l'anthologie, commençant par ces mots : « La Roumanie a toujours été un pays riche en poètes. Mais ces vingt dernières années ont été les témoins d'une véritable éclosion lyrique, qui se poursuit encore, comme d'ailleurs dans de nombreux autres pays ».

Les quelques dizaines de poèmes, groupés par auteur, sont précédés par quatre chapeaux, un par poète ; le chapeau consiste en un bref et pénétrant portrait poétique de l'auteur. Ainsi de Ion Barbu, par exemple :

« Pseudonyme de Dan Barbilian, professeur de mathématiques à la Faculté des Sciences de Bucarest. C'est le grand critique littéraire Lovinescu qui a présenté le poète Ion Barbu (prononcer Yonn Bárbou) et ses premiers poèmes dans le numéro de décembre 1919 de la revue qu'il dirigeait, *Sburătorul*. La rare qualité de son œuvre réside dans l'intérêt ténace d'une expérience qui a conduit son auteur sur cette frontière du lirisme et de l'abstraction qui n'était pas étrangère à un Mallarmé ou à un Valéry. La recherche austère de la « beauté intemporelle » selon son propre mot, et la perfection de la forme assurent à Ion Barbu une place de premier rang parmi les poètes roumains contemporains. Peu accessible au lecteur commun, il est deux fois obscure, par une double condensation verbale : les essences les plus abstraites trouvent leur expression dans les métaphores les plus imprévisibles. Le poète a réuni l'essentiel de son œuvre dans le volume *Joc secund* (Jeu second), Bucarest 1930. Une bonne introduction et exégèse de la poésie barbienne est à trouver dans le livre de Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Bucarest, 1935 ». (ma trad.)

⁸ in *Babel, mit viu*, p.141-142 (ma trad.).

⁹ Dans *Babel, mit viu*, p. 20-21, nous reproduisons *Le Grand Passage*, et dans les Notes, à titre d'illustration, les poèmes *Chérubin malade* de Tudor Arghezi et *Gris* de George Bacovia. L'Annexe 5 contient la version finale de *Sommeil* de Lucian Blaga.

Cette caractérisation est suivie, sur la même page manuscrite, de la transcription de la version française du poème *Jeu second*, à valeur d'art poétique. Le texte est généralement dépourvu de corrections (les quelques ratures concernent la ponctuation et l'ordre des mots), à preuve qu'il représentait la version finale des deux quatrains :

*De l'heure déduit, le profond de
cette calme crête
Entrée par le miroir dans l'azur
délivré
Sculpté par-dessus la noyade des
troupeaux agrestes.
Dans les groupes de l'eau un jeu
second, plus pur.*

*Nadir latent ! Le poète relève tout
ensemble
Les harpes éparses qu'en un vol
inverse tu perds
Et achève le chant : en secret,
comme seule la mer
Quand elle promène les méduses
sous ses cloches vertes.*

Le poème *Jeu second* est suivi, dans l'ordre, par *Stature* (Statură), *Le noyé* (Înecatul), *Bois Saint* (Lemn sfânt), *Timbre* (Timbru) et *Groupe* (Grup), les autres morceaux étant restés au premier stade, du schéma métrique, ou tout au plus au deuxième, le stade des versions multiples des *poèmathèmes* représentatifs. Par ailleurs, les versions achevées conservent elles aussi la trace des étapes antérieures d'élaboration. Ainsi, la traduction de *Jeu second* ci-dessus est accompagnée d'une astérisque renvoyant à la note suivante : « Vers de 13-14 syllabes, rimes croisées ».

Les brouillons de sa correspondance avec Ion Barbu, reproduits dans les Annexes de notre édition, témoignent du fait que Jacquier avait parfois demandé au poète des informations pour le chapeau, mais jamais des explications concernant le processus de création. Il paraît d'ailleurs que le traducteur avait envoyé à Ion Barbu des extraits de sa traduction (de nouveau, on ne sait pas s'il s'agissait de la version finale !), puisque ce dernier l'en remerciait par une carte datée 15 janvier 1944.

Les brouillons des poèmes de Barbu trouvent leur place dans une série de fiches, elles aussi regroupées par auteur : Tudor Arghezi (*Le Prince, Le Chérubin malade, Testament*), George Bacovia (*Étincelles jaunes, À une vierge, Juillet, Gris, Crépuscule d'hiver, Humidité, Mélancolie, Lacustre*) et Lucian Blaga (*Sommeil, Le Grand Passage, Calme Pan, L'Oiseau sacré, Au manoir des nostalgies, Le poète, Un homme se penche..., Dans la forêt veille sans gloire*)¹⁰.

¹⁰ Cf. « Lucian Blaga în traducerea lui Henri Jacquier », dans notre volume *Lucian Blaga – Dimensiuni răsăritene*, Bucarest : Paralela 45, 2000 (seconde édition 2002).

Seule une édition bilingue comprenant ces quatre séries de poèmes traduits en français pourrait offrir une image fidèle des efforts philologiques de Jacquier, restés malheureusement au stade du projet. Pour son éventuel éditeur, le difficile travail de déchiffrement des textes d'Henri Jacquier serait ainsi récompensé par la révélation de la beauté de la langue française associée aux plus célèbres créations de la poésie roumaine.

RÉFÉRENCES

- GODIN, André, *Une passion roumaine. Histoire de l'Institut Français de Hautes Études en Roumanie, 1924-1948*, Paris, Montréal : L'Harmattan, 1998.
- JACQUIER, Henri, *Babel, mit viu*, édition, préface, anthologie, notes et commentaires par Mircea Muthu, Cluj-Napoca : Dacia, 1999.
- JACQUIER, Henri, « Închinare », in *Steaua*, XI(5), 1960, p. 13.
- MUTHU, Mircea, « Hortensia Papadat-Bengescu în tălmăcirea lui Henri Jacquier », in *Revista de istorie și teorie literară*, XXXVI(1-2), 1988, p. 123-127.
- MUTHU, Mircea, *Lucian Blaga – Dimensiuni răsăritene*, Bucarest : Paralela 45, 2000 (seconde édition 2002).

HENRI JACQUIER – UN MAÎTRE À PENSER

LIVIA TITIENI¹

ABSTRACT. *Henri Jacquier – an intellectual guide.* The following pages evoke the figure of this *intellectual guide* through the prism of the memories and notes of his classes and conferences. The personality, humanist formation, erudition, combined with exigency and scientific rigor have marked generations of students and/or disciples. He approached various domains, from language history and Romanic philology to literary history, esthetics of poetry or stylistics.

Key words: filiation, spirituality, pure poetry, ineffable, versification, form, stylistics, Latinity.

REZUMAT. *Henri Jacquier – un ghid intelectual.* Paginile de mai jos evocă figura acestui *maître à penser* prin prisma amintirilor și a notițelor luate la cursurile și la conferințele sale. Personalitatea lui, formația umanistă, erudiția, împreună cu exigența și rigoarea științifică au marcat generații de studenți și/sau discipoli. Henri Jacquier a abordat domenii diverse, de la istoria limbii și filologia romanică la istoria literară, estetica poeziei sau stilistică.

Cuvinte cheie: filiație, spiritualitate, poezia pură, inefabil, versificație, formă, stilistică, latinătate.

En ce début du XXIe, siècle j'ai la présomption de croire que Henri Jacquier aura encore son heure, à moins que nous, qui avons été ses étudiants et/ou ses disciples, nous nous astreignons à faire que son oeuvre jouisse de ses prérogatives légitimes, par l'édition intégrale de ses écrits, dispersés, à l'instar des présocratiques, en fragments manuscrits ou pour la plupart dans des publications diverses.

Henri Jacquier possédait en effet une nature socratique, il aimait parler et même quand il faisait parler Descartes, Racine ou Valéry c'était toujours lui qui parlait par eux. C'est ainsi qu'une bonne partie de ses idées, voulant unifier la dispersion du hasard, s'accordait la rémission temporaire de l'essai, quand elle ne s'est pas offerte avec générosité dans ses cours à ses étudiants ou disciples parmi lesquels j'ai l'honneur de me compter.

¹ Maître de conférences, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca. Domaines de recherche l'esthétique fragmentaire, la littérature française du XVIIIe siècle, le roman contemporain ; auteur de plusieurs livres et articles/études. E-mail : livia_titieni@yahoo.com

Il semble judicieux alors de distinguer entre l'écrivain et le professeur dans son exercice de la littérature. Parce que la destinée de cette parole vive est si ingrate, je me suis proposé cette évocation de mon ancien professeur de français et directeur de ma thèse à ses débuts, non pas tant à l'aide de mes propres idées, que plutôt à partir des bribes des siennes, que j'ai pu recueillir dans le souvenir et dans mes notes, avec la conviction que celles-ci témoigneraient, mieux que je ne saurais le faire, de l'originalité et de la profondeur de ses inoubliables cours d'histoire littéraire, de poétique ou de linguistique.

Ses propos alliaient rigueur et distraction. Sa modalité d'expression et de communication était un apparent réseau de digressions pour capter l'attention d'un public jeune, incapable d'épouser les méandres d'une pensée qui s'organisait et se réorganisait avec la spontanéité feinte des réflexions improvisées, prenant le point d'appui dans un geste, une impression, un mot, un souvenir, autant d'imprévisibles qui interfèrent entre l'auditoire et son maître. Et pourtant un regard attentif suffit à découvrir la texture sous-jacente qui maintenait dans un tout organique cette richesse d'idées.

Le professeur nous faisait découvrir la littérature dans le sens des filiations spirituelles : De Villon à Apollinaire, de Maurice Scève à Valéry, des troubadours aux poètes lyonnais, de la Pléiade aux romantiques, des poètes maudits aux surréalistes, les poètes de sa *douce France*, engagés en révoltes fécondes, voire négations novatrices pour le triomphe du Verbe, n'ont pas brisé les liens entre les générations.

Avec maintes différences d'accent ou de tension, les poètes se ramènent pour lui à deux grandes familles d'esprit : d'une part, les calculateurs de l'acte poétique, les lucides de la forme dans l'angle ouvert par Vigny et Poe, en passant par Baudelaire et surtout par Mallarmé vers Valéry et continuant vers Saint-John Perse ; de l'autre côté, les génies spontanés, Rimbaud et Lautréamont et jusqu'aux écrivains surréalistes. Verlaine, entre ces extrêmes, « se laisse aller, mais il se surveille » de même qu'Apollinaire, dédoublé « tantôt en ascète lucide, tantôt, en successeur de Rimbaud et vrai précurseur des surréalistes s'abandonnant à la dictée du subconscient. L'aveu de Mathurin Régner, « mes négligences sont mes plus grands artifices » y venait énoncer une prévention déjà ancienne sur le mécanisme de l'écriture. Dans cette perspective, les surréalistes lui apparaissaient comme de faux spontanés, artistes de l'automatisme psychique ou verbal, avec néanmoins une exception pour l'expérience poétique authentique d'un André Breton. L'adage « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es » qu'il appliquait à la quête des hasards révélateurs de Breton dans *Nadja*, le révélait lui-même en passionné des surréalistes. Aussi dans l'ascendance des surréalistes plaçait-il ce Victor Hugo, « poète du non explicite et d'étranges associations » dans des vers de *Dieu* ou de *La Fin de Satan* qui, selon lui, annonçaient l'abandon de la discursivité et la dissolution de l'expression poétique. C'est là aussi qu'il plaçait presque tout Nerval, dont le commentaire de « El Desdichado » a eu sur nous un effet tellement incitant qu'il

perdure dans ma mémoire. Il saisissait les thèmes fédérateurs et nous faisait suivre la persistance avec laquelle certains se sont transmis en s'approfondissant : de l'*Invitation au voyage* de Baudelaire, à travers *Brise marine* de Mallarmé vers Saint-John Perse, à la « Terre arable du songe » (*Anabase*) où le rêve rejoint la Nature dans leur commun goût pour l'infini.

Dans ce phénomène ininterrompu qu'est la poésie, les poètes mineurs, ceux qui par de géniales intuitions ont préfigurés pour la plupart l'évolution ultérieure de la poésie, occupent une place de choix. L'introduction à la poésie moderne débute ainsi par le lyrisme de Marceline Desbordes-Valmore qui, « habitée par le génie de la poésie », illustre déjà la poésie pure sans qu'elle en ait eu la notion explicite. C'est toujours dans sa poésie qu'il faut chercher, selon le professeur, le vrai romantisme, correspondant à l'idéologie esthétique des poètes romantiques, ce qui n'est pas le cas du romantisme attribué à Lamartine, à Hugo ou à Musset, ce dernier étant qualifié de « rhétorique, plein d'artifice et de verbiage ». Maurice de Guérin représente par ses deux poèmes *Le Centaure* et *La Bacchante* (dont le texte est inachevé) quelque chose d'unique dans la littérature française, par l'expression insolite des sentiments panthéistes de la nature (ce que détestera Baudelaire). Les vers du *Glaucus* sont considérés « du Valéry près de cent ans à l'avance », et sa prose, « du Chateaubriand à la cinquième puissance ». Les exemples sont nombreux et si j'en ai retenu et noté quelques-uns, c'est pour savoir gré au professeur de cet art de la formule qui éveillait nos esprits. Loin d'être de simples mots d'esprit, je peux mesurer aujourd'hui ce que ces formules peuvent avoir comme aspect performatif. Il ne manquait pas de signaler ce double risque que courent les poètes mineurs : ce sont ou bien des écrivains à programme trop voyant, ce qui tue pour la plupart la spontanéité de leur élan lyrique, ou bien ce sont des poètes originaux, possédant l'intuition de la nouveauté, mais dont les idées seront reprises, exploitées et brillamment illustrées par les grands. C'était pour leur rendre en quelque sorte justice qu'il prélevait des extraits de leurs écrits, sans en révéler l'auteur et les soumettait à notre jugement, exigeant un travail d'attribution et vérifiant ainsi nos repères esthétiques. On devinait vite l'érudit attiré par les débats théoriques, sans que cela prenne néanmoins les allures d'une fuite devant le concret. Une solide formation humaniste et linguistique était à la base d'originales vues sur la littérature. Le décryptage du palimpseste hugolien révélait la latinité de sa poésie, latinité selon lui matricielle et emblématique. Hugo avait appris, à son avis la poésie en lisant et en traduisant les poètes latins. De ce point de vue il voyait une filiation depuis les poètes latins à l'avant-garde.

Si on pouvait remarquer chez lui un penchant pour l'intimisme, dans des digressions anecdotiques, c'était uniquement là où les liens de l'artiste avec son environnement journalier avait partie liée avec la poésie. Ce qui peut paraître confusion entre l'art et la vie nous était donné aussi comme indissociable d'un cheminement spirituel.

La thèse de L'Abbé Bremond sur *la poésie pure* revenait avec une fréquence significative dans ses propos, le poétique comme essence de la poésie ne pouvant pas séduire l'esprit spéculatif du professeur. Une parenté étroite l'attachait à Valéry, pour qui l'activité spirituelle du poète est « ce processus de sublimation, de raffinement, de purification de la poésie de tout ce qui n'est pas elle ». Mais quelle est l'essence de la poésie, s'il y en a une, et surtout comment la définir, s'interrogeait-il rhétoriquement. La poésie pure, avait-il l'habitude de dire, en paraphrasant Valéry, « n'est pas moyen de prouver ni d'éprouver ». Et le voilà parti, comme les contemporains de l'Abbé sur la distinction poésie / prose. Entre vers et prose le texte poétique oscille entre éparpillement et coagulation, entre fixation et dissipation. Surtout pas de différence quantitative, au sens de mètre, rime et images en plus pour la poésie. De nouveau une citation de Valéry (*Tel Quel*) venait donner comme un coup de force à ses propos : « Est prose l'écrit qui a un but exprimable par un autre écrit ». Dans ses analyses, le poème se défaisait d'un côté pour se refaire temporairement sur la page. Proposé à de jeunes étudiants, le terme de poésie pure ne faisait qu'entraîner le débat vers d'autres pièges dont on ne s'en sortait qu'en acceptant l'« indéfinissable », terme employé d'ailleurs par l'Abbé. Mais, au-delà de ces notions, insaisissable et partout présent, perce l'être ineffable de la poésie vers lequel menaient tous les sentiers : message lucide, rêve, magie, ascèse du mot ou au contraire expression luxuriante et c'est ce noyau brûlant de la poésie qui demandait à être cherché. De là l'invitation qu'il nous lançait à lire la poésie comme si elle n'avait pas de message pour jouir ainsi de « la gratuité de l'acte poétique ». Car, au-delà de toutes ces discussions, c'était l'heure de la poésie tout court. Le séminaire s'ouvrait sur des vers de *La Jeune Parque*, scrupuleusement annotés et bourrés d'explications linguistiques aussi, qu'il nous faisait lire non content de notre timide diction, mais sans un mot de reproche : « Salut ! / Divinités par la rose et le sel / Et les premiers jouets de la jeune lumière / Îles !... ». Le rapprochaient de Valéry ses préoccupations mathématiques qui, nous disait-il, l'ont enrichi d'idées de rigueur et qui lui ont peut-être permis comme à son poète préféré, « d'isoler la substance de la poésie de ce qui n'est pas elle », de la cultiver comme espèce et catégorie séparée. N'avait-il pas cédé à la tentation en publiant très jeune des articles de mathématiques supérieures ? Il imaginait une anthologie de poésie pure qui n'ignorerait pas ses chers classiques : deux vers du protestant D'Aubigné que je reproduis de mémoire, « Ni pommes, ni raisins mon amour n'a porté / Mon automne d'amour n'est que stérilité », une strophe de *Délie* de Maurice Scève, deux vers de Malherbe, véritable défi pour l'image traditionnelle du technicien aride des contraintes du classicisme, (« Et rose elle a vécu ce que vivent les roses, / L'espace d'un matin », une centaine de vers, disait-il, de toute l'oeuvre de Hugo. Une digression linguistique nous transportait vers Jakobson, mais, comme la séance de cours tirait à sa fin il nous enjoignait de lui rappeler à la séance prochaine de cerner la nature de l'effet esthétique selon Jakobson. C'était probablement le dernier point sur ses fiches ou bien l'idée lui était venue à l'improviste comme cela arrivait souvent.

Les bras chargés de livres ou un bout de papier à la main rempli de sa mince écriture recelant tout un plan du cours, il nous faisait bénéficier des publications récentes qu'il recevait de France. Le livre de Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, paru chez Flammarion en 1966, a suscité de longs commentaires. L'échantillon prélevé sur la poésie du XVII^e siècle, Corneille, Racine, Molière, lui semblait sujet à caution : le critique aurait pu chercher du côté des Rénier, des Théophile, des Saint-Amant pour un plus grand « taux de poésie », ce qui aurait été un corpus classique pertinent à être opposé aux romantiques et aux symbolistes. En 1969, Gérard Genette fait paraître *Figures II* où il formule la même critique dans « Langage poétique, poétique du langage ». À l'encontre de la conclusion de Cohen qualifiant l'esthétique classique d'antipoétique » et paraphrasant Boileau : « Enfin Malherbe vint...et / D'un mot mis à sa place enseigna le pouvoir », tout à l'avantage de celui-ci, on nous a fait voir combien un simple mot, un simple singulier sont à même de conférer de la poéticité. L'exemple est pris justement à Malherbe, un hymne à la paix (« Prière pour le Roi Henri le Grand ») : « La moisson de nos champs lassera les faucilles, / Et les fruits passeront la promesse des fleurs », pour montrer ce que le singulier *la promesse* (qui a remplacé le pluriel), tout comme *rose* (à la place de Marguerite, le nom de la fille qui figurait dans la « Consolation à M. Du Périer ») représentent comme « fait de style », dans le sillage de Valéry, Spitzer ou Bally.

Avec la promotion d'une stylistique libérée de quelques traditions pesantes, sa solide formation linguistique apportait à la poétique nombre de matériaux. Il savait d'ailleurs jouer des genres et des formes, dont la forme du dictionnaire l'attirait particulièrement. C'était vite un éclairage sur tel et tel mot, un étymon, une liste de dérivés ... Tout en signalant les dangers qui menacent les renouvellements des études littéraires (tel par exemple les limites de la linguistique dans le domaine de la poétique incapable de déterminer dans quelle mesure ses matériaux sont pertinents du point de vue esthétique ou poétique), il formulait des critiques qui pour la plupart ne sont pas inconnues au lecteur d'aujourd'hui. La poésie moderne étant selon lui face à un double soupçon, celui d'un arbitraire du signe et d'un excès de mots sur le sens, devait se proposer d'atteindre à une présence au monde.

Dans son approche de la poésie, le professeur accordait une importante place à la métrique. Ses préoccupations et tout ce qu'elles déclenchaient de digressions et de variations montrent l'importance qu'il lui attribuait dans le faire poétique où, sorte de « créateur au second degré », elle joue un rôle actif. Il est difficile de rendre compte de la richesse de ses vues, de la mémoire prodigieuse de tant de vers, minutieusement découpés, et analysés relevant du besoin récurrent d'en appeler au texte poétique proprement dit pour mieux persuader, mais aussi par ce souci de rigueur scientifique qui lui était propre ; tel rythme diffuant tendant vers l'amorphisme, tel effet d'harmonie imitative qu'il s'agisse de Racine (« Pourquoi tous ces serpents qui sifflent sur ces têtes... Tout m'afflige et m'ennuie et conspire à me nuire »), de V. Hugo avec les sonorités heureuses de Booz endormi (« Les souffles de la nuit flottaient sur

Galgala ») ou de Hérédia (« La mer qui se lamente en pleurant les sirènes »), tel vers libre depuis La Fontaine aux verslibristes modernes (G. Kahn, Stuart Merrill et Fr. Viélé-Griffin)... La prosodie de V. Hugo ramenait devant nous celle de Valéry, dont il rappelait cette phrase notée par Gide dans son journal : « c'est un vers donné par les dieux qui tira la Phythie du néant ». Qu'un seul octosyllabe s'imposât ainsi à l'esprit du poète et déterminât l'état favorable à la naissance de l'œuvre, cela lui suffisait pour que l'on s'interrogeât longuement sur le rythme et sur le sens d'un vers, qualifié de « vers moteur », voué à éclaircir, tel l'incipit narratif, les significations encodées. Ce vers de huit syllabes, Valéry le doit de son propre aveu à V. Hugo, d'où la similitude de ton entre *Umbra* ou *Toute la lyre* et *La Phythie*. « La forme coûte cher », c'est toujours du Valéry proféré avec ce goût de la formule qu'il pratiquait.

En relisant des notes de son cours, sont sortis, comme dans une tasse proustienne toutes ces rimes, assonances, contre-asonances, chiasmes, anagrammes, figures convoquées par le maître aux commentaires de la poésie. C'est par cette même attitude sympathétique qu'il se penchait sur la confidence retenue, enchaînée par une forme poétique extrêmement condensée et précise de Jean Moréas (dont il admirait aussi les « vrais quatrains » à rime embrassée avec des parallélismes si suggestifs). Il nous récitait souvent cette stance, que j'ai retrouvée parmi mes notes de jadis avec, par ci par là, la marque d'un idéostylème ou autre figure et accompagnée d'une minutieuse analyse stylistique : « Au temps de ma jeunesse, harmonieuse Lyre, / Comme l'eau sous les fleurs, ainsi chantait ma voix // Et maintenant, hélas! C'est un sombre délire: /Tes cordes en vibrant ensanglantent mes doigts »/.

Les séances du cours « Introduction à la philologie » regorgeaient de conseils pratiques : comment trouver un « bon » titre, rédiger une introduction, une conclusion compréhensibles et équilibrées, comment concevoir une présentation orale et respecter le temps imparti à la présentation... Le professeur Jacquier nous a également donné des cours de stylistique (mais aussi d'histoire de la langue française, ou de linguistique romane). Si le latin lui permettait de circonscrire un espace spirituel, symétriquement à ce retour vers une origine de nos langues romanes, il imaginait la construction d'une cohérence au-delà de leur diversité par une sorte de langue imaginaire se donnant pour leur accomplissement.

On avait l'impression de cours improvisés grâce aux digressions de toutes sortes qui les traversaient. En réalité ses fiches de lecture étaient minutieusement rédigées et révélaient, outre ses préférences littéraires, ses propres vues, originales en maints points. Car son attitude n'était pas celle du simple lecteur, uniquement passive et réceptive. Son attitude lectrice était acte proprement critique. Qui sait combien de ces fiches se sont égarées vu les aléas de son existence. Son successeur à la tête du département, le professeur Niculiță soutenait qu'il disposait d'une véritable « cartographie encyclopédique » des fragments manuscrits, classés selon des catégories, composant tout une topique encyclopédique des textes en train de s'élaborer, dont certains comportaient des indications de régie : « à faire ».

Solidaire de son temps, le professeur a résonné et réagi au changement que les années soixante ont amené dans l'appréhension de la littérature, le structuralisme, la sémiotique le passage vers « le plaisir du texte ». Même s'il n'était pas très enchanté du sujet de ma thèse, tel que je le formulais sur l'emprise du structuralisme (« Structures lyriques dans la poésie de la Renaissance française) il a cédé devant mon enthousiasme juvénile, mais il s'est rattrapé à l'examen sur l'esthétique de la poésie que j'ai dû soutenir deux ans plus tard. La bibliographie immense, intimidante que j'ai lue, en partie suggérée par lui a changé la donne : c'était l'heure des permanences dans la même poésie et c'est dans cette direction que j'ai réalisé ma thèse. Sa maladie l'a empêché de diriger par la suite ma recherche.

Dans la perspective du temps qui s'est écoulé depuis qu'on était étudiant et qu'on l'écoutait avec envoûtement, nous pouvons constater que ses cours sur la théorie et la pratique d'écriture étaient, en nous réclamant de Montaigne une sorte de *praelusio*, prélude sur le mode de l'urbanité familière à des exercices académiques, ce qui donne un sens prégnant au mot essai. Il y avait aussi dans la pensée du professeur un appel du fragmentaire qui convenait au foisonnement de ses idées.

J'ai comme l'impression qu'il a également expérimenté devant nous la forme et le contenu du « livre à venir ». Barthes avait lancé, il est vrai, le concept du « degré zéro », mais le professeur nous avait déjà parlé d'une écriture neutre chez Camus. Barthes avait parlé de la mort de l'auteur. Notre professeur nous avait mis en garde sur la réduction du sens de l'oeuvre à une explication par la biographie de l'auteur, et du besoin d'instituer une autre relation entre le romancier et son texte. Lecteur de Lacan il nous parlait de la méconnaissance que le sujet a de lui-même au moment où il assume de dire ou de remplir son JE. D'autre part, vu sa formation complexe et le fait qu'aujourd'hui la connaissance de la littérature doit passer par des formules d'allure mathématique dont certaines ne sont pas à la portée d'un lecteur qui n'a pas subi un solide entraînement préalable, on le verrait facilement tourné vers la sémiotique, l'analyse transformationnelle voire la technologie numérique.

Le mot, avait-il l'habitude de dire, n'est qu'un signe pour autre chose qu'il s'agit de chercher, et nous étions conviés à répondre à cette quête. Témoin de tous les troubles du XXe siècle, Henri Jacquier a enregistré, dans l'enseignement qu'il nous a prodigué, les séismes profonds d'une époque de crise : l'accomplissement de l'oeuvre de ceux qui peuvent à juste titre être nommés les classiques du XXe siècle, mais aussi les mouvements iconoclastes passés et futurs oeuvrant à « enterrer » le roman ou la poésie... Cette littérature qui se veut plus que littérature, selon l'expression de Boisdeffre, il l'a pressentie et Maurice Blanchot en a formulé le paradoxe dans ce passage de *L'Écriture du désastre* : « L'oeuvre toujours déjà en ruines, c'est par la révérence, par ce qui la prolonge, la maintient, la consacre qu'elle se fige ou s'ajoute aux autres oeuvres de la culture ». Nous sommes en 1980, l'année de la disparition de notre « maître à penser ».

BIBLIOGRAPHIE

- Henri Jacquier, *Victor Hugo. 150 de ani de la nasterea sa*, dans „Almanahul literar” 3, nr. 2-3, 1952, p. 67 - 75.
- Henri Jacquier, *Considérations sur la métrique et le rythme des vers*, dans „Studia Universitatis Babes-Bolyai, Philologia”, 13, 1968, nr.1, p.31-38.
- Henri Jacquier, *Métrique traditionnelle et métrique zéro*, dans „Actes du X-e Congrès international des linguistes”, București, 28 august - 2 septembrie, 1967, Ed. Academiei R.S.R., t. III, 1970, p.121-125.
- Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, 1973. Voir particulièrement „Le langage en action”, p. 205-217.
- Henri Bremond, *La poésie pure. Un débat sur la poésie. La poésie et les poètes. (Avec Robert de Souza)*, Grasset, 1926. Voir aussi: Henri Jacquier, *Despre „poezia pură”. La moartea lui Henri Bremond*, dans „Gând românesc” nr. 7, 1933, p.321-326.
- Paul Valéry, *Œuvres complètes*, tome I, Pléiade, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1975, p.763-769. Voir aussi *La moartea lui Paul Valéry*, dans „Revista Cercului literar”, 1, nr.6-8, 1945, p.112-118, p. 197, p.1457.
- Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 127.

LITTÉRATURE

JULIEN GREEN, LA PAROLE EN LIBERTÉ. UN SIÈCLE D'HISTOIRE ET HISTOIRE D'UNE VIE À TRAVERS LES ENTRETIENS LITTÉRAIRES

RODICA LASCU-POP¹

ABSTRACT. *Julien Green, words set free. A century of History and the history of a lifetime reflected in literary interviews.* Although he was discreet and not involved in the great ideological and literary debates of his century, Julien Green did not refuse to communicate through the media. Our paper proposes an analysis of the Marcel Jullian's interviews with the writer, published under the title of *Julien Green en liberté...* (1980). We highlight the kind of spiritual outlook and humour that Julien Green and his interlocutor shared as well as the spontaneity and vividness of these desultory conversations. The topics they tackle are varied and they get different degrees of attention; some of them are deeply connected with the writer's inner self: faith, the obsession with the double, the mystery of creation, the taste for poetry, music; others are more concerned with History, with the future of humankind; others are basically reflections of everyday life.

Keywords: freedom, truth, faith, mystery, History, individual, interview, writing.

REZUMAT. *Julien Green, cuvinte în libertate. Un secol de Istorie și istoria unei vieți reflectate în interviuri literare.* Prezență discretă, Julien Green s-a ținut la distanță de marile dezbateri ideologice și literare ale secolului, fără a refuza totuși comunicarea mediatizată. Articolul propune o analiză a interviurilor lui Julien Green cu Marcel Jullian, publicate în volum sub titlul *Julien Green en liberté...*(1980).

¹ Rodica Lascu-Pop est Professeur à l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie) où elle enseigne la littérature française (le XVIII^e siècle) et les littératures francophones, belge notamment. Elle consacre ses recherches à l'œuvre de Julien Green, au fantastique, au comparatisme francophone, à la traductologie. En octobre 1990, elle crée au sein de son Université le Centre d'Études des Lettres Belges de Langue Française dont elle assure la direction scientifique. Parmi ses publications: *De la istorie la ficțiune* [De l'histoire à la fiction]. Convoorbiri cu și traduceri din: [Entretiens, présentation critique et traductions]: Albert Ayguesparse, Julien Green, Thomas Owen, Henry Bauchau, Henri Cornélus, Philippe Jaccottet, Pierre de Boisdeffre, Claire Lejeune, Marcel Moreau, Marie-Claire Blais, Pierre Mertens, Jean-Baptiste Baronian, Jacques De Decker, Marc Quaghebeur (București, Editura Didactică și Pedagogică, coll. Akademos", 1995), *Le discours littéraire dans la France des Lumières*, (București, Libra, 1997), *Le fantastique dans les romans de Julien Green* (București, Libra, 1997). Direction d'ouvrages collectifs: *La Belgique francophone. Lettres & Arts*, (Studia Universitatis Babeș-Bolyai, seria Philologia, 1-2, 1991), *Le Fantastique au carrefour des Arts*, (Cluj-Napoca, Clusium, 1998), *Études francophones. Variations sur la différence*, (Cluj-Napoca, Napoca-Star, 2000), *Randonnées francophones. Minilectures en contexte*, (Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, coll. «belgica. ro», 2007), *L'intergénérationnel* (Studia Universitatis Babeș-Bolyai, seria Philologia, 4, 2008). E-mail: rodicalascupop@yahoo.fr

Se insistă asupra comuniunii de idei și trăiri împărtășite de scriitor și interlocutor, asupra spontaneității și vivacității acestor conversații libere. Subiectele puse în discuție sunt dintre cele mai variate și se bucură de un interes diferențiat ; unele se referă la eul profund al scriitorului : credința, obsesia dublului, misterul creației, gustul pentru poezie, muzică ; altele sunt mai deschise Istoriei, privesc viitorul umanității sau, pur și simplu, se reduc la fărâme de cotidian.

Cuvinte cheie : libertate, adevăr, credință, mister, Istorie, individ, interviu, scriitură.

Sans compter parmi les « grands communicateurs »², reconnu par le canon littéraire, Julien Green ne s'est pas dérobé à ce que Roland Barthes appelle le « jeu social »³ des interviews et des entretiens. Et s'il y a participé c'est, sans doute, pour mieux servir son œuvre. Le fonds médiatique greenien se situe donc dans le prolongement de sa création, il traduit ce besoin irréprensible de l'auteur de témoigner, de se livrer et se délivrer, de dire et redire sa vérité. Comme on peut le constater, ce corpus recouvre une diversité de formes d'expression en fonction des supports et des techniques d'enregistrement et de diffusion : textes imprimés, émissions radiophoniques ou télévisées, films documentaires, telle par exemple la série documentaire *Un doux rebelle. Julien Green, journal d'un siècle*⁴, réalisée par Jean-Michel Meurice en 1997. Diversité dictée en égale mesure par la spécificité générique de l'épitéxte médiatisé : les interviews, ordinairement plus brèves, se rapportant à un événement précis, d'actualité, comme la parution d'un livre, la représentation d'une pièce théâtrale, l'attribution d'un prix littéraire, tandis que les entretiens, plus étendus et moins circonstanciels, développent d'habitude une problématique qui ne concerne pas uniquement l'œuvre, mais débouche sur le témoignage, le commentaire auctorial, la rétrospection autobiographique⁵.

Les traces médiatiques que nous gardons de Julien Green ne sont pas excessivement nombreuses compte tenu de la fertilité créatrice de l'auteur et de sa longévité. Dans la bibliographie exhaustive des œuvres de Julien Green, établie par Michèle Raclot⁶, sont répertoriées soixante et onze interviews parues dans la presse française et belge entre 1926 et 1985. À ce corpus s'ajoutent d'autres interviews plus récentes et des entretiens plus amples dont certains ont été repris dans les tomes VII et VIII des *Œuvres complètes* de la prestigieuse collection Bibliothèque de la Pléiade que nous devons toujours à l'infatigable exégète greenienne, Michèle Raclot.

² Il s'agit de Marguerite Duras, Roland Barthes, Jean-Paul Sartre, Jorge Luis Borges, Michel Tournier, cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 332.

³ Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 300.

⁴ Les quatre épisodes de ce documentaire, recouvrent pratiquement tout le XX^e siècle : I. 1900-1917; II. 1917-1930; III. 1930-1940; IV. 1940-1996. Ce film a été diffusé aussi par la Télévision roumaine.

⁵ Cf., Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 329 et 334.

⁶ Michèle Raclot, *Le sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, Paris, Diffusion aux Amateurs de Livres, 1988, p. 979-983.

L'écrivain sur la sellette

Dans les pages qui suivent nous nous proposons d'analyser les entretiens de Julien Green avec Marcel Jullian, réunis sous le titre significatif *Julien Green en liberté...*⁷ et publiés en un volume en 1980. L'intérêt littéraire et documentaire de ce texte à deux voix n'est plus à démontrer : de par sa situation, un peu en retrait de l'œuvre, il favorise, à travers le jeu des questions et des réponses, l'éclosion d'une parole en liberté, les plongées dans le souvenir, le plaisir partagé du témoignage. Essentiellement libre, la forme dialogique correspond le mieux au tempérament de l'écrivain. « Ici, [nous dit Marcel Jullian dans *l'Avertissement*], jouant à deux, hors du cercle de ses travaux littéraires, en vacance d'écriture, se défiant moins de lui-même, donc *en liberté*, il semble qu'il se soit davantage livré »⁸. Ce sont en effet ces causeries à bâtons rompus, dépourvues de toute affectation ou contrainte, qui révèlent au lecteur d'aujourd'hui « un portrait inattendu de Julien Green, une image faite de plusieurs instantanés, et donc *exacte*, sans doute, d'avoir été *involontaire* »⁹.

Rappelons très succinctement qui est Marcel Jullian et les circonstances dans lesquelles il a réalisé ces entretiens. Né en 1922, Marcel Jullian a fait sa carrière dans le journalisme, l'audio-visuel et l'édition (son nom étant lié à plusieurs maisons d'édition dont Plon, Julliard, les Presses de la cité). Scénariste à succès, il s'est également affirmé comme romancier et historien. Sa collaboration avec Julien Green remonte à l'époque où il était directeur littéraire des Éditions Plon. Green avait beaucoup d'estime et d'amitié pour son éditeur, comme il l'avoue plus d'une fois dans son *Journal*¹⁰. Cette amitié est à l'origine d'une série d'entretiens télévisés que Marcel Jullian, devenu entre temps directeur général d'Antenne 2, avait réalisés avec le romancier. Au sujet de cette émission, nous pouvons lire dans le *Journal* :

À propos d'une interview à la T.V., que j'ai eue avec Marcel Jullian, Frossard écrit : « C'est un dialogue entre Aramis Julien Green et Porthos Marcel Jullian. Jullian s'approche avec un bon sourire et un filet et Julien Green s'envole. » Ce qui n'empêche que j'ai eu avec Marcel Jullian de longues et très sérieuses conversations d'où le sourire n'était pas absent, mais bien le filet. Et je ne m'envolais pas !¹¹

⁷ *Julien Green en liberté...*Avec Marcel Jullian, Paris, Atelier Marcel Jullian, 1980. Pour le présent article, l'édition de référence : Julien Green, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome VIII, 1998, p.1156-1296.

⁸ *Ibid.*, p. 1156.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Voir la note du 29 septembre 1967 : « Jamais un éditeur ne m'a parlé de mon œuvre mieux que Marcel Jullian. » (*Journal, Œuvres complètes*, tome V, p. 440) ; voir encore la note du 17 septembre 1970 : « Marcel Jullian m'a admirablement parlé de mon livre et je lui ai écrit ensuite pour préciser que la mort de Karin n'est pas un suicide [...] » (*Ibid.*, p. 574) ; et celle du 3 avril 1971 : « Hier je m'entretenais avec Marcel Jullian du Sud, à propos d'une question de nationalité. Il comprend fort bien ce problème. "C'est plus qu'une patrie, me dit-il, c'est comme une religion." Mais comment expliquer cela ? D'habitude je ne parle jamais de ces choses. » (*Ibid.*, p. 600).

¹¹ Julien Green, *Journal*, 18 mai 1978, *Œuvres complètes*, tome VI, p. 480.

Ce bref commentaire de l'auteur en dit long sur l'atmosphère de confiance et de détente dans laquelle s'est déroulé l'entretien : ni filet ni dérobade, ni masque ni fanfaronnade. Force est de constater qu'une telle communion d'esprit et d'humeur entre l'écrivain et son interlocuteur est plutôt rare dans la production médiatique. Sans chercher trop loin, citons le témoignage de Roger Stéphane¹² à propos de son entretien avec Georges Simenon :

[F]aussement affable et réellement distant, devant un interlocuteur qu'il considérait comme un employé de la télévision, Georges Simenon affichait son extraordinaire aptitude au travail, sa mécanique de production. Il étalait sa richesse. Non point comme un nouveau riche, mais comme un industriel de la littérature. Il produisait, il se vendait. Il exhibait contrats, traductions et tirages. [...] Curieuse impression : j'ai écouté, des heures durant, Georges Simenon, je ne l'ai jamais vraiment connu¹³.

À la différence de Green, pour qui l'argent et la possession des biens sont des choses dépourvues d'intérêt, surtout parce qu'elles portent atteinte à sa liberté, Simenon se montre très fier de sa prospérité financière, de la façon dont il gère, en habile manager, la production et la vente de son œuvre. Il n'est pas étonnant que cet étalage de richesse altère le climat de l'entretien et dresse un mur d'incommunicabilité entre l'intervieweur et l'écrivain.

Du dit à l'écrit

Le volume *Julien Green en liberté...* est donc postérieur aux entretiens télévisés et a paru, comme l'écrivain l'avait souhaité, à l'occasion de l'anniversaire de ses quatre-vingts ans. Marcel Jullian y reprend les nombreuses « conversations d'humeur »¹⁴ qu'il a eues avec Julien Green au cours des années 1977, 1978, 1979 et « où le magnétophone jouait le troisième homme »¹⁵. Le texte a gardé, grâce à ce « témoin » fidèle et discret, le ton de confiance authentique, la transcription de l'enregistrement sonore n'ayant rien perdu de la spontanéité et du naturel primitifs. Notons que la fidélité est une qualité moins observée dans ce genre de transposition qui donne à l'auteur la possibilité de se rattraper, de remanier son discours, d'y apporter les modifications qu'après coup il estime nécessaires. Opération qui n'est pas sans fausser la situation de communication initiale et entraîner implicitement, comme ce fut par exemple le cas des entretiens de Michel de Ghelderode¹⁶, une altération des rapports

¹² Journaliste bien connu dans les milieux littéraires qui a d'ailleurs interviewé aussi Julien Green : « Êtes-vous pour ou contre le roman à thèse? Julien Green », *Marianne*, 2 novembre 1938.

¹³ Roger Stéphane, *Portrait souvenir de Georges Simenon*. Entretien, Paris, Quai Voltaire, 1989, p. 7-8, 9. Le texte de l'entretien est tiré d'une émission de télévision, de la série « Portrait Souvenir », réalisée par Roger Stéphane au début des années 60.

¹⁴ *Julien Green en liberté...*, *op.cit.*, p. 1294.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1156.

¹⁶ Les sept entretiens avec Ghelderode, réalisés par Roger Iglésis et Alain Trutat, furent enregistrés en juillet 1951, à Ostende, et diffusés en octobre - décembre 1951 sur les antennes de France IV.

entre l'auteur et le médiateur. Si, devant le micro, le dramaturge belge avait adopté un ton bienveillant, même amical, envers les deux journalistes qui l'interviewaient, devant le papier il s'était laissé emporter par sa manie de la persécution, réagissant avec méfiance et animosité. Mais cédonz plutôt la parole à Roland Beyen, le premier à avoir démystifié la supercherie des *Entretiens*¹⁷ :

Dramaturge-né, Ghelderode tend, non sans succès, à dramatiser ses entretiens, en les rendant plus vifs et animés, en pimentant ses réponses de petites remarques insidieuses, en interrompant son partenaire, en modifiant même ses questions. [...] les changements opérés [...] visent presque tous à transformer le partenaire en un inquisiteur ridicule et à donner au lecteur l'impression que les entretiens se sont déroulés dans une atmosphère tendue pour se terminer fatalement par une rupture¹⁸.

Marguerite Yourcenar, elle non plus, n'a pas échappé aux écueils que suppose le passage du dit à l'écrit. Son ouvrage *Les yeux ouverts*¹⁹, réunissant les entretiens qu'elle avait eus au cours de plusieurs années avec Matthieu Galey, a connu un important travail de refonte du texte initial et une réduction au minimum de la participation du journaliste. D'ailleurs, dans un *Nota*, discrètement placé en bas de page, le journaliste essaie de justifier la brièveté de ses interventions : « je les ai volontairement réduites à la relance, au rebond, avec le constant souci de conduire cette conversation de façon qu'on y entende la voix de Marguerite Yourcenar, et elle seule »²⁰.

Contrairement au texte yourcenarien, volontairement monologique, le livre d'entretiens de Julien Green s'organise autour des deux voix qui alternent, s'enchaînent, se croisent, se reprennent, se relancent et font résonner, à leur tour, d'autres voix. Des propos rapportés, des citations, des témoignages, viennent enrichir le duo initial, y ajouter des registres discursifs différents. On assiste à une subtile orchestration des voix, la situation de dialogue facilitant les effets polyphoniques et contrapuntiques ainsi que la valorisation des dispositifs répétitifs, des connecteurs et des rappels résumatifs. Il arrive même que, dans un entretien de 1978²¹, le journaliste invite le romancier à « réentendre, mot pour mot »²² les déclarations qu'il avait faites une année auparavant, à propos de sa conversion au catholicisme. La transposition écrite de l'enregistrement reproduisant en abyme, des témoignages décalés d'une année. Ces jeux de miroirs/mémoire confèrent au texte un caractère kaléidoscopique, mouvant.

¹⁷ Il s'agit de la version écrite des entretiens, Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat*, Paris, L'Arche, 1956.

¹⁸ Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971, p. 35.

¹⁹ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Éditions du Centurion, coll. « Les interviews », 1980.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

²¹ Voir le chapitre « Ce qu'il faut d'amour à l'homme » in *Julien Green en liberté...*, op. cit., p. 1174-1179.

²² *Ibid.*, p. 1174.

Sous l'apparence du décousu et du discontinu, les entretiens nous révèlent le parcours existentiel de Julien Green, ses tourments et ses doutes, ses vertiges et ses élans, ses rêves et ses obsessions. C'est un parcours de vie qui coïncide avec la traversée du siècle et que les deux compagnons de route, l'écrivain et le journaliste, évoquent avec humour et gravité. Les sujets abordés sont des plus divers et surgissent au hasard des associations, au gré des souvenirs : témoignages autobiographiques, anecdotes, faits d'Histoire, réflexions sur l'écriture, bribes de quotidien, questionnement sur la foi, sur l'avenir du monde.

Julien Green, « erreur d'identité »

Avec la première question que Marcel Jullian adresse à l'écrivain : « Si on vous demandait : "Qui est Julien Green ?", que répondriez-vous ? »²³ le mécanisme dialogique est enclenché. Comme on pouvait s'attendre, la réponse de Green ne vient pas directement, elle prend d'emblée un tour interrogatif, dubitatif : « C'est très difficile, cette question, parce qu'on pourrait énumérer les faits, mais cela suffit-il ? »²⁴ Pour le journaliste, les faits sont là, à portée de la main ou plutôt de la mémoire, il ne lui reste qu'à les rappeler ; sont ainsi évoqués les moments essentiels de la vie de Green : naissance à Paris, en septembre 1900, de parents américains, études au lycée Janson de Sailly, engagement en 1917 comme ambulancier de la Croix-Rouge américaine, premier voyage en Amérique, en 1919 et deux années d'études à l'Université de Virginie, retour à Paris en 1922 et publication, en 1924, d'un texte virulent, *Pamphlet contre les catholiques de France*, sous le pseudonyme Théophile Delaporte. Cependant, dans l'esprit de l'auteur, ces données biographiques, si exactes soient-elles, ne suffisent pas pour cerner la problématique combien difficile de l'identité. Car, au-delà de ces précisions d'ordre factuel, il reste toujours le mystère de la dualité constitutive de l'être humain.

Comment définir les rapports entre le moi créateur d'une œuvre littéraire aussi vaste (romans, nouvelles, théâtre, essais, autobiographie, mémoires, journal), publiée sous le nom de Julien Green, et le septuagénaire au sourire finement ironique qui se tient devant le journaliste? Green avoue n'en savoir pas plus que son interlocuteur : « Derrière tout cela, il y a quelqu'un que je ne connais pas, un inconnu qui porte mon nom ».²⁵ Cette idée d'être habité par un double insaisissable et inconnu qui lui dicte les livres est consubstantielle à la pensée de l'écrivain. « Il y a quelqu'un qui écrit mes romans, et ça m'amène à me poser la question suivante : est-ce ma vraie vocation d'écrire des romans ? »²⁶ Toute l'œuvre greenienne reprend, avec des variations et des modulations, ce thème majeur, visible jusque dans le choix des titres : *L'autre sommeil*, *Si j'étais vous*, *L'Autre*, *L'Homme et son ombre*, *Pourquoi*

²³ *Ibid.*, p. 1157.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 1158.

²⁶ *Ibid.*, p. 1226.

suis-je moi ? Et avec l'avancée en âge²⁷, l'interrogation sur l'identité de « ce compagnon de l'ombre [...] attaché à notre moi profond comme l'ombre volée à Peter Schlemihl »²⁸ se fait encore plus présente et pressante.

Relancé par le journaliste, « Et vous l'avez cherché [ce double] en écrivant? », le romancier ne peut que constater la défaite de sa quête identitaire : « Oui, mais...j'ai l'impression de ne pas le connaître.[...] Je crois que je me suis trompé. Il y a eu une erreur d'identité. Je me suis peut-être pris pour quelqu'un d'autre. »²⁹ Cette idée revient dans les entretiens, deux années plus tard, dans un contexte différent : la discussion porte cette fois sur un sujet pour lequel Green éprouve de la méfiance : l'argent, le goût de la propriété, du pouvoir. Toute forme de possession le rébuté profondément, car il n'y voit que médiocre assujettissement, contrainte, perte de liberté. Or, la liberté est pour Green une valeur essentielle : « Il faut être libre comme un baladin »³⁰, conclut-il, allusion fugitive, qui n'échappe pas au journaliste, à la célèbre pièce de Synge, *Le Baladin du monde occidental* ; du coup, par une de ces imprévisibles associations d'idées, le nom du dramaturge irlandais surgit dans la conversation. Si Green l'admire tant et aime en parler, c'est sans doute parce qu'il se reconnaît en Synge : même origine celte, même propension au rêve aux dépens de la réalité :

Peu me soucie ce qu'on appelle la réalité. Je mets la réalité entre guillemets parce que, pour moi, la réalité n'est jamais ce qu'elle est. C'est un trait de mon caractère qui fait que, dans beaucoup de situations dans la vie, je me suis trouvé complètement désarmé, démuni, jouant très mal la partie, ayant des atouts et ne m'en servant pas. Je me suis trompé toute ma vie, certaines choses m'ont réussi presque par erreur, mais ailleurs, j'ai gagné autre chose. Pour moi la réalité, c'est trop souvent le rêve...³¹

Être dans l'erreur, représente pour Green un état de vie inhérent à sa vision du monde, car, privilégiant le rêve, l'ailleurs, l'invisible, il se trouve toujours en porte-à-faux avec la réalité. Choix qui le range dans la famille des grands arpenteurs de rêve : Hawthorne, Synge, Novalis.

Aux sources de l'écriture

« Le romancier est un visionnaire. Il tire ses romans de ses rêves et le phénomène du rêve continue lorsqu'il écrit... »³² En effet, l'écriture greenienne éclôt dans cette zone crépusculaire de la conscience, peuplée de visions, de rêves

²⁷ Voir à ce propos notre article, Rodica Lascu-Pop, « Julien Green, le *Journal* du grand âge : des mots pour dire le vieillir » in *L'hospitalité des savoirs. Mélanges offerts à Alain Montandon*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2011, p. 367-380.

²⁸ Julien Green, *Pourquoi suis-je moi ? 1993-1996*, (Journal XVI), 2 janvier 1993, Paris, Fayard, 1996, p. 7.

²⁹ *Julien Green en liberté...*, op. cit., p. 1158.

³⁰ *Ibid.*, p. 1261.

³¹ *Ibid.*, p. 1262.

³² *Ibid.*, p. 1235.

ou d'images éidétiques.³³ L'expérience créatrice s'origine donc dans ces images visuelles que Green s'efforce de traduire en mots. Dès lors, trouver le mot juste, simple et précis, le seul qui donne à voir, s'avère être une épreuve extrêmement difficile. « L'idéal, pour un romancier, c'est d'écrire en sorte que les scènes et les images restent dans la mémoire de celui qui lit. »³⁴ Green, a-t-il réussi à atteindre cet idéal ? La leçon de la peinture lui a certainement beaucoup servi ; n'oublions pas qu'avant de se vouer à l'écriture, le jeune Green avait tenté d'embrasser la carrière de peintre. Il y avait renoncé, assez rapidement, ne se reconnaissant pas dans les nouvelles tendances de l'art moderne, mais, de cette première expérience artistique, le romancier à venir retiendra une précieuse leçon du regard : « Ce que la peinture m'a donné, avoue-t-il, c'est l'attention, le désir de voir les choses avec exactitude et minutie. »³⁵ La musique et la poésie sont pour Green des nourritures spirituelles tout aussi « indispensables » que la peinture. Écouter de la musique, à l'heure indécise du crépuscule, loin du « vacarme du monde », c'est le « délassément favori ». Green se reconnaît dans le langage musical qui lui est très proche : la musique « dit tout ; elle dit exactement tout ce que je voudrais dire et que je ne peux pas dire, qui reste informulé en moi. »³⁶ Quel choix de musique ?

J'écoute de tout : beaucoup de musique de chambre, mais aussi de la musique qu'on appelle à tort légère – particulièrement Franz Lehar – c'est pour moi plein de souvenirs d'enfance –, j'écoute des compositeurs allemands et autrichiens d'aujourd'hui et spécialement toute l'école romantique d'Europe centrale qui reste très méconnue en France.³⁷

Même si Green n'a pas produit une œuvre poétique, il se révèle un fervent lecteur de poésie (anglaise, française, allemande) car il est persuadé que, pareille à la musique, la poésie rend l'inexprimable, elle « dit ce que la prose ne peut pas dire, ce que l'enfant veut entendre, ce que l'adolescent veut comprendre. »³⁸ Voyageur impénitent, Green avait l'habitude d'emporter toujours dans sa valise quelques poètes : Keats, Novalis, Hölderlin et surtout Baudelaire. L'auteur des *Fleurs du mal*, que Green découvre avec émerveillement à l'âge de l'enfance, restera pour toute sa vie le « compagnon » préféré : « Baudelaire n'a cessé d'exercer sur moi, comme écrivain, une influence considérable : dans le choix des mots, le refus de la boursoufflure, et aussi, pour son optique pessimiste, ses vues très profondes, et, en même temps, son amour du mystère. »³⁹

³³ « Ces fameuses images, précise Green, sont celles que l'on voit juste avant de s'endormir. » (*Ibid.*) Peter Hoy, que Green cite dans les entretiens, a étudié ces images dans sa thèse : *Images crépusculaires et images éidétiques chez Julien Green* (1966).

³⁴ *Julien Green en liberté...*, op. cit., p. 1235.

³⁵ *Ibid.*, p. 1234.

³⁶ *Ibid.*, p. 1291.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 1270.

³⁹ *Ibid.*

Mais l'écrivain ne se nourrit pas uniquement de lectures, de musique ou de peinture ; dans son emploi du temps⁴⁰ il y a aussi les voyages, les promenades, les spectacles, les milliers de visites qu'il reçoit. Green est bien conscient du fait que même s'il choisit de vivre en retrait du monde, il ne peut se dérober ni à l'histoire ni à l'actualité immédiate. « L'écrivain est un alambic »⁴¹, dit-il, en reprenant l'expression d'un religieux, qui distille tout ce qui lui vient de l'extérieur. « Il fait ses livres avec l'air qu'il respire. Tout ce qui se passe dans le monde, il le met, sans le savoir, dans son livre. »⁴²

« L'Histoire est une succession de fins du monde »

Les méandres de la conversation suivent les détours de l'Histoire : sont évoqués la guerre de Sécession, familière à Green par les récits de la mère, la Grande Guerre, la période de la montée du nazisme, le génocide de la seconde guerre mondiale, les horreurs de Biafra, la violence et les tortures dans les pays de l'Orient, l'affrontement des deux religions sœurs en Irlande. Green constate un « abaissement de l'humanité qui s'opère sous nos yeux depuis à peu près [...] trente ou quarante ans. Ça ressemble à une fin du monde. »⁴³ L'écrivain ne peut rester indifférent à ces bouleversements, il choisit l'écriture théâtrale, plus appropriée pour en exprimer la tension dramatique. Trois de ses pièces : *Sud*, *L'Ennemi* et *Demain n'existe pas*, pièces dont l'action est située dans des lieux et à des moments historiques différents, la guerre de Sécession, la Révolution française et le tremblement de terre de Messine de 1908, évoluent sous le même signe de l'imminence d'une catastrophe. Le message que Green a voulu transmettre c'est qu'« il y a toujours des fins du monde quelque part, l'histoire est faite de fins du monde qui se succèdent... »⁴⁴ et qu'à l'échelle individuelle, « [c]hacun vit une fin du monde en vieillissant. »⁴⁵

La randonnée conversationnelle touche à son terme, aboutissement d'un long trajet, agrémenté de haltes et de détours, et ouverture sur l'avenir. C'est la veille de Noël 1979. Une possible suite des entretiens? La question du journaliste surgit à brûle-pourpoint : « Quel genre de questions croyez-vous qu'on se poserait si on se retrouvait le 24 décembre 1980? »⁴⁶ Green se dit incapable d'envisager

⁴⁰ Green résume ainsi sa journée : « Vous savez, je vis à l'écart. Ma vie est tellement simple qu'elle semblerait inacceptable à la plupart des gens. Le matin, je travaille ; l'après-midi, je me promène. Je lis énormément. Quelquefois, je vais au théâtre ou au cinéma, mais c'est assez rare. C'est tout. Mais je lis vraiment beaucoup. Je relis surtout avec grand plaisir parce que je n'ai plus, comme lorsque j'étais jeune, de lectures obligatoires. Ouvrir au hasard un livre que j'ai lu, autrefois, est toujours, pour moi une découverte nouvelle. Je n'ai pas d'examen à passer, grâce au ciel ! La lecture devient un plaisir délicieux et gratuit » (*Ibid.*, 1193).

⁴¹ *Ibid.*, p. 1209.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, 1165-1166.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 1211.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, 1294.

l'avenir, car dans un monde en « impasse », tout est possible, plus que jamais l'année 1980 lui semble imprévisible. Ce dont il est certain, c'est la pérennité d'un patrimoine spirituel, la permanence d'une série de questions liées à la condition humaine. « Ce sont des questions métaphysiques qui ne bougent pas, mais reçoivent des réponses différentes au fur et à mesure que nous avançons dans l'Histoire, et plus prosaïquement dans notre propre vie. »⁴⁷ Pour Green, « Dieu est la seule réponse à la seule question individuelle importante : "Pourquoi suis-je sur terre ?" »⁴⁸ Certitude essentielle, de la foi en Dieu, que Green conserve au plus profond de son âme, et qu'il se plaît à rappeler en clôture des entretiens, renouant ainsi avec la question d'ouverture : « Mais qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Une seule certitude, vers qui allons-nous ? Je le dis sans hésiter, vers Dieu. »⁴⁹

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires:

- Green Julien, *Œuvres complètes*, Textes établis, présentés et annotés par Jacques Petit, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome V, 1977.
- Green Julien, *Œuvres complètes*, Préfaces de José Cabanis et de Giovanni Lucera. Textes établis, présentés et annotés par Xavier Galmiche, Giovanni Lucera, Gilles Siouffi et Damien Vorreux, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome VI, 1990.
- Green Julien, *Pourquoi suis-je moi ? 1993-1996*, (Journal XVI), Paris, Fayard, 1996.
- Green Julien, *Œuvres complètes*, Préface par Giovanni Lucera. Introduction par Michèle Raclot. Textes présentés, établis et annotés par Michèle Raclot et Giovanni Lucera, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome VIII, 1998.
- Green Julien, *En avant par-dessus les tombes, 1996-1997*, Paris, Fayard, 2001.

Sources secondaires :

- Barthes Roland, *Le Grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Beyen Roland, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971.
- Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- Ghelderode Michel de, *Les Entretiens d'Ostende recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat*, Paris, L'Arche, 1956.
- Raclot Michèle, *Le sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, Paris, Diffusion aux Amateurs de Livres, 1988.
- Stéphane Roger, *Portrait souvenir de Georges Simenon*. Entretien, Paris, Quai Voltaire, 1989.
- Yourcenar Marguerite, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Éditions du Centurion, coll. « Les interviews », 1980.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1295.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1158.

LIRE POUR RÊVER EN ARTISTE

YVONNE GOGA¹

ABSTRACT. *Reading for Dreaming as an Artiste.* In his novel, Marcel Proust analyzes the oniric process and insists on the function of the dream of transforming the impression into image. By analyzing the extracts from *Du côté de chez Swann*, dedicated to the reading of the novel, I intend to prove that the writer finds this function at the level of the artistic imaginary which transforms the impression of the real into an artistic expression and confers to the act of reading the role of validating the value of the work.

Keywords: dream, writing, artistic imaginary.

REZUMAT. *Lectura sursă a reveriei artistice.* Marcel Proust analizează, în romanul său, procesul oniric insistând asupra funcției sale de a transforma impresia în imagine. Prin analiza pasajelor din *Du côté de chez Swann* consacrate lecturii, intenționez să demonstrez că scriitorul regăsește această funcție la nivelul imaginarului artistic care transformă impresia produsă de percepția realului în expresie artistică conferindu-i astfel actului lecturii rolul de a valida valoarea operei.

Cuvinte cheie: vis, scriitură, imaginar artistic.

Dans le premier tome de la *À la recherche du temps perdu*, Proust démontre la similitude entre l'acte onirique et l'acte littéraire tout en prouvant ainsi le rôle que va jouer le rêve dans son esthétique:

Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état, où comme dans tous les états purement intérieurs, toute émotion est découplée, où son livre va nous troubler à la façon d'un rêve (...). (R² I, 84)²

Et toujours dans le premier tome du roman, avant le célèbre essai sur la théorie de l'art du *Temps retrouvé*, l'écrivain dévoile les propriétés du processus onirique, grâce auquel le rêve est assimilable à la création artistique et surtout

¹ Professeure des universités à l'Université Babeș-Bolyai, Faculté des Lettres, Cluj-Napoca, Roumanie. Ses centres d'intérêts sont : la littérature française du XX^e et du XXI^e siècles. Elle a publié six livres et plusieurs études et articles. Elle est la directrice du Centre d'Étude du Roman Français Actuel (CERFA). E-mail : yvonne_goga@yahoo.fr

² Toutes les citations sont tirées de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., [1987-1989] 1994-1997. Le premier chiffre indique le volume, le second la page.

littéraire. L'écrivain compare ainsi le processus onirique au processus de la création du livre. Il s'agit surtout de la capacité du rêve de transformer l'impression en image, ce qui ressemble à l'imagination de l'artiste qui transforme l'impression du réel en « parties immatérielles ». Le rôle de celles-ci est, selon Proust, de donner à l'âme l'illusion de réel. Le livre est, par conséquent, comme un rêve, mais comme un « rêve plus clair que ce que nous avons en dormant » parce qu'il est élaboré, constituant un projet d'écriture. En même temps le livre ressemble au rêve parce qu'il a, comme celui-ci, le rôle de transmettre l'illusion de réel et peut éveiller le souvenir. La différence est que par rapport au souvenir éveillé par le rêve qui peut disparaître au réveil, le souvenir actualisé par la lecture, fondé sur une image élaborée par l'imaginaire artistique, a la chance de durer, sans risquer de se perdre. Proust souligne encore, par le même parallèle, la capacité du livre de surmonter, à la manière du rêve, les limites dans l'espace et dans le temps pour la connaissance de soi par l'intermédiaire des états vécus. Le livre, comme le rêve nous fait donc vivre plus rapidement et plus intensément des états qu'il nous serait difficile de découvrir autrement :

(...) alors voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient à jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception. (R² I, 84)

Une remarque très importante se détache de ce passage : les vertus du livre sont mises en évidence grâce à l'acte de la lecture. En signalant l'importance de cet acte pour la perception du message transmis par le livre, Proust met les bases pour une théorie de la lecture. Cette réflexion présente au début de *À la recherche du temps perdu*, il l'a déjà développée dans *Contre Sainte-Beuve*.

Au centre des réflexions de ce livre se trouve l'idée que l'écriture et la lecture sont deux actes inséparables, qui dans leur rapport mutuel contribuent à la création de l'œuvre. À la base de cette théorie se trouvait la méfiance de l'écrivain dans la critique littéraire considérée avisée, qui lui semblait incapable de saisir l'esprit des œuvres parce qu'elle ne pouvait pas le comprendre du point de vue de celui qui les écrivait³. Il exprimait ainsi son point de vue sur l'importance de l'acte de la lecture dans la création littéraire lui attribuant le rôle de garantir la valeur de l'œuvre par la compréhension de la personnalité artistique au travail. Le rôle de l'écrivain devenait dans ce cas, tel qu'il sera formulé dans *Le Temps retrouvé*, celui d'offrir discrètement les clefs d'entrée du lecteur dans le laboratoire de la création du livre pour lui donner la possibilité de s'initier à lui seul, par l'intermédiaire de l'œuvre, à la propre connaissance de soi-même :

³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1968, p. 266 : « Mais en réalité, il ne peut y avoir d'interprétation des chefs-d'œuvre du passé que si on les considère du point de vue de celui qui les écrivait, et non du dehors, à une distance respectueuse, avec une déférence académique »

L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces : « mon lecteur ». En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur.(...) L'auteur n'a pas à s'en offenser, mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : « Regardez-vous mêmes si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre ». (R² IV, 489)

Le lecteur doit jouir de la même liberté dans l'acte qu'il accomplit que l'écrivain dans l'acte de l'écriture.⁴ Or, le secret de la libération de la lecture est, selon Proust, la capacité de l'artiste de créer chez son récepteur ses propres visions du réel, ce qui implique la maîtrise parfaite des appareils optiques, surtout de leurs variétés, tel que la fin de ce passage du *Temps retrouvé* l'exprime métaphoriquement. Proust, comme Gide et comme Valéry, ses contemporains et amis, envisage la réception de l'œuvre comme acte librement assumé par le récepteur grâce à la manière dont l'artiste sait suggérer son savoir faire. À la différence de ces deux écrivains, il convertit dans ce but l'activité de la mémoire involontaire investie d'un double rôle : accéder à l'essence de l'être et révéler le « caractère mental » de la réalité. Plus que le souvenir involontaire, le rêve satisfait ces exigences de la création romanesque. Le processus onirique s'avère être la forme privilégiée de l'opération esthétique littéraire car il transforme sur place l'impression en expression faisant « remonter le cours des âges » et arrivant plus rapidement à la restitution d'un passé que le souvenir involontaire incité à l'état de veille :

Le rêve était encore un de ces faits de ma vie, qui m'avait toujours le plus frappé, qui avait dû le plus servir à me convaincre du caractère purement mental de la réalité, et dont je ne dédaignerais pas l'aide dans la composition de mon œuvre. (...) Je pensais qu'ils viendraient quelquefois rapprocher ainsi de moi des vérités, des impressions, que mon effort seul, ou même les rencontres de la nature ne me présentaient pas, qu'ils réveilleraient en moi du désir, du regret de certaines choses inexistantes, ce qui est la condition pour travailler, pour s'abstraire de l'habitude, pour se détacher du concret. Je ne dédaignerais pas cette seconde muse, cette muse nocturne qui suppléerait parfois à l'autre. (R² IV, 493)

Le rêve est cette muse nocturne qui transforme l'expérience vécue en réalité généralement valable dans laquelle chacun peut se reconnaître. Cette reconnaissance,

⁴ Pierre Campion, *La littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, 1996, voit la similitude entre lecture et écriture dans la liberté du lecteur de se construire un monde à la manière du « je » qui écrit : « Tant il est vrai que la lecture, à l'égal de l'écriture, doit inventer ou réinventer, dire ou redire ' la formule ' pour s'approprier et construire le monde. Cela signifie que la figure du lecteur appartient, notamment par les lectures du narrateur, à la formule générale du 'je ' proustien et que son invention a été contemporaine de celle de cette formule. » p. 96

constituant la vraie valeur de la vie et de l'œuvre, se réalise, selon le narrateur de *À la recherche du temps perdu*, par l'acte de la lecture. Il soutient cette idée en soulignant les qualités d'une lecture créatrice par rapport à la lecture limitée strictement au sens transmis, proposées par les textes des Goncourt :

Cette disposition-là, les pages de Goncourt que je lus me la firent regretter. Car peut-être j'aurais pu conclure d'elles que la vie apprend à rabaisser le prix de la lecture, et nous montre que ce que l'écrivain nous vante ne valait pas grand-chose ; mais je pouvais tout aussi bien en conclure que la lecture au contraire nous apprend à relever la valeur de la vie, valeur que nous n'avons pas su apprécier et dont nous nous rendons compte seulement par le livre combien elle était grande. (R² IV, 298)

Ces idées avancées dans le dernier tome de *À la recherche du temps perdu* répondent symétriquement à la théorie que Proust fait sur la lecture dans le premier tome du roman.

À la suggestion de sa grand-mère qui veillait à la santé de son petit-fils et lui conseillait par conséquent de sortir par tout temps pour devenir plus fort, le narrateur sort dans le jardin et continue, sous le marronnier, la lecture d'un livre commencée dans sa chambre. En commentant ensuite le texte qu'il vient de lire, en porte-parole de Proust, il fonde une vraie théorie du roman dans son acception la plus moderne et en même temps une théorie de la lecture. L'élément de structure narrative sur lequel il s'arrête est le personnage, qui, selon la tradition romanesque, est le pion de base dans la reproduction du réel. Or, il veut nous fait comprendre que jamais une telle chose ne peut être envisagée dans la pratique de l'écriture, car « un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. » (R² I, 84)

Ce passage du roman met en évidence l'attention que Proust porte aux états d'âme du lecteur durant l'acte de la lecture. L'incapacité de celui-ci de saisir toute la réalité intérieure du personnage romanesque n'est pas due à ses limites de lecteur, mais aux limites du texte qui n'arrive pas à la lui transmettre. Proust exprime ainsi son point de vue sur le métier d'écrivain envisagé de la perspective de l'acte de la lecture. Ainsi considère-t-il que la réussite de la lecture, qui n'est autre chose qu'une opportunité pour l'être de descendre dans les tréfonds de son âme et de s'initier à la découverte de soi, dépend entièrement de la « trouvaille » de l'écrivain. Cela confirme sa haute conscience du métier et son idée que rien, dans la structure de l'œuvre, n'est aléatoire ou dû à la simple inspiration, que tout est travaillé et minutieusement élaboré, malgré les apparences. L'aspect trop chargé du discours et de la structure romanesque de même que le désordre apparent de la phrase constituent en effet chez Proust un but à atteindre, celui de donner à son art l'illusion de naturel, de spontané, en un mot, de réel pur. Il comprend de cette manière la mission de l'écrivain de créer des images en mesure de faire travailler la capacité de son lecteur d'envisager toute représentation comme réelle et authentique parce que sienne :

La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler. Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard. Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état, où comme dans tous les états purement intérieurs, toute émotion est décuplée, où son livre va nous troubler à la façon d'un rêve mais d'un rêve plus clair que ce que nous avons en dormant [...]. (R² I, 84)

Le « rêve » dans lequel plonge le lecteur après la lecture d'un livre ne devient possible que si l'écrivain maîtrise l'art de transmettre par l'écriture ce qu'il pourrait comprendre comme sien. Si cette chose arrive à s'accomplir le succès de la lecture est assuré. Le lecteur prend l'imaginaire pour réel grâce à la réalité des états affectifs qu'il éprouve et qui ont été créés par cet imaginaire même. Un tel succès n'est que le résultat du travail de l'écriture assumée qui rend le lecteur « le propre lecteur de soi-même ». La création littéraire, comme le rêve, nous fait, par l'acte de la lecture accéder rapidement à des espaces et à des recoins cachés de notre âme, qui n'auraient jamais été découverts autrement. Par l'acte de la lecture la création littéraire nous initie à la découverte de la « vérité » de notre âme : « (...) ainsi notre cœur change, dans la vie, et c'est la pire douleur mais nous ne la connaissons que dans la lecture. » (R² I, 84). La lecture est comme le rêve qui, par les images qu'il nous offre, nous initie à la connaissance de notre vie intérieure, mais, à la différence du rêve, dans sa qualité d'acte culturel et esthétique nous menant à la découverte de la vie, elle nous met en état d'apprécier la valeur de cet acte.

Dès le début du roman proustien la lecture apparaît comme l'une des préoccupations principales du narrateur. Il lit dans le jardin de Combray mais le plus souvent il lit lorsqu'il se trouve dans l'espace clos de sa chambre. Couché dans son lit il réalise, en train de lire, la similitude entre sa condition de dormeur éveillé et celle de lecteur. Comme le dormeur éveillé qui se trouve entre le rêve et la réalité, le lecteur se trouve lui aussi dans l'entre-deux, entre la réalité scripturale et la réalité objective. Toujours comme le dormeur éveillé qui vit dans la réalité de son rêve, le lecteur vit dans l'univers du livre qui devient sien grâce à la technique scripturale. Pour qu'il y accède, la lecture ne peut être faite que dans une « inviolable solitude », celle qui facilite la rencontre du moi avec le moi. Cette exigence met, selon Proust, la lecture sous le signe d'égalité avec « la rêverie, les larmes et la volupté » :

Destinée à un usage plus spécial et plus vulgaire, cette pièce, d'où l'on voyait pendant le jour jusqu'au donjon de Roussainville-le-Pin, servit longtemps de refuge pour moi sans doute parce qu'elle était la seule qu'il me fût permis de refermer à clé, à toutes celles de mes occupations qui réclamaient une inviolable solitude : la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté. (R² I, 12)

Comme la rêverie, la lecture est une voie d'accès au tréfonds du moi. En même temps elle dévoile les secrets de la « beauté » et de la « vérité », lui revenant par conséquent la tâche d'achever l'écriture dans l'expression de la vie, ce dont le narrateur proustien est parfaitement conscient :

Ce n'était pas seulement parce qu'une image dont nous rêvons reste toujours marquée, s'embellit et bénéficie du reflet des couleurs étrangères qui par hasard l'entourent dans notre rêverie ; car ces paysages des livres que je lisais n'étaient pas pour moi que des paysages plus vivement représentés à mon imagination que ce que Combray mettait sous mes yeux, mais qui eussent été analogues. Par le choix qu'en avait fait l'auteur, par la foi avec laquelle ma pensée allait au-devant de sa parole comme d'une révélation, il me semblait être - impression que ne me donnait guère le pays où je me trouvais, et surtout notre jardin, produit sans prestige de la correcte fantaisie du jardinier que méprisait ma grand-mère - une part véritable de la Nature elle-même, digne d'être étudiée et approfondie. (R² I, 85)

Il est évident que pour Proust la lecture est une activité indépendante et en même temps complémentaire de l'écriture. Dans *Contre Sainte-Beuve* il a envisagé la lecture comme une sorte de traduction d'une langue étrangère, c'est-à-dire comme une « version » dans sa propre langue de la vision de l'artiste :

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans un beau livre tous les contresens qu'on fait sont beaux. (CSB, 361)

Le langage du livre est transposé par le lecteur dans un langage qui parle de soi-même. Et ce langage peut être « un contresens ». C'est une idée révolutionnaire qui fait de la lecture une activité intellectuelle de contestation et lui confère le statut indépendant d'acte créateur de sens, libre par rapport aux sens transmis par l'écriture. La lecture est cet espace de l'entre-deux⁵, « d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité » (R² I, 83) qui fait fusionner le rêve du créateur avec l'expérience de son lecteur. C'est le vrai espace privilégié de la rencontre du créateur avec son récepteur. Cette rencontre se réalise par l'intermédiaire de l'image, à la fois le lieu de la transformation de l'impression en expression - l'écriture - et le lieu de la transformation de l'expression en compréhension de soi-même - la lecture. Proust explique dans *Du côté de chez Swann* le devoir du romancier de concentrer son acte créateur sur la construction de l'image de qualité, la seule voie pour assurer la réussite de l'acte de la lecture, en fait cet acte qui vérifie la qualité du produit:

Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune ; l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif. (R² I, 84)

⁵Roland Breur, *Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000, construit son étude sur cette idée.

Pour que la lecture soit vraiment un acte indépendant et réussi il faut que le texte soit conçu comme source unique de la révélation des propres rêves du lecteur. Expression des impressions de l'écrivain l'image artistique devient source d'impressions pour le lecteur qui en lisant fait surgir l'expression de son propre moi, accomplissant ainsi la rêverie de soi. Le narrateur de *À la recherche du temps perdu* le démontre, dès le début de son entreprise. Par le truchement de son personnage, Proust met ainsi, dans son roman, les bases d'une théorie de la lecture dont le but est de démontrer que lire signifie rêver en artiste. Dans ce cas la lecture fait l'écriture s'accomplir car la création littéraire est confrontée, par l'acte de la lecture avec sa propre destination.

BIBLIOGRAPHIE

- Baudry, Jean-Louis, *Proust, Freud et l'autre*, Paris, éd. de Minuit, 1984.
- Bellemin-Nöel, Jean, « « Psychanalyser » le rêve de Swann » ?, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979, rééd. 1996.
- Bergson, Henri, « Le rêve » dans *L'énergie spirituelle*, Paris, PUF, [1919], 1976.
- Bizub, Edward, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, éd. La Baconnière, 1991.
- Breur, Roland, *Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000.
- Brun, Bernard, « Le dormeur éveillé, genèse d'un roman de la mémoire ». *Cahiers Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1982. 11, p. 241-316.
- Campion, Pierre, *La littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, 1996.
- Fraisse, Luc, *Esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes, 1995.
- Freud, Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1976.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Goga, Yvonne, « Le rêve chez Proust » in *Anachronia*, nr. 6, Hamburg, 2001, 47-55.
- Goga, Yvonne, Moldovan, Corina, *Marcel Proust au début du troisième millénaire*, Cluj-Napoca, éd. Limes, 2002.
- Kristeva, Julia, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- Nemoto, Misako, « Le sommeil proustien ou une nouvelle phénoménologie du présent » in *Marcel Proust aujourd'hui*, Rodopi, Amsterdam-New-York, NY 2004, 29-44.
- Oyhanto, Manuelle, « La Rêverie mondaine et ses enjeux esthétiques » in *Marcel Proust aujourd'hui*, Rodopi, Amsterdam-New-York, NY 2004, 83-102.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1968.
- Simon, Anne, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, PUF, 2000.
- Squarzina, Anna Isabella, « "Bis nigra videre tartara " : Proust et la catapse virgilienne » in *Marcel Proust aujourd'hui*, Rodopi, Amsterdam-New-York, NY 2004.

LA FIGURE DU PROFESSEUR DANS *CHAGRIN D'ÉCOLE* DE DANIEL PENNAC

SIMONA JIȘA¹

ABSTRACT. *The professor's figure in Chagrin d'école by Daniel Pennac.* The French writer Daniel Pennac is in the book *Chagrin d'école* an autobiographical writer and an essayist, using his childhood memories and his teaching experience to highlight the sometimes unexpected vision of the « bottom of the class » figure. He was himself a student in permanent situation of school failure, without any visible cause, and the book is an investigation of what can cause these failures. He was saved by meeting a few teachers who knew to discover in him unsuspected resources that helped him pass the baccalaureate and then to follow a college, to become a French teacher and last but not least, to discover his vocation as a writer. Our article examines the « bottom of the class » figure but it especially aims to portray Professor Daniel Pennacchioni, along with the teacher's « ideal » image. The latter should be passionate about what he teaches, to know how to communicate with the class, to treat all students with respect, respect their individual characteristics and to adapt the learning to the student's style. But what is most important is to help him overcome fear, inhibitions, laziness and to never abandon the student.

Keywords: school, teacher, « bottom of the class », education, teaching.

REZUMAT. *Figura profesorului în Chagrin d'école de Daniel Pennac.* Scriitorul francez Daniel Pennac este în cartea *Chagrin d'école* autobiograf și eseist, folosindu-se de amintirile din copilărie și de experiența din cariera sa didactică pentru a pune în valoare o viziune uneori neașteptată asupra figurii « codașului clasei ». A fost el însuși un elev în situație permanentă de eșec școlar, fără a avea o cauză vizibilă, iar cartea este un mijloc de investigație a ceea ce poate determina aceste nereușite. Salvarea lui a fost întâlnirea a câtorva profesori care au știut să descopere în el resurse nebănuite care l-au ajutat să treacă bacalaureatul, să urmeze apoi o facultate, să devină profesor de franceză și, nu în ultimul rând, să își descopere vocația de scriitor. Articolul nostru analizează atât figura codașului, dar mai ales vrea să facă portretul profesorului Daniel Pennacchioni, alături de cel al profesorului « ideal ». Acesta din urmă ar trebui să fie pasionat de materie, să știe să comunice cu clasa, să trateze toți elevii cu respect, să le respecte particularitățile individuale și să adapteze învățarea stilului elevului. Ceea ce este însă cel mai important, este să-l facă să treacă peste teamă, inhibiții, lene și să nu-și abandoneze nicicând elevul. Autorul ne prezintă metode și reflecții didactice care redau încrederea în sistemul educativ grație unor profesori excepționali.

Cuvinte-cheie: școală, profesor, « codașul clasei », învățământ, predare.

¹ Simona Jișa est docteur ès lettres, maître-assistant, chargée de cours de Littérature française moderne et contemporaine à la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai, de Cluj-Napoca, Roumanie. E-mail : simonajisa@yahoo.fr

Daniel Pennac (Pennachionni, de son vrai nom) est connu aux lecteurs surtout grâce au cycle des Malaussène, famille nombreuse à qui arrivent des choses allant du fantasque au baroque, du hilare au polard et du mythique au cocasse. Le premier livre, *Au bonheur des ogres*, paraît en 1985 et a un grand succès. L'auteur continue à faire le délice de ses lecteurs avec d'autres rebondissements et développements. Il est connu aussi par son essai *Comme un roman* (1992) qui analyse les « droits » du lecteur de notre époque et qui anticipe d'une certaine manière *Chagrin d'école*.

*Chagrin d'école*², paru en 2007 a reçu le Prix Renaudot. C'est un livre-essai à caractère autobiographique dont le thème central tourne autour de l'école. Il y a deux types de profils qui soutiennent la « trame » et coexistent *sine qua non* : celui du cancre et celui du professeur. Notre étude s'intéresse au dernier, sans pour autant pouvoir ignorer le premier type.

Il s'agit d'un livre issu de sa propre expérience de vie, traversant toutes les périodes scolaires et faisant le pendant entre les deux pôles de l'éducation : l'élève et le professeur. Comme l'avoue l'auteur dès le début, il a été un élève-problème, toujours en difficulté, mais qui, grâce au dévouement de certains de ses professeurs, a pu devenir, à son tour, professeur et aider d'autres élèves. De ce point de vue, on a affaire à un livre-témoignage, qui analyse de l'intérieur la complexité de l'enseignement dans les rapports élève-professeur, élève-famille, professeur-famille. Nous ne pouvons pas négliger le côté social et l'analyse fine, richement argumentée et exemplifiée, offerte par Daniel Pennac. À une époque où l'École comme institution est souvent contestée, l'écrivain sait trouver des aspects positifs et des professeurs qui possèdent le don de « sauver » les élèves en difficulté, insistant sur l'impact que les qualités humaines de l'enseignant peuvent avoir sur le destin de l'apprenant. Renverser le destin d'un élève pareil semble être, dans la vision de l'auteur, la réussite la plus importante de la vie d'un professeur. Il est naturel que Pennac dédie son livre à des personnes qui sont impliquées dans ce genre d'activités et qu'il nomme « sauveurs d'élèves ». Ce livre constitue un hommage à ceux pour qui la carrière didactique s'est superposée à une vocation véritable, celle de faire passer le savoir aux enfants et aux adolescents. Et l'argument le plus convaincant est Daniel Pennacchioni, cancre devenu professeur de français.

Le fils rouge de ce livre tente d'élucider, autant pour l'auteur que pour les lecteurs, la transmutation que ces quelques professeurs ont été capables de produire dans la vie de Daniel Pennac en une dizaine d'années : « À quoi tient la métamorphose du cancre en professeur ? Et, accessoirement, celle de l'analphabète en romancier ? [...] Comment suis-je devenu ? » (p. 94) Car l'école est l'endroit où l'auteur a découvert aussi une autre vocation, celle d'écrivain.

Le livre montre Daniel Pennac dans une double hypostase : de cancre, relié à l'axe du passé, et de professeur, placé sur l'axe du présent, bien qu'au moment de l'écriture il n'exerce plus ce métier. Nous structurons notre analyse sur trois

² Toutes les références renvoient à Daniel Pennac, *Chagrin d'école*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

aspects : le portrait du cancre, le portrait de l'auteur en « professeur » et celui du professeur idéal fait de morceaux des professeurs « sauveurs » rencontrés par Pennac tout au long de sa vie.

Le cancre

Le motif central pour écrire ce livre, annoncé à son frère Bernard, et la raison la plus évidente pour devenir professeur, pour aider surtout ceux qui sont en difficulté, est mentionnée dès les premières pages du livre : « *la douleur partagée du cancre, des parents et des professeurs, l'interaction de ces chagrins d'école* » (p. 21) Dans la vision pennaquienne le cancre est un être qui souffre, qui est complexé par le fait ne pas « comprendre ». Il diffère complètement du cancre de Jacques Prévert, par exemple, auquel ce dernier donne le profil d'un héros de la classe, de celui qui ne se laisse pas entraver par les règles, qui apprécie la liberté d'esprit, un artiste en herbe qui transforme la réalité par le pouvoir de l'imagination. Maximilien, adolescent en mal de vivre, rencontré dans la rue, devient le symbole de ce questionnement perpétuel sur les méthodes utilisées pour les aider.

Daniel Pennac a l'impression d'être plutôt marginal que marginalisé. Le cancre (lui et d'autres) est un être qui n'a pas confiance dans ses forces, qui crie son désespoir d'être exclu, sans que la majorité des professeurs l'entendent. L'auteur ne veut pas lancer un débat socio-politique sur l'école de nos jours, mais s'approcher de la figure du cancre comme constante intemporelle du processus éducatif : « Tout le monde s'occupe de l'école, éternelle querelle des anciens et des modernes : ses programmes, son rôle social, ses finalités, l'école d'hier, celle de demain... Non, un livre sur le cancre ! *Sur la douleur de ne pas comprendre*, et ses dégâts collatéraux. » (p. 22) Ce qui renforce la démonstration est justement le choix de « l'élève » enquêté : lui-même, car il n'est pas un être marginalisé, ignoré ou délaissé par sa famille ; par contre, son enfance a été heureuse, la famille lui a assuré tout son confort et appui. Mais l'école, qui est le centre de la vie de tout enfant et adolescent, ternissait cette image, par les souffrances, les humiliations, la perte de l'estime et de la confiance en soi.

L'auteur essaie d'investiguer l'origine de la « cancrierie » et de relativiser les propos de ceux qui jettent le dévolu sur la famille. Il se prend lui-même comme sujet de l'enquête : « Enfant de bourgeoisie d'État, issu d'une famille aimante, sans conflit, entouré d'adultes responsables qui m'aidaient à faire mes devoirs... Père polytechnicien, mère au foyer, pas de divorce, pas d'alcooliques, pas de caractériels, pas de tares héréditaires, trois frères bacheliers (des matheux, bientôt deux ingénieurs et un officier), rythme familial régulier, nourriture saine, bibliothèque à la maison, culture ambiante conforme au milieu et à l'époque [...]. Propos de table calmes, rieurs et cultivés. » (p. 25) Serait-il l'exemple d'un être complexé par les réussites de sa famille ou la victime d'un complexe œdipien jamais dépassé ? La mauvaise aventure de la chute dans les poubelles de Djibouti serait-elle à l'origine d'un complexe d'infériorité et des échecs scolaires ? Le livre ne donne pas la solution et l'auteur avoue ne pas avoir trouvé de réponse.

Ainsi l'accent est-il déplacé des causes vers le portrait du cancre, en tant que souffre-douleur de son propre système d'excuses, possédant une *mea culpa* faite des phrases consolatrices et visant en fait la non implication personnelle : « c'est le propre des cancre, ils se racontent en boucle l'histoire de leur cancrerie ; je suis nul, je n'y arriverai jamais, même pas la peine d'essayer, c'est foutu d'avance, je vous l'avais bien dit, l'école n'est pas faite pour moi... L'école leur paraît un club très fermé dont ils s'interdisent l'entrée. Avec l'aide de quelques professeurs parfois. » (p. 24)

Ce que l'auteur a pu extraire de positif de sa cancrerie est la constatation que la vraie vocation se laisse parfois attendre, et que sa découverte est contextuelle : elle doit rencontrer un terrain propice pour jaillir à la surface. Sa cancrerie est, du point de vue didactique, l'expérience pédagogique qui l'a fait s'ouvrir vers les mondes des « chagrins d'école », et du point de vue artistique, une période d'incubation des créations ultérieures (parmi lesquelles ce livre-ci).

Daniel Pennachionni, professeur

La découverte de la vocation de professeur peut être tardive, et dans le cas de Pennac, elle a été inattendue et inespérée. Mais une fois qu'il a embrassé cette carrière, il s'y est trouvé complètement plongé. Cela est visible même dans le choix de l'espace quotidien : son appartement donne sur deux cours de récréation. Daniel Pennac a professé ce métier vingt-cinq ans et a eu à peu près deux mille cinq cents élèves.

Le choix de cette profession peut s'expliquer aussi comme une preuve d'amour et de reconnaissance envers ses parents, qui à la longue, avaient plus ou moins perdu l'espoir de voir leur fils réussir sa vie comme leurs autres enfants. Ainsi la mère n'a jamais été sûre des réussites de son fils. Le père a adopté une attitude plutôt ironique, ayant confiance dans les résultats de son fils, mais remis presque aux calendes grecques : « Pas de panique, dans vingt-six ans il possédera parfaitement son alphabet. » (p. 18) ou « Ne t'inquiète pas, même pour le bac on finit par acquérir des automatismes... » (p. 18) Le moment où l'auteur considère qu'il a dépassé, aux yeux de la famille, son statut de raté est lorsque le père, toujours sceptique et légèrement ironique quant aux réussites de son fils, envoie une lettre au collègue où Daniel Pennachionni enseignait, en écrivant sur l'enveloppe, à côté du nom, le titre de « professeur ».

Pour aider les élèves en difficulté, le professeur Pennachionni a investigué les causes possibles de ces échecs. Une des causes est, selon lui, la peur envers les professeurs, et c'est pourquoi, en tant que professeur, il essaie de la faire disparaître de l'âme de ses élèves pour qu'elle cesse de paralyser leurs capacités intellectuelles. Il se rappelle encore le sentiment de puissance qu'émanait le monde des adultes et parle même de la figure du professeur comme un « ogre scolaire » (p. 39) (n'oublions pas aussi qu'*Au bonheur des ogres* est le titre de son premier roman du cycle des Malaussène datant de 1985). À cela s'ajoute la nécessité d'arrêter la

« fuite » des élèves, c'est-à-dire leur désir d'évasion, mais aussi la solution facile de fuir d'eux-mêmes.

En tant que professeur, il se présente soit en rapport avec ses élèves, soit avec les parents. La note humoristique – avec ce genre d'humour tendre avec lequel l'auteur nous a habitués –, ne s'absente pas des dialogues recréés tout au long du livre. Ils contribuent à réaliser une sorte de typologie des parents et des élèves en fonction des problèmes et des traits de caractères qu'ils possèdent. Le professeur Pennachionni se décrit en répondant aux appels au secours des parents désespérés vers la fin de l'année scolaire, essayant de les aider à choisir la meilleure école pour les difficultés de leurs enfants. Comme Pennac aime introduire dans ses livres des mythes (l'ogre, le bouc émissaire, la fée, etc.), il joue ainsi le rôle de Saint Christophe, portant sur ses épaules les enfants en difficulté, les aidant à traverser leur scolarité et à arriver à bon port.

Un des conseils offerts par l'expérience de Pennac est d'enseigner toujours sur l'axe de « l'indicatif présent » : si l'enfant vient à l'école avec la charge de ce qui s'est passé dans sa famille, il faut une solution pour qu'il oublie ce passé, car « Le cours ne peut vraiment commencer qu'une fois le fardeau posé à terre et l'oignon épluché. Difficile d'expliquer cela, mais un seul regard suffit souvent, une parole bienveillante, un mot d'adulte confiant, clair et stable, pour dissoudre ces chagrins, alléger ces esprits, les installer dans un présent rigoureusement indicatif. » (p. 70) Il donne l'exemple d'une manière amusante de faire l'appel, où il imite les intonations des réponses de ses élèves, ce qui constitue un premier « moment de connivence, le bonjour matinal d'une équipe qui allait se mettre à l'ouvrage » (p. 140). Un autre exemple, à allure plus traditionnelle, est offert par la manière dans laquelle un autre professeur est attendu par ses élèves : les élèves attendent en rangs, dans le couloir, en silence, ils entrent en classe et le cours commence comme une conversation : « en installant mes élèves dans le silence, je leur donne le temps d'atterrir dans mon cours, de commencer par le calme. De mon côté, j'examine leurs têtes, je note les absents, j'observe les groupes qui se font et se défont ; bref, je prends la température matinale de la classe. » (p. 141) À retenir aussi l'exemple des bienfaits d'une histoire très drôle racontée sur la demande du prof par un élève pour amuser une autre élève triste à causes des disputes de ses parents.

Cette importance accordée à ce que la didactique appelle *captatio benevolentiae* contribue au succès de l'apprentissage, mais elle doit être toujours mise en place au début de l'activité didactique, car « c'est cela enseigner : c'est recommencer jusqu'à notre nécessaire disparition de professeur. Si nous échouons à installer nos élèves dans l'indicatif présent de notre cours, si notre savoir et le goût de son usage ne prennent pas sur ces garçons et sur ces filles, au sens botanique du verbe, leur existence tanguera sur les fondrières d'un manque indéfini. » (pp. 70-71) Le geste « éducatif » comporte, dans la vision pennaquienne une sacralisation obligatoire de la temporalité. Cet indicatif présent a quelque chose de particulier dans l'ensemble des facteurs instructifs : transmettre une information

aux élèves doit équivaloir à une refaite du monde sous les yeux des « innocents », à une véritable cosmogonie qui doit éveiller leur intérêt : « Il faudrait inventer un temps particulier pour l'apprentissage. Le *présent d'incarnation*, par exemple. Je suis ici, dans cette classe, et je comprends, enfin ! Ça y est ! Mon cerveau diffuse dans mon corps : ça *s'incarne*. » (p. 72) Le temps alloué à chaque matière doit être investi avec une intensité caractéristique et respectant les particularités de la discipline et du moment de la journée ; le professeur doit concevoir l'apprentissage en fonction de plusieurs facteurs pour que les élèves puissent se concentrer au maximum sur ce qu'on leur apprend, sans se rendre compte du passage véritable du temps : « cette heure de grammaire doit être une bulle dans le temps. Mon travail consiste à faire en sorte que mes élèves se sentent exister *grammaticalement* pendant ces cinquante-cinq minutes. » (p. 132) Et c'est au professeur d'offrir un modèle d'implication totale dans l'activité : « la présence de mes élèves dépend étroitement de la mienne ; de ma présence à la classe entière et à chaque individu en particulier, de ma présence à ma matière aussi, de ma présence physique, intellectuelle et mentale » (p. 133)

Il y a des moments où, malgré les méthodes utilisées, la communication ne circule pas entre professeur et élèves, et cela culpabilise au plus fort le professeur Pennachionni : « Ô le souvenir pénible des cours où je n'y étais pas ! Comme je les sentais flotter, mes élèves, ces jours-là, tranquillement dériver pendant que j'essayais de rameuter mes forces. Cette sensation de perdre ma classe [...] Je joue le rôle de celui qui fait cours, ils font ceux qui écoutent. [...] Ce que je dis ne s'incarne pas, ils se foutent éperdument de ce qu'ils entendent. Ni questions ni réponses. Je me replie derrière le cours magistral. [...] Je suis à cent lieues de Voltaire, de Rousseau, de Diderot, de cette classe, de ce bahut, de cette situation, je m'épuise à réduire la distance mais pas moyen, je suis aussi loin de ma matière que de ma classe. » (p. 134)

En tant que professeur, Daniel Pennac s'efforce d'abattre du vocabulaire et de la pensée de ses élèves certaines phrases inhibitrices, qui empêchent leur épanouissement scolaire et les bloquent dans l'inefficacité, dans la paresse et dans la déception : « Je n'y arriverai jamais », « L'école, c'est pas pour moi », « Ça sert à rien », « Je n'ai pas de mémoire. », « C'est trop difficile. » Il se place du côté de la pédagogie d'encouragement, qui focalise son accent sur ce qu'on possède déjà, non sur ce qui manque encore à l'élève.

Daniel Pennachionni fait partie de la catégorie des professeurs qui aiment les dictées : « J'ai toujours conçu la dictée comme un rendez-vous complet avec la langue. La langue telle qu'elle sonne, telle qu'elle raconte, telle qu'elle raisonne, la langue telle qu'elle s'écrit et se construit, le sens tel qu'il se précise par l'exercice méticuleux de la correction. Car il n'y a pas d'autre but à la correction d'une dictée que l'accès au sens exact du texte, à l'esprit de la grammaire, à l'ampleur des mots. » (p. 145) L'auteur détaille la manière dans laquelle se réalise une dictée et met en évidence le mystère sémantique et grammatical que les élèves doivent ressentir pendant cet exercice complexe.

Le livre est ponctué aussi de rencontres avec ses anciens élèves qui se rappellent ses méthodes d'enseigner ou les moments difficiles où l'auteur-professeur les a aidés. Une place à part a occupé dans les classes la récitation, un exercice qui stimule la mémoire et rend hommage et sens actuel à des phrases des époques révolues. C'est un exercice qui pourrait scandaliser les théoriciens actuels de la didactique. Tombé en désuétude à cause de la qualité des textes mémorisés, apprendre par cœur contribue, en fait, au développement de la mémoire à long terme, à apprendre à raisonner et à aimer entendre les mots qui s'enchaînent : « En faisant apprendre tant de textes à mes élèves de la sixième à la terminale (un par semaine ouvrable et chacun d'eux à réciter tous les jours de l'année), je les précipitais tout vifs dans le grand flot de la langue, celui qui remonte les siècles pour venir battre à notre porte et traverser notre maison. » (p. 158) L'auteur décrit étape par étape comment il arrive à faire aimer cet exercice par ses élèves qui se rappellent même après des décennies : « Dès qu'ils avaient compris ce qu'ils lisaient ils découvraient leurs capacités mnémotechniques, et souvent, avant la fin du cours, un bon nombre récitait le texte entier [...]. Ils commençaient à jouir de leur mémoire. Ils ne s'y attendaient pas du tout. [...] Tout surpris de si vite se souvenir, ils répétaient le texte une deuxième fois, une troisième, sans accroc. C'est que l'inhibition levée, ils comprenaient ce dont ils se souvenaient. » (p. 165) Ses élèves commencent à jouer avec l'intonation, coupent et recollent les textes, comme de véritables artistes. Sa confiance dans les capacités insuffisamment exploitées des élèves, fait de tout élève un linguiste passionné : « il va adorer ça [...] le goût de ces mots dans sa bouche, les fusées éclairantes de ces pensées dans sa tête, et découvrir les capacités prodigieuses de sa mémoire, son infinie souplesse » (p. 159)

Pour Pennac, le métier du professeur consiste donc en partie « à persuader *mes* élèves les plus abandonnés par eux-mêmes que la courtoisie mieux que la baffa prédispose à la réflexion, que la vie en communauté engage, que le jour et l'heure de la remise d'un devoir ne sont pas négociables, qu'un devoir bâclé est à refaire pour le lendemain, que ceci, que cela, mais que jamais, au grand jamais, ni mes collègues ni moi ne les abandonnerions au milieu du gué. Pour qu'ils aient une chance d'y arriver, il fallait leur réapprendre la notion même d'effort, par conséquent leur redonner le goût de la solitude et du silence, et surtout la maîtrise du temps, donc de l'ennui. » (p. 172) Il est donc un véritable « pêcheur » d'enfants.

Le professeur idéal

Daniel Pennac n'idéalise pas ce métier qu'il considère comme difficile ; il décrit la fatigue et l'ennui que cela peut produire, et combien la carrière didactique épuise la personne. Et cela n'est pas visible de la perspective de l'élève : « J'ignorais alors qu'il arrive aux professeurs de l'éprouver aussi, cette sensation de perpétuité : rabâcher indéfiniment les mêmes cours devant des classes interchangeables, crouler sous le fardeau quotidien des copies (on ne peut pas imaginer Sisyphes heureux avec un paquet de copies !) » (p. 61) Pourtant, et paradoxalement, les professeurs à leur

tour, doivent passer beaucoup d'examens pour avancer dans leur carrière : « J'ignorais que les professeurs aussi se soucient du futur : décrocher mon agrég, achever ma thèse, passer à la fac, prendre mon envol pour les cimes des classes préparatoires, opter pour la recherche, filer à l'étranger, m'adonner à la création, changer de secteur, [...], j'ignorais que lorsque les professeurs ne pensent pas à leur avenir, c'est qu'ils songent à celui de leurs enfants, aux études supérieures de leur progéniture... » (pp. 61-62)

Dans la vision de Pennac, le professeur idéal n'est donc pas un des meilleurs étudiants, car la quantité des connaissances assimilées n'assure pas obligatoirement sa réussite didactique. Il doit plutôt exercer sa capacité d'empathie et cesser de percevoir sa classe comme un tout entier ; il doit pouvoir communiquer avec les élèves, c'est-à-dire savoir répondre à leurs questions dites ou tues. Il se positionne au même niveau que ses élèves et non pas au-dessus par l'autorité inébranlable que lui offre son poste.

Cette partie mystérieuse de chaque individu, qui n'est ni un héritage génétique, ni un résultat du milieu social ou familial, est libre d'accès à ceux des professeurs qui connaissent le mot de passe et peuvent faire s'ouvrir l'âme des élèves, maintenir leur motivation et offrir des modalités individualisées d'apprentissage. Car l'éducation ne se fait pas seulement en fonction des particularités d'âge, mais aussi en fonction des particularités individuelles. La classe n'est pas un monôme, elle est un binôme multiple dont le pôle de repère reste le professeur et la fonction distincte est le profil différent de chaque élève. En ce sens, un autre professeur-modèle décrit par l'auteur parle de la classe d'élèves comme d'un « orchestre » (p. 138) où les qualités de chaque « instrument » doivent être mises en valeur. Enseigner sans tenir compte des sensibilités et des modes d'être des élèves peut mener à l'échec scolaire. C'est vrai que la majorité des élèves réussissent à s'adapter aux exigences didactiques, mais ce livre s'adresse surtout à ceux qui ont besoin d'aide.

Quels sont les modèles de professeurs que l'auteur établit comme points de repère ? Parmi ceux-ci il y a son oncle Jules, rappelant par son nom Jules Ferry et ses réformes éducationnelles :

l'Oncle, Jules Pennacchioni, mena au certificat d'études les enfants de Guargualé et de Pila-Canale, les villages corses de la famille ; on lui doit des générations d'instituteurs, de facteurs, de gendarmes, et autres fonctionnaires de la France coloniale ou métropolitaine [...]. L'Oncle, dit-on, faisait faire des dictées et des exercices de calcul à tout le monde et en toutes circonstances ; on dit aussi qu'il allait jusqu'à enlever les enfants que leurs parents obligeaient à sécher l'école pendant la cueillette des châtaignes. Il les récupérait dans les maquis, les ramenait chez lui et prévenait le père esclavagiste.

– Je te rendrai ton garçon quand il aura son certificat ! (p. 26)

Témoignage de l'intérieur du système, l'avis de Daniel Pennac sur l'éducation garde l'optimisme et la justesse des faits qui risquent parfois d'être ignorés en tenant compte des insuccès plus retentissants que les succès. L'homme contemporain semble ignorer les avantages que ces années d'instruction ont

apportés à ceux qui peut-être vivaient mal leurs relations familiales. Critiquer l'école est devenue un cliché, mais le rôle de l'éducation dans « l'illumination » du peuple reste évident : « Tout le mal qu'on dit de l'école nous cache le nombre d'enfants qu'elle a sauvés des tares, des préjugés, de la morgue, de l'ignorance, de la bêtise, de la cupidité, de l'immobilité ou du fatalisme des familles. » (p. 26) L'école a bien pu constituer un refuge devant maint problème familial ou social. Pour Daniel Pennac la solution a été, paradoxalement, la vie comme pensionnaire (punition après avoir volé de l'argent du coffre de la famille pour acheter un cadeau à un de ses professeurs), de sa cinquième à la première, et surtout, quatre professeurs qu'il a eus pendant cette période-là.

Divers figures de professeurs l'ont aidé à dépasser des moments difficiles de sa vie scolaire ; l'auteur se remémore la figure d'un professeur de philo, père de ses compagnons d'adolescence : « Chaque fois que je ratais le bac, il m'invitait dans un excellent restaurant, pour me convaincre, une fois de plus, que chacun va à son rythme et que je faisais tout bonnement un retard d'éclosion. » (p. 105)

Ces professeurs-modèles ont pratiqué la psychologie sur leurs élèves dans une manière bien personnelle. Une faute qui empêche d'avancer dans la « guérison » est d'analyser sans cesse les origines du « mal » du cancre. Pennac ne croient pas que les traitements « psychanalytiques » soient la solution. Il préfère la thérapie comportementale, et cela en se donnant encore une fois comme exemple : « Les professeurs qui m'ont sauvé – et qui ont fait de moi un professeur – n'étaient pas formés pour ça. Ils ne se sont pas préoccupés des origines de mon infirmité scolaire. Ils n'ont pas perdu de temps à en chercher les causes et pas davantage à me sermonner. Ils étaient des adultes confrontés à des adolescents en périls. Ils se sont dit qu'il y avait urgence. Ils ont plongé. Ils m'ont raté. Ils ont plongé de nouveau, jour après jour, encore et encore... Ils ont fini par me sortir de là. Et beaucoup d'autres avec moi. Ils nous ont littéralement repêchés. Nous leur devons la vie. » (pp. 41-42) Être professeur implique une multitude d'aptitudes et semble même englober plusieurs métiers.

L'auteur rend hommage surtout aux quatre professeurs qui l'ont sauvé. Le premier « sauveur » est son professeur de français de sa troisième, qui, en réalité, a fait de lui un écrivain. La méthode utilisée par ce professeur montre une fine intuition des dispositions non exploitées de son « cancre » : « Épaté, sans doute, par mon aptitude à fourbir des excuses toujours plus inventives pour mes leçons non apprises ou mes devoirs non faits, il décida de m'exonérer de dissertations pour me commander un roman. Un roman que je devais rédiger dans le trimestre, à raison d'un chapitre par semaine. Sujet libre, mais prière de fournir mes livraisons sans faute d'orthographe "histoire d'élever le niveau de la critique" » (p. 98) Il s'agit d'un professeur avant la retraite, qui a donc une large expérience pédagogique, et qui a repéré *le narrateur* en herbe dans son élève, sachant comment l'obliger à discipliner sa pensée, à donner une cohérence à la trame et à l'obliger à apprendre l'orthographe. La chance d'avoir rencontré ce professeur, « un génie de l'enseignement » (p. 102),

au moins dans son cas, est d'avoir acquis un statut : « j'existais scolairement aux yeux de quelqu'un, comme un individu qui avait une ligne à suivre, et qui tenait le coup dans la durée. » (p. 99) Ce même professeur a développé aussi son goût pour la lecture (illicite, bien sûr, faite pendant d'autres cours), ce qui a certainement stimulé son imagination de futur écrivain.

Monsieur Bal, le professeur de mathématiques, « qui *était* les mathématiques » (p. 102) est un autre sauveur de ces recalés « sortis de la poubelle de Djibouti » (p. 263), comme il est arrivé à l'auteur enfant. Il « nous attendait assis à son bureau, nous saluait aimablement, et dès ses premiers mots nous entrions en mathématiques. » (p. 262) Il est perçu comme « un être curieusement vivant, calme et bon. Étrange bonté, née de la connaissance même, désir naturel de partager avec nous la "matière" qui ravissait son esprit et dont il ne pouvait pas concevoir qu'elle nous fût répulsive, ou seulement étrangère. » (p. 262) Ce « bouddha mathématique » (p. 266) fait un pacte avec ses élèves de première de leur assurer la moyenne douze au baccalauréat, et il tient sa parole.

La troisième figure de professeur sauveur est Madame Gi, la professeur d'histoire « époustouflante [...] qui pratiquait comme personne l'art de l'incarnation historique » (p. 102) – ce qui ne l'éloigne pas en fin de compte du statut du narrateur capable de donner vie à des personnages (historiques, dans ce cas). Elle est décrite comme « une tornade qui nous arrachait à notre gangue de paresse pour nous entraîner avec elle dans le cours tumultueux de l'Histoire » (p. 266).

Une autre figure de professeur remémorée avec plaisir et celle de Monsieur S., son professeur de philosophie qui ne s'est même pas rendu compte de l'impact de sa méthode de travail sur le cancre Pennacchioni et qui, dit l'auteur « m'éveilla l'esprit sans que je doive rien à son estime mais tout à son art. » (p. 102) Il « me laissait le soir venu bourdonnant de questions auxquelles je brûlais de répondre. » (p. 266)

Qu'est-ce que ces professeurs ont en commun ? Leur passion communicative qui était un véritable art : « Leurs cours étaient des actes de communication, bien sûr, mais d'un savoir à ce point maîtrisé qu'il passait presque pour de la création spontanée. [...] En enseignant, ils créaient l'événement. » (p. 267) Ils ne faisaient pas de distinction entre les mauvais et les bons élèves et s'acharnaient à ne jamais laisser prise : « Ils accompagnaient nos efforts pas à pas, se réjouissaient de nos progrès, ne s'impatientaient pas de nos lenteurs, ne considéraient jamais nos échecs comme une injure personnelle et se montraient avec nous d'une exigence d'autant plus rigoureuse qu'elle était fondée sur la qualité, la constance et la générosité de leur propre travail. » (p. 265) Ces professeurs « n'abandonnent pas » leurs élèves et ne se laissent non plus émouvoir par les excuses de leur ignorance : « En leur présence – en leur matière – je naissais à moi-même : mais un moi mathématicien, si je puis dire, un moi historien, un moi philosophe, un moi qui, l'espace d'une heure, *m'*oubliait un peu, *me* flanquait entre parenthèses, *me* débarrassait du moi qui, jusqu'à la rencontre de ces maîtres, *m'*avaient empêché de me sentir vraiment là. » (pp. 266-267)

Le bon professeur est celui qui vit lui aussi dans ce présent de l'incarnation : « Elle est immédiatement perceptible, la présence du professeur qui habite pleinement sa classe. [...] Il ne s'est pas éparpillé par crainte de leurs réactions, il ne s'est pas recroquevillé sur lui-même, non, il est à son affaire, d'entrée de jeu, il est présent, il distingue chaque visage, la classe existe aussitôt sous ses yeux. » (p. 136) Il maîtrise la classe par sa voix, si les voix des élèves montent, il fait descendre la sienne.

Daniel Pennac est loin de la caricature et de l'ironie dans les portraits des ces gens « de qualité » qui ont marqué sa vie et celle de ses collègues. Chacun peut constituer un morceau dans le grand puzzle, jamais achevé, qui doit représenter le « professeur idéal ».

Conclusions

La genèse de ce livre peut donc s'expliquer par la nécessité d'« une anthologie des bons maîtres », beaucoup plus utile que la collection des perles des cancre qui amusent les salles des professeurs, et qui tracerait le contour de la figure du « Professeur inoubliable » que nous tous avons rencontré pendant notre scolarité. Il ne s'agit pas d'une personne bien déterminée, mais d'une *summa* de traits empruntés à tous ceux qui ont compté pour notre éducation.

Daniel Pennac déplace le débat qui accuse la formation initiale des professeurs comme déficitaire et la seule coupable pour les échecs des apprenants sur la formation personnelle dans un métier qui ne demande pas seulement de posséder une tranche du savoir universel et de le transmettre aux jeunes générations, mais de s'(auto)former comme surveillant, éducateur, assistant social, psychologue. L'intuition de l'auteur va dans une direction plus « pragmatique » : « Nous voici donc entrés dans une nouvelle phase de la formation des enseignants, qui sera de plus en plus axée sur la maîtrise de la communication avec les élèves. » (p. 273)

La métaphore qui clôt le livre nous fait revenir à Jacques Prévert, à son cancre et à son oiseau dans la cage, mais les problèmes se posent autrement de la perspective du professeur : les cancre sont les hirondelles qui, dans leur besoin de liberté se cognent contre des fenestrons fermés, car ils n'ont pas remarqué les fenêtres pourtant larges ouvertes. Le rôle des professeurs serait de « sortir du coma scolaire une ribambelle d'hirondelles fracassées. » (p. 305) Et quel est l'ingrédient de base ? L'amour. Pourquoi ? Parce qu'une « hirondelle assommée est une hirondelle à ranimer, point final. » (p. 305)

BIBLIOGRAPHIE

Pennac, Daniel, *Chagrin d'école*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

SAVOIR, POUVOIR, PENSER L'ITINÉRAIRE ÉPISTÉMOLOGIQUE DE MICHEL FOUCAULT

HORIA LAZĂR¹

ABSTRACT. *Knowledge, Power, Thinking. Michel Foucault's epistemological itinerary.* The paper shows the interdependence between the notions of knowledge and power in Michel Foucault's outlook on speech, history and the strategies of power carried over by confession. The paper focuses on the *History of sexuality*, highlighting its means of expression, and the ways in which the Greek doctrine of lust and the Christian doctrine of fidelity define different models of subjectiveness.

Key words: author, work, thinking, history, sexuality, confession, lust, desire, subjectiveness.

REZUMAT. *Cunoașterea, puterea, gândirea. Itinerarul epistemologic al lui Michel Foucault.* Studiul arată interdependența noțiunilor de cunoaștere și putere în opera lui Michel Foucault prin analiza concepției foucauldienne asupra autorului, istoriei și strategiilor de putere vehiculate în actul confesiunii. Prin explorarea *Istoriei sexualității* se evidențiază procesul de subiectivare plecând de la două modele contrastante: cel al gândirii grecești, ce exaltă stăpânirea sinelui de către el însuși, și cel creștin al fidelității.

Cuvinte-cheie: autor, operă, cunoaștere, istorie, sexualitate, confesiune, dorință, subiectivare.

Le 30 novembre 1969, Jules Vuillemin proposait, dans l'assemblée des professeurs du Collège de France, la création d'une chaire d'histoire des systèmes de pensée, voulue par le grand hégélien Jean Hyppolite avant de mourir. Une fois créée, la chaire allait permettre à Michel Foucault de présenter sa candidature pour l'occuper. Il la remporta haut la main. L'objectif du cours devait être, selon Vuillemin, « la constitution d'une épistémologie non cartésienne » et « l'élimination du sujet en gardant les pensées », pour « tenter de construire une histoire sans nature humaine »². Le projet de la pensée sans sujet, « venue du dehors » comme un impensé projeté au cœur même de la raison, et de l'histoire-

¹ Maître de conférences à l'Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Faculté des Lettres. Spécialiste de littérature française du XVII^e siècle et d'histoire de la culture française. Auteur de deux livres, de cinq traductions en roumain de livres de philosophie et d'histoire d'auteurs français et d'une soixantaine d'études, articles et comptes rendus. E-mail : mlazar54@yahoo.com

² Cité dans Didier Éribon, *Michel Foucault. 1926-1984*, Paris, Champs/Flammarion, 1991, p. 371.

devenir, dans laquelle, à partir du XIX^e siècle, les choses s'affranchissent de la chronologie humaine en imposant à l'homme un cadre épistémologique – la finitude – dessinant une historicité qui l'enveloppe mais qui lui reste étrangère (la nature physique, la vie biologique, le travail productif), seront complétés, vers la fin de la vie de Foucault, par ses recherches sur la « sexualité sans sexe ». Comme l'a montré Gilles Deleuze, les trois volumes de *l'Histoire de la sexualité* reprennent, en déplaçant les focalisations, les recherches antérieures de Foucault sur le *savoir* comme relation formelle qui produit des stratifications conceptuelles, dont le modèle est l'archive, sur le *pouvoir* comme rapports stratégiques de forces, non formalisés et non stratifiés, « affectant » au même titre les dominants et les dominés par une action abstraite qui peut être représentée par des diagrammes, et sur la *pensée* comme « souci de soi » ou capacité d'auto-affection où le sujet n'apparaît pas comme une instance originaire mais comme une « dérivée » ou un « produit de la subjectivation »¹ – processus décrit par l'imaginaire de la sexualité de manière approximative et ambiguë, et par lequel la subjectivité dérive du savoir et du pouvoir sans cependant s'y réduire².

1. L'œuvre sans auteur, la pensée anonyme et l'histoire sans hommes

Selon Foucault, l'apparition des « sciences humaines » est contemporaine de la disparition de l'homme comme objet général du savoir, au sens aristotélicien, et de l'émergence de la science de l'individu comme support problématique de la pensée (*qui* pense en moi ou à travers moi ?) et comme objet instable de la connaissance (peut-on penser la pensée ? et si oui, la pensée *de qui* pense-t-on ?).

Dans son essai « Qu'est-ce que les Lumières ? », Kant avait déjà esquissé une critique des singularités historiques en instituant la liberté humaine comme droit à la différence. En s'inspirant de cette approche, Foucault se lancera dans des recherches sur la généalogie de l'identité (« un travail de nous-mêmes sur nous-mêmes en tant qu'êtres libres »³) et essaiera de répondre à la question : « qui sommes-nous ? » en écartant le questionnement humaniste sur la nature de l'homme (« qu'est-ce que l'homme ? »). En évitant le double écueil du relativisme des valeurs et du nihilisme de l'action, la critique de Foucault se propose d'inventer, avec la conscience du risque et de la précarité que comporte toute volonté de refondation théorique, de nouvelles subjectivités, fruit d'une *subjectivation historique*, que seule la problématisation de l'actualité (le « diagnostic du présent », selon Frédéric Gros⁴) peut produire.

¹ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986, p. 108.

² *Ibid.*, p. 109.

³ Cité dans Frédéric Gros, *Michel Foucault*, [1996], Paris, PUF, 3^e édition, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 96.

⁴ *Ibid.*, p. 95.

À la fin des années 1960, l'idée de la « disparition de l'auteur » fait son chemin. En affirmant que l'écriture représente « [la] destruction de toute voix, de toute origine » et prenant acte du fait que, dans le roman proustien par exemple, le narrateur n'est pas celui qui écrit mais celui qui « va écrire » sans vraiment le pouvoir – ce qui fait que « le roman finit quand l'écriture devient possible » -, Roland Barthes remet en question, en 1968¹, les vieilles notions théologico-littéraires d'auteur et d'œuvre pour leur substituer celles de scribe et de texte. Contrairement à l'auteur, qui précède son livre, le scribe naît avec son texte, qu'il inscrit sur la page mais qui n'exprime rien et ne renvoie qu'à lui-même. Séparé de son propriétaire (l'auteur) et défini comme bien commun, le langage devient anonyme et impersonnel (comme dans l'écriture à plusieurs des surréalistes) ; il n'a pas d'origine humaine. Précédant l'homme et essentiellement citationnel (la vie de l'auteur ne fait qu'imiter son œuvre), il peut être ramené à un gigantesque dictionnaire permettant la construction de textes dont l'unité n'est pas originaire mais terminale – celle du destinataire sans nom (« quelqu'un »), ni intelligent ni humaniste ni cultivé, que seule la « mort de l'auteur » rend possible.

À son tour, Foucault s'interrogera, en 1969, sur *ce qu'est un auteur*². Selon les descriptions de l'exégèse chrétienne, dont Jérôme fournit le meilleur exemple et qui seront reprises par la critique littéraire, le nom propre de l'auteur garantit la valeur de l'œuvre (il faut retirer de la liste des œuvres d'un auteur des livres de mauvaise qualité), sa cohérence conceptuelle (les ouvrages en contradiction avec la doctrine de l'auteur ne lui appartiennent pas), l'unité stylistique et le moment historique de la rédaction de l'œuvre (les textes se rapportant à des événements postérieurs à la mort de l'auteur sont des interpolations³). Or, il se trouve que le nom d'auteur ne fonctionne pas de la même manière que n'importe quel nom propre. Se rapportant à une certaine manière d'être des discours, qu'il regroupe selon des critères variables et multiples à l'intérieur d'une société, il est une *fonction discursive* plutôt qu'une instance énonciative préalable ou un arrière-fond psycho-anthropologique des énonciations.

Construction théologico-critique, l'auteur n'est pas l'écrivain réel ni le locuteur fictif qui s'« exprime » dans un texte, mais une réalité « transdiscursive »⁴. Ni signataire d'un texte privé ni garant par son nom d'un bien ni encore rédacteur

¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Essais critiques. IV. Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 61-67.

² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », intervention faite devant la Société française de philosophie, publiée dans le *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, no. 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104, republiée dans *Dits et écrits. I. 1954-1969*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 817-849.

³ *Ibid.*, p. 829-830.

⁴ *Ibid.*, p. 832.

d'un écrit à destination publique, l'auteur-fonction ouvre un espace de parole à *l'extérieur de lui* - un dehors où le sujet, à force de se transporter d'un lieu à l'autre, disparaît en parlant¹ - lieu que d'autres pourront s'approprier et qui, négatif de l'auteur, ne lui en appartient pas moins. L'originalité d'un auteur n'est pas dans ce qu'il dit mais dans ce que d'autres penseront et diront à partir de lui, après lui et souvent contre lui². Par ailleurs, c'est dans le jeu et l'écart de l'appartenance et de l'appropriation (une « désappropriation instauratrice », dit Certeau³) que s'enracine la dimension transgressive de l'écriture. La propriété intellectuelle - bénéfice matériel de l'auteur - se paye cher : évoluant aux confins du licite et de l'illicite, du conformisme et de la transgression, l'auteur est l'homme devant qui s'ouvre un espace de pénalisation (le risque de se retrouver devant un tribunal), produit par sa liberté même. Fonction variable du discours, il n'est, dans l'« archéologie » foucauldienne, qu'« une des spécifications possibles de la fonction-sujet »⁴. Par lui, l'aliénation issue du désir et s'exprimant dans le discours n'est pas la forme terminale de la culture mais sa « norme interne »⁵. Frappé d'interdits, le discours de l'auteur-fonction n'est pas ce qui manifeste ou cache le désir, étant au contraire objet de désir lui-même et expression d'une « volonté de vérité » dont le support est constitué par le système institutionnel de protections et d'exclusions (livres, édition, bibliothèques, laboratoires de recherche, pédagogie⁶).

Michel de Certeau a bien mis en évidence le « style optique » des écrits de Foucault, où les tableaux, les scènes et les figures abondent (la nef des fous, les Ménines de Vélasquez, le supplice de Damien et la ville pestiférée de *Surveiller et punir*). Réserve d'émerveillements esthétiques, le visible est aussi l'espace de pensée et de passage où se déploient les technologies disciplinaires et scientifiques,

¹ V. l'analyse de Michel de Certeau, « Le noir soleil du langage », in *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Nouvelle édition revue et augmentée. Précédé par « Un chemin non tracé » par Luce Giard, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1987, p. 169-170.

² « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 832-833. Ces « fondateurs de discursivité », dont les plus importants sont, selon Foucault, Marx et Freud, instaurent des règles de fonctionnement discursif et de formation textuelle que d'autres auteurs peuvent reprendre indéfiniment, dans un jeu de miroirs textuels où l'« originalité » se diffracte et circule dans la réversibilité de l'écriture et de la lecture. Cependant, « l'instauration d'une discursivité est *hétérogène à ses transformations ultérieures* » (*ibid.*, p. 854. Nous soulignons) : celles-ci n'arrivent pas par nécessité mais par hasard. Défini comme triple jeu (d'*écriture*, dans une philosophie du sujet fondateur, de *lecture*, comme expérience originaire, et d'*échange*, comme instrument de médiation), le discours est un « ensemble d'événements » relevant d'un « matérialisme de l'incorporel » (Michel Foucault, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, p. 60) - énonciation déportée dans la lettre, où elle a du mal à se loger.

³ « Le rire de Michel Foucault », in *Histoire et psychanalyse [...]*, *op. cit.*, p. 139.

⁴ « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 839.

⁵ M. de Certeau, « Le rire de Michel Foucault », *op. cit.*, p. 169.

⁶ *L'ordre du discours [...]*, *op. cit.*, p. 19-20.

et où voir et dire se croisent, comme dans le « regard loquace » du pathologiste évoqué au début de la *Naissance de la clinique*¹. Dans l'anatomie pathologique de Bichat, née au carrefour du regard (le « grand œil blanc » du clinicien, qui « a vu la mort ») et du discours médical, le mal est intérieur, invisible – ce qui explique l'injonction que l'expert adresse à ses étudiants : « Ouvrez quelques cadavres ! » Par ailleurs, dans le triangle vie/maladie/mort, construit autour de la mortalité (la décomposition du cadavre est une véritable leçon ouverte d'analytique de la maladie), la mort perd son prestige funèbre. Coextensive à la vie, elle s'y oppose néanmoins, tandis que la vie est indéfiniment exposée à « des morts partielles, progressives [et] lentes »². La vision classique de l'homme place celui-ci au centre de la création et au milieu du monde étant ainsi un obstacle à la connaissance de son identité, prise dans la crise des représentations. Aussi les sciences humaines, exposées au risque de l'anthropologisation, s'installent-elles dans les interstices du « trièdre épistémologique » des débuts de la modernité, dont elles sont exclues : entre les mathématiques, avec leurs représentations linéaires, déductives et homogènes, les sciences empiriques et taxinomiques, qui mettent en rapport des éléments discontinus mais analogiques (les grammaires générales, l'histoire naturelle, l'analyse des richesses) et la réflexion philosophique, auxquelles finiront par s'adjoindre la linguistique, la biologie et l'économie, qui se constitueront en ontologies régionales par rapport auxquelles les sciences humaines tenteront de se situer³. Leur précarité et leur prétention à l'universalité, « leur dangereuse familiarité avec la philosophie »⁴ et leur tendance à s'appropriier les modèles explicatifs des sciences « dures » leur confèrent une « mobilité transcendante » redoutable : elles traitent les représentations qui constituent leur possibilité de vérité comme un objet.

Si la biologie, l'anatomie et la psychologie ne sont pas des sciences de l'homme comme forme de la vie et de la conscience – la pensée déborde la conscience et le logos, murmure du monde, n'a pas une origine personnelle -, l'histoire s'enracine, quant à elle, dans le vide de l'événement. La dissémination de

¹ Selon Deleuze, toute institution (la folie, la maladie, le sexe) normalise le désir par « spéculation » intellectuelle ou optique. Elle se déploie sur deux axes : un champ de visibilité (faire voir dans la lumière) et un champ d'énonçabilité (parler). En tant que « formations doubles » (une forme de réceptivité, le visible, et une forme de spontanéité non formalisée, l'énonçable), les rapports de pouvoir n'ont pas de forme propre. Ils sont intégrés dans les institutions comme savoirs qui les actualisent et les redistribuent (*op. cit.*, p. 84). En ce sens, l'énoncé – dicible et lisible – est une *courbe* qui unit des points singuliers (son propre dehors), à la différence du *tableau*, qui représente le visible par des descriptions. Ces « énoncés-courbes » sont merveilleusement illustrés par la prose de Faulkner, dans laquelle s'enchevêtrent des objets de discours et des focalisations subjectives, mouvantes (*ibid.*, p. 87).

² Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, [1963], Paris, Quadrige/PUF, 1994, p. 147.

³ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 358-359.

⁴ *Ibid.*

l'historicité dans les domaines de la nature, de la vie, du travail et de la langue fait que l'homme évolue dans « un temps venu d'ailleurs ». Exposé à des événements qu'il ne peut maîtriser - comme le corps vivant, exposé à la mort -, l'homme historique est une espèce qui vit, produit des objets et parle : un être coupé de l'infini, dont la finitude ne finit cependant jamais et dans lequel la pensée est toujours enserrée, clôturée, condamnée à se répéter en décalage avec elle-même : « toujours en retrait par rapport à elle-même, il [lui] reste encore quelque chose à penser dans l'instant même où elle pense, [...] du temps pour penser de nouveau ce qu'elle a pensé »¹.

Foucault présente son œuvre comme une « recherche historique » mais non comme une série de « travaux d'historien ». « Écrivain », auteur de « récits » ou « poète » selon certains, simple « lecteur » selon lui-même², il rejette l'histoire des mentalités, des comportements figés, des institutions et des événements pour mettre à l'épreuve, dans ses livres consacrés à la clinique, à la folie, aux « formations discursives », à la prison et à la sexualité les fondements mêmes de la pensée par l'exploration de l' « espace du dehors » - lieu non de l'altérité mais du moi comme « double de l'autre » ou « répétition du différent »³. Si la pensée vient du dehors, elle surgit du dedans, le double n'étant pas une projection de l'intériorité mais un « pli » qui fait du rapport à soi décrit dans *l'Usage des plaisirs* l'effet d'un « double décrochage » : selon la force (renoncer au pouvoir) et selon la forme (cultiver la vertu, négation du savoir). Irréductible à l'intériorité comme à l'extériorité, le moi se plie en une « mémoire absolue », sans aucune intentionnalité, dans laquelle le temps de la subjectivation apparaît comme l' « oubli de l'oubli ». Par le biais de l'oubli enchâssé dans le présent, la pensée historique traite le passé comme moyen qui permet de nous libérer du présent afin de penser autrement l'avenir, en rompant avec les stratifications formelles de l'expérience, emmagasinées dans les archives. Actualisation du soi, qui n'est ni subjectif ni intersubjectif, l'histoire est, simultanément, effort d'intégration et de différenciation de l'expérience par la pensée.

En analysant la contribution de Foucault au développement de la méthodologie historique, Paul Veyne insiste sur le « positivisme » foucauldien, étranger à l'objectivisme comme au subjectivisme. L'histoire n'est pas l'expression

¹ *Ibid.*, p. 384.

² Pour Certeau, *Surveiller et punir* est un « récit » obéissant à la logique métonymique et une série de « fictions panoptiques » composées par « braconnage » (suspenses, ellipses, échantillons bien triés). V. « Microtechniques et discours panoptique », in *Histoire et psychanalyse [...], op. cit.*, p. 184. Pris au piège de ses propres lectures, Foucault procède, selon Certeau, au découpage « ethnologique » d'un objet aussitôt érigé en noyau explicatif de sa théorie. Georges Canguilhem, membre dans le jury de thèse de Foucault, le considérait « poète » plutôt qu'historien ou philosophe (Paul Veyne, *Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, coll. « Biblio essais », 2008, p. 219, n. 1). Lui-même, il aimait se dire un simple « lecteur ».

³ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 105.

d'aspirations et d'intérêts communs, ni le champ de manifestation des initiatives et des vertus de chefs providentiels. En privilégiant les discontinuités et les structurations provisoires face à une évolution historique prétendument linéaire, Foucault envisage la réalité historique comme un objet rare, qui flotte dans un vide explicatif¹. Il oppose au préjugé anthropologique, qui donne à l'histoire substance humaine et densité temporelle, institutionnalisées dans des formes économiques, politiques et mentales, l'histoire comme *pratiques datées*, conjoncturelles et interactives, qui surviennent par hasard et dont chacune, en son temps, semblait dépourvue d'avenir. Édifiée sur des « référents prédiscursifs » sans nature spécifique (la maladie, la folie, le sexe), qui deviennent des éléments historiques par rétrospection objectivante, l'histoire apparaît comme un jeu de structures en relations réciproques rendant inopérantes des oppositions comme diachronie/synchronie ou genèse/structure. En tant que faits historiques irréductibles, les discontinuités instituent les événements « originaires » comme simples actualisations d'une structure², les « commencements » n'étant qu'une mystification. Quand il définit l'exploration de la folie comme une « archéologie du silence », Foucault ne se penche pas sur la dimension fonctionnelle ou institutionnelle de son objet (la conception médicale de la folie, sa signification culturelle, sociale ou littéraire) : perçue comme un « murmure » informe qui traverse les âges, la folie est, pour lui, une matière qui n'existe pas en dehors des pratiques qui l'instituent et de la réflexion qui la circonscrit par les relations qu'elle entretient avec elle. La folie n'est pas un vide mais une lacune en attente de discours. À son tour, comme impensé de la raison, le fou est un « prisonnier du passage » (de la pensée qui le déclare fou et qui est, elle-même, un passage par les vérités) circulant librement et placé, en tant que tel, à « l'intérieur de l'extérieur ». Inversement et symétriquement, par des pliages et des déplacements réitérés des limites entre la vie et la mort, l'anatomie pathologique introduit dans l'intimité de la vie sa propre extériorité – la mort. En rendant visible l'objet exploré, l'énonciation historique supprime l'aporie de l'histoire et de la vérité par l'élimination des « objets non historisés »³ – intervention de l'historien qui découpe des éléments datés sur un fond matériel sans visage. La rareté de l'objet historique est ainsi corrélée avec sa contingence physique dans une chaîne des pratiques qui met entre parenthèses sa constitution matérielle et sa signification humaine. Dorénavant, l'homme n'est plus une conscience capable de penser sa propre mort mais un être « bio-historique »⁴ : un animal dont la vie, extraite du circuit

¹ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire augmenté de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1978, p. 379.

² *Ibid.*, p. 375.

³ *Ibid.*, p. 384.

⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*, [1976], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 188.

biologique et intégrée à l'historicité de l'espèce, est incessamment remise en question. La menace qui pèse sur l'humanité n'est pas le péril de la disparition biologique mais le risque de l'effacement de l'histoire.

2. L'aveu et les stratégies de pouvoir

En tant qu'expérience centrale d'un sujet pris dans une histoire qu'il ne crée pas et qu'il ne peut contrôler, la sexualité est partie prenante dans la constitution de l'être humain à travers le processus de subjectivation. En établissant des rapports entre domaines du savoir, types de normativité et formes de subjectivité, Foucault conceptualise la subjectivation¹. Par là, la généalogie du sujet sexuel, auquel il refuse la qualité d'agent anhistorique ou de support originaire des sens ou des valeurs, se réfléchit dans la problématique éthique du rapport à soi, dans laquelle le dire-vrai (une « politique de l'énonciation » risquée, selon Frédéric Gros²) articule des techniques de véridiction avec la réflexion juridictionnelle (l'exploration archéologique des stratégies de pouvoir) et les procédés de subjectivation axés sur la relation avec soi.

La « répression » de la sexualité aux XVI^e-XVIII^e siècles n'est pas une interdiction des pratiques mais une « injonction de silence »³ (rien à dire, à savoir ou à voir) par laquelle les plaisirs du corps, non amenés dans le discours comme objet de connaissance, étaient occultés par la conjugalité et par la fonction reproductive, génitale, qui s'exerçait dans un espace discret, loin des regards : la chambre des parents. La stérilité était considérée comme une anomalie et l'hermaphrodisme était criminalisé tandis que les sexualités « périphériques », marginales (des enfants, des maniaques, des aliénés, des criminels), passées sous silence elles aussi, feront, à partir du XVIII^e siècle, l'objet de qualifications imprécises – médicales, morales, juridiques. Ainsi, parmi les « pervers » (fous ou délinquants ?) il y a les personnes atteintes de « folie morale », de « névrose génitale », de dégénérescence ou de déséquilibre psychique. Don Juan est regardé tantôt comme un libertin délinquant qui détruit la loi du mariage, tantôt comme un fou dont les mœurs perverses sont contraires à la nature. Les psychanalystes de nos jours auraient du mal à le situer, dit Foucault ; ils devraient choisir entre l'homosexualité, le narcissisme et l'impuissance⁴.

Dans un climat de délocalisation de la sexualité, sortie de l'espace conjugal, de prolifération des sexualités mobiles, fragmentaires et polymorphes et d'explosion des discursivités multiples et parallèles (médicale, psychiatrique,

¹ Frédéric Gros, *op. cit.*, p. 92-93.

² *Ibid.*, p. 94.

³ *La volonté de savoir, op. cit.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 55-56.

juridique, pédagogique) par lesquelles la sexualité devient un « fait de parole global » soumis à des amplifications rhétoriques visant à intensifier ou à réorienter le désir, la pastorale chrétienne et la confession de la Contre-Réforme s'adonneront, surtout au XVIII^e siècle, à une véritable « extorsion verbale » de l'intimité sexuelle. Sur les traces de la tradition monastique et ascétique et s'inscrivant aussi dans les tendances de la littérature de scandale (Sade), des romans intimes et du journalisme sentimental (genres dans lesquels la rédaction et la relecture des scènes érotiques ne font que répéter, prolonger ou intensifier le désir), la prédication et la confession codifieront une « science du sexe » centrée sur l'aveu¹. En transposant les principes de l'enquête inquisitoriale dans le mécanisme de la confession obligée, placée sous la contrainte de « l'énonciation véridique de la singularité sexuelle »², les prêtres et les prédicateurs ont fait de la commande impérative de dire « ce que nous sommes » un dispositif d'assujettissement par lequel le locuteur se constitue en sujet du discours sur soi, sortant ainsi de l'oubli – du sien, évidemment. Dorénavant, la vérité n'est plus ce que l'on cache mais ce que l'on avoue dans un rapport de forces dissymétrique, aux connotations sexuelles, comme la relation du prêtre et du fidèle, du médecin et du malade, de l'enseignant et de l'élève, du psychiatre et du fou. Dans un rituel libre de toute censure, où le sujet parlant et le sujet de l'énoncé coïncident et où le rapport entre celui qui parle et ce dont il parle est indissoluble, celui qui domine n'est pas celui qui parle mais celui qui se tait ; non celui qui sait mais celui qui écoute et vers qui va le « dit » de l'aveu. Dans ce jeu de miroirs, l'aveu, fait d'interlocution authentifié par l'instance dominatrice, produit ses effets sur la personne qui se subjective par lui, non sur celle qui interroge et attend, et qui est censée ne rien savoir³. Inspirée par les pratiques pénitentielles, la « science-aveu », commandée d'en haut mais formulée par en bas, dans l'obscurité des désirs, produit une véritable « archive des plaisirs sexuels », disséminée sous forme de lettres, autobiographies, dossiers de justice, interrogatoires et consultations médicales dont la vocation taxinomique et récapitulative les rapproche des registres de commerce, des planches anatomiques et des herbiers. En perdant sa signification pénitentielle et en s'orientant vers

¹ Contrairement à l'*ars erotica* (recherche du plaisir), la *scientia sexualis* est une recherche de la vérité du sujet par l'aveu de l'intimité sexuelle. Elle a ses origines dans l'obligation de confession annuelle décrétée par le concile du Latran de 1215, dans le recul de la procédure accusatrice dans le droit et dans l'extension de la procédure inquisitoriale destinée à établir la culpabilité *a posteriori*, par voie d'enquête et de discours. Obligé d'avouer, là où avant il racontait ou écoutait des histoires merveilleuses (vies de héros ou de saints), l'homme occidental deviendra une « bête d'aveu » (*ibid.*, p. 81).

² *Ibid.*, p. 82.

³ Deleuze interprète les « foyers de pouvoir » foucauldien, « non-sus, non-vus, non-dits » (*op. cit.*, p. 88), comme un réseau de points disséminés dans les tréfonds de l'humain : une « taupe » qui ne voit ni ne parle mais qui fait voir et parler (*ibid.*). Le confesseur-taupe de *La volonté de savoir* rend visible le péché *en attendant* son énonciation.

l'anamnèse clinique confiée aux médecins, aux psychiatres et aux pédagogues, l'aveu *du sexe* donnera naissance à la *sexualité* – objet scientifique surgi d'une pratique discursive plus vieille que lui.

En tant qu'*idée* historique complexe placée dans la dépendance de la sexualité et consacrant la division du sujet, le sexe est installé, en même temps, dans le registre du savoir et dans celui du pouvoir. Le plaisir de dire la vérité sur le plaisir, d'essence érotique, fonde l'« économie politique de la volonté de savoir »¹ où le sexe, loin d'être le support ou la clé de voûte de la sexualité, est un « signifiant universel », un dérivé dont l'« unité fictive » permet de penser le pouvoir sous l'aspect de la loi et de l'interdit, mais sur des niveaux de lecture différents et non homogènes. Dans l'ensemble stratégique de l'hystérisation de la femme, le sexe est décrit de trois manières² : ce qui est commun à l'homme et à la femme ; ce qui appartient exclusivement à l'homme, et dont la femme est dépourvue ; ce qui assure la spécificité du corps féminin dans sa fonction reproductive, en y produisant des perturbations. Ensuite, dans la perspective de la sexualisation de l'enfant, le sexe est une instance définie par le jeu de la présence anatomique et de l'absence physiologique. La psychiatrisation des perversions le rapporte à la fonction anatomo-physiologique qui l'inscrit dans une finalité et à une dimension instinctuelle qui donne sens aux perversions, dont la genèse reste néanmoins obscure. Enfin, au niveau de la socialisation des comportements procréatifs, le sexe est soumis à la loi économique de la réalité (la reproduction) mais aussi à la tentation des « fraudes » du plaisir, qui empêchent la procréation. La perception de l'ensemble social comme « corps sexuel » ne résume donc pas l'universalisation de la sexualité, mais sa différenciation en fonction d'interdictions variables et mouvantes. Loin d'être une donnée de la nature, la sexualité est *produite* dans un réseau de surface (un « champ » ou un « tissu » sans lieux physiques stables³). Venue du dehors mais captée par un corps qui la produit et la consomme par des techniques d'annexion, de prolifération, d'extension, d'innovation ou d'inhibition, elle est le support de relations codifiées par l'institution reproductive de la famille. Apparue au sein de celle-ci sous la forme originaire de l'inceste (la base anthropologique de la structure familiale), elle permettra à l'extériorité de pénétrer dans l'institution matrimoniale sous la forme de discours sur l'anormalité véhiculés par la pédagogie, la psychologie, la direction spirituelle. Au XIX^e siècle, ces discours produiront de nouvelles typologies : l'épouse paresseuse ou nerveuse, la fille neurasthénique, la femme frigide, l'enfant précoce, l'époux sadique ou impuissant.

¹ *La volonté de savoir*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 202-203.

³ *Ibid.*, p. 127.

3. Le plaisir comme mode d'existence

Entre la période classique de la philosophie grecque et les premiers siècles chrétiens Foucault repère des textes dans lesquels les rapports sexuels illustrent des schémas de domination construits sur le modèle de l'activité sexuelle masculine, opposée à la négativité et à la passivité féminines face aux plaisirs, et où la « liberté-pouvoir » fournit le cadre d'une histoire de la vérité envisagée comme expérience de pensée ou comme pratique de transformation de soi¹. Par un double mouvement, qui fait l'« archéologie des problématisations » en esquisant en même temps une « généalogie des pratiques de soi »² avec, comme horizon, la constitution d'une « étho-poétique » (mot emprunté à Plutarque), Foucault décrit les modalités par lesquelles la conduite morale se traduit dans des codes de subjectivation. En se situant par rapport aux règles, prescriptions et interdits, le sage antique redéfinit la vertu comme rapport à la vérité et domination de soi.

Éros est un petit dieu espiègle qui, en problématisant le penchant des hommes adultes pour les garçons, élargit la sphère de l'amour en le libérant des servitudes de l'hétérosexualité. Il unit deux personnes de sexe différent *ou du même sexe* – ce qui fait que l'amour n'est ni conjugal ni homosexuel. La littérature impériale gréco-romaine dénigre souvent l'homosexualité, non en tant que préférence pour son propre sexe mais en raison de l'inversion des rôles, qui introduit la passivité à l'égard des plaisirs : un homme passif, dominé par son partenaire sexuel, « efféminé » érotiquement et au niveau des rapports de pouvoir, est l'image de la déchéance morale. Le mariage et la sexualité appartiennent donc à des ordres différents alors que le rapport du sage avec son propre corps et avec les garçons est plus important que sa relation avec l'épouse, bien que le mariage soit la seule institution à même d'assurer une descendance légitime. Et si le mariage ne lie pas les époux par la réciprocité des obligations sexuelles, si l'adultère est exclusivement féminin et le viol (qui touche la femme) est moins sévèrement puni que la séduction d'une jeune fille (qui va contre le pouvoir du père), si enfin le respect de la femme n'est que le respect de l'homme dont le pouvoir s'étend sur elle, les hommes mariés sont obligés de respecter leurs épouses dans la cohabitation matrimoniale. Pour n'avoir rien de commun avec la fidélité conjugale chrétienne ou la définition juridico-religieuse des rapports entre les sexes, l'institution grecque de la famille n'en représente pas moins la « stylisation d'une

¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. II. L'usage des plaisirs*, [1984], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 116. Penser le monde en écrivant c'est se transformer soi-même en déplaçant les repères de sa pensée. « Le créateur est créé par son œuvre » (P. Veyne, *Foucault, op. cit.*, p. 222), qui le fait disparaître comme « une épave heureuse », selon le mot de René Char, poète souvent cité par Foucault dans ses livres (*ibid.*, p. 223, n. 2).

² *L'usage des plaisirs, op. cit.*, p. 21.

dissymétrie »¹ entre l'homme qui a le pouvoir et la femme qui se trouve sous le pouvoir du mari. La beauté de la vie réussie ne réside pas dans l'égalité des droits et des devoirs mais dans leur bonne hiérarchisation. Comme expression d'un rapport de domination décrit en termes agonistiques (compétitions athlétiques, guerres, entraînements et endurcissement du corps, exercices de stimulation et de majoration des capacités physiques – *askesis* –, exposition à des risques et des dangers fictifs – simulation d'un affrontement militaire et renforcement de la tempérance en s'abstenant de manger dans des banquets copieux), la maîtrise de soi de l'homme adulte, qui partage ses plaisirs entre les raffinements procurés par les courtisanes, les soins quotidiens dispensés par les concubines et les joies de la descendance familiale assurée par l'épouse, est voisine de l'ascèse morale et en rapport avec les pratiques paidétiques (la gymnastique, la musique, la chasse), où la liberté, active et virile, apparaît d'abord comme *pouvoir sur soi* – principe d'action étendu à la politique, où le droit du souverain d'exercer le pouvoir sur les sujets est fondé sur la vertu de tempérance.

En traitant de manière unitaire les plaisirs et les désirs comme faits et manifestations du corps, les Grecs ont approfondi la réflexion sur le mécanisme et l'objet des plaisirs, contrairement aux premiers auteurs chrétiens qui, pour décrire la genèse du sujet, s'essaieront à décrypter le sens des désirs, rejetant les plaisirs comme obstacle à la vie morale. La continuité et l'isomorphisme de la bonne conduite de soi, la gestion des biens de la famille et le gouvernement politique définissent la pensée grecque comme représentation aristocratique du pouvoir et de la justice, dont le modèle est la relation conjugale – lieu de la liberté et de l'inégalité, construite sur l'asymétrie de la modération : état de droit et de dépendance statutaire pour la femme et effet du choix volontaire pour l'homme². En intégrant dans un réseau complexe la justice, l'inégalité, la vertu et le gouvernement aristocratique de la cité, la pensée grecque fournit les repères d'une éthique du pouvoir axée sur la distribution inégale des fonctions, des capacités et des compétences.

Organiser ses plaisirs par élimination des excès et limitation volontaire des désirs confère à la pensée une dimension à la fois éthique et esthétique³. L'« art de l'existence » cultivé par les Grecs, qui fait du plaisir un moteur de la pensée, se

¹ *Ibid.*, p. 197.

² *Ibid.*, p. 237.

³ *Ibid.*, p. 197. L'art de restreindre ses désirs et de diminuer le nombre de ses plaisirs n'est pas enraciné, chez les Grecs, dans le modèle conjugal de la famille. La réflexion sur la sagesse n'est pas associée à l'exaltation du bonheur domestique mais à celle de l'*oikos* (la maison, dont la pierre angulaire est le chef de famille avec son autorité). Et si, par sa condition statutaire, la femme grecque est obligée de restreindre ses choix sexuels au mari, la restriction des mêmes choix par le mari à l'épouse est le meilleur exemple du bon usage du pouvoir par l'homme et de la « stylisation dissymétrique » de la vie mise en place par la pensée grecque.

développe en l'absence de toute obligation morale (le « sens du devoir » n'est pas la clé d'une « belle vie »), prohibition ou interdiction. Ainsi, la diététique grecque, longuement analysée dans le deuxième chapitre de *l'Usage des plaisirs* n'est pas une thérapeutique des pathologies du corps. Dérivée de la médecine, dont elle accompagne le développement, elle est avant tout, selon Platon, l'art de changer le *genre de vie* qui rend malade ; à son tour, Hippocrate inclut dans le régime les exercices physiques, les bains, l'alimentation, la consommation de boissons, le sommeil et les rapports sexuels. En tant que mode de vie *culturel*, séparé de la nature, le régime est un « prolongement de l'art de guérir »¹ par esthétisation du quotidien. Liant les activités aux circonstances qui les rendent bénéfiques, il côtoie l'ascèse. L'homosexualité est soumise elle aussi à des codes d'austérité qui lui confèrent une signification spirituelle. Étrangère à la peur de la répression et à l'intériorisation des contradictions, l'érotique grecque *tend* à l'abstinence avec, comme toile de fond, la conscience de la fugacité du temps et de la fatalité de la mort. Le renoncement au contact physique avec les adolescents, dépouillement spirituel et opération de déprise, de séparation du corps de l'autre, fonde et reconnaît la dignité des garçons comme porteurs d'une liberté naissante, « [faisant] place à la liberté de l'autre dans la maîtrise qu'on exerce sur soi-même et dans l'amour *vrai* qu'on lui porte »².

La maîtrise virile des plaisirs cédera la place, dans les écrits des premiers auteurs chrétiens, au détachement des désirs par purification et ascèse *spirituelle*, tandis que les techniques de domination de soi seront remplacées par l'art du déchiffrement herméneutique du péché. En déplaçant les lignes et les repères de la réflexion, Augustin procédera à l'unification de la mort et de l'immortalité, du mariage et de la vérité. Dans l'ambiance « romanesque » de l'amour hétérosexuel, l'abstinence, qui coïncide intérieurement avec l'amour³, deviendra la clé de voûte de l'éthique de l'être soumis au péché, tandis que la virginité sera l'épreuve préparatoire annonçant l'accomplissement du couple. À partir d'éléments prescriptifs communs (dont l'élévation spirituelle et la pureté des mœurs), l'Antiquité tardive marquera cependant une rupture à l'égard des traditions antérieures. Faisant de la femme un idéal, une tentation et une promesse d'accomplissement par l'amour, l'éthique chrétienne envisagera la conjugalité comme une communion de fidélité dans laquelle le renoncement volontaire aux liens du corps (le mariage spirituel) renvoie à la virginité comme repère anthropologique absolu de la vérité chrétienne. Contraignant mais attractif, généralisé comme pratique et devenu institution publique, le mariage sera le lieu de l'affection réciproque des époux, et non une

¹ *Ibid.*, p. 133.

² *Ibid.*, p. 325. Nous soulignons.

³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. III. Le souci de soi*, [1984], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 307.

simple « structure statutaire »¹ de la famille, comme dans le droit romain. Anticipant la sensibilité chrétienne, Épictète considère que l'adultère est une offense faite aux deux époux. La conjugalité est ainsi le signe de la « solidarité humaine générale »² et le terrain de la rencontre sans violence des sexes.

En 1984, peu avant de mourir, Foucault publiait les deux derniers volumes de l'*Histoire de la sexualité* (le premier était sorti en 1976). Un « prière d'insérer », rédigé par l'auteur lui-même, annonçait un quatrième volume, *Les aveux de la chair*. Le livre devait traiter, dit Foucault, de « l'expérience de la chair aux premiers siècles du christianisme, et du rôle qu'y jouent l'herméneutique et le déchiffrement purificateur du désir »³. Le foudroiement de la mort l'empêcha d'achever le cycle consacré à la sexualité.

BIBLIOGRAPHIE

- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, [1963], Paris, Quadrige/PUF, 1994.
 Id., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
 Id., *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.
 Id., *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*, [1976], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.
 Id., *Histoire de la sexualité. II. L'usage des plaisirs*, [1984], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997.
 Id., *Histoire de la sexualité. III. Le souci de soi*, [1984], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997.
 Id., *Dits et écrits. I. 1954-1969*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.

- BARTHES, Roland, *Essais critiques. IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
 CERTEAU, Michel de, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Nouvelle édition revue et augmentée. Précédée par « Un chemin non tracé » par Luce Giard, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1987.
 DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1986.
 ÉRIBON, Didier, *Michel Foucault. 1926-1984*, Paris, Champs/Flammarion, 1991.
 GROS, Frédéric, *Michel Foucault*, [1996], Paris, PUF, 3^e édition, coll. « Que sais-je ? », 2005.
 VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire augmenté de Foucault révolutionnaire l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1978.
 Id., *Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, coll. « Biblio essais », 2008.

¹ *Ibid.*, p. 234.

² *Ibid.*, p. 230.

³ Cité dans D. Éribon, *op. cit.*, p. 343.

THÉÂTRE ET PAROLE CHEZ GABRIELE D'ANNUNZIO

CORINA MOLDOVAN¹

ABSTRACT. *Theatre and word in Gabriele D'Annunzio.* Gabriele D'Annunzio is one of the most famous writers of the Italian literature of the XIXth century and the most representative for the "fin de siècle" artistic phenomenon, known also as the *decadentismo*. The male characters gallery is the Italian equivalent of French or English dandys, such as Des Esseintes or Dorian Gray. The feminine figures are also contaminated with the vicious "fin de siècle" eroticism. But the reality represented in the novels is often transfigured into the symbolic. The particularity of D'Annunzio's writing consists in the practice of the spectacular, not only in the presence of theatre motives but also in the conception of a total work of art, which implies an esthetic participation of the reader, in an almost cathartic experience.

Keywords: Italian novel, decadentismo, eroticism, spectacular, symbolism, fin de siècle

REZUMAT. *Teatru și cuvînt la Gabriele D'Annunzio.* Gabriele D'Annunzio este unul din cei mai faimoși scriitori ai literaturii italiene a secolului XIX și cel mai reprezentativ pentru fenomenul artistic cunoscut sub numele de "fin de siècle" sau decadentismul. Personajele masculine din proza dannunziană sînt echivalentul italian al dandy-ului "fin de siècle" precum Des Esseintes sau Dorian Gray. Figurile feminine sînt și ele contaminate de erotismul viciat al sfîrșitului de secol. Însă realitatea reprezentată în povestirile dannunziene este mereu transfigurată simbolic. Particularitatea scriiturii dannunziene consistă în practica spectacularului, nu numai prin prezența motivelor teatrale dar și în concepția naturii ca operă de artă totală care implică o participare estetică a cititorului, într-o experiență catartică.

Cuvinte cheie: romanul italian, decadentism, erotism, spectacular, simbolism, fin de siècle

Le rôle et la place de Gabriele D'Annunzio dans la littérature «fin de siècle» européenne n'est plus à prouver. Sortie depuis plus de cinquante ans de l'impasse où un désintérêt plus ou moins voulu l'avait jetée, son œuvre s'est vue analyser sous tous les angles possibles, démentant ainsi la sentence par laquelle on annonçait encore à l'occasion du centenaire que «D'Annunzio non esiste»².

¹ Docteur es lettres, Chargée de cours dans le Département de Langues et Littératures Romanes de la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj. Domaines de recherche : littérature française du XIXème siècle, culture et civilisation françaises, l'imaginaire décadent, l'image du corps dans la littérature et l'art, la géocritique. Email : corimoldovan@gmail.com

² Comme par exemple P. Pasolini, «Processo a D'Annunzio», dans *L'Espresso*, 24 mars 1963, cité par Nicoletta del Vecchi Pellati, *Tipi, simboli, emblemi dell'Imagifico*, Milano, Mondadori, 1989, p. 112.

La « renaissance dannunzienne » a commencé en 1963, lors du colloque tenu à l'occasion du centenaire de la naissance³ de l'auteur, colloque qui a mis les bases d'une interprétation débarrassée des préjugés qui avaient jusqu'alors fonctionné dans son cas et méthodologiquement correcte.

Il s'agissait d'une part de reconnaître les mérites de D'Annunzio d'avoir ouvert à la littérature italienne les portes de l'Europe, plus particulièrement son rôle majeur dans la propagation des thèmes et des motifs spécifiques à l'imaginaire « fin de siècle »⁴, mais aussi leur interprétation dans un style particulier, qui faisait l'originalité incontestable de l'auteur italien. Il s'agissait aussi, et pas en dernière instance, de lire D'Annunzio avant de le juger, ce qui déplaçait l'intérêt vers une étude philologique de ses textes, que la mise à disposition des manuscrits, de leurs variantes, des lettres inédites de l'auteur, a favorisée.

Pourtant, la critique italienne reste encore partagée entre une approche extra-esthétique qui suppose nécessairement un jugement de valeur et une approche structuraliste, neutre. L'affirmation de Carlo Bo, lequel avouait, en 1964, se trouver en face d'un des « thèmes les plus difficiles qu'on puisse proposer à un critique et un écrivain aussi extraordinairement inattaquable, devant lequel nous nous retrouvons, perplexes... »⁵, semble plus que jamais valable. Ainsi, la plupart des critiques qui se penchent aujourd'hui sur l'œuvre de D'Annunzio semblent sentir le besoin de justifier leur démarche, en maintenant une sorte de distance par rapport à sa production artistique et en faisant semblant d'oublier que nous nous trouvons devant un écrivain pour lequel la vie et l'écriture se confondent. Les accusations d'insincérité, de mystification, qu'une bonne partie de la critique « de gauche » ont lancées à propos de l'œuvre dannunzienne partent justement de l'incompréhension, impardonnable, de l'originalité et de la modernité de son entreprise, qui n'est pas moins celle d'une recherche existentielle à travers laquelle l'écrivain s'interroge sur le rôle et la place de l'artiste dans une époque de crise à multiples valences.

Souvent accusé d'être « artificiel »⁶, tout comme son créateur, en même temps qu'on reconnaissait son appartenance au contexte littéraire « fin de siècle », le personnage dannunzien est, en effet, limité à une période historique et s'aligne de la sorte au modèle du personnage décadent, caractérisé par des traits bien précis comme la pratique de l'ennui, la maladie, la passivité. Norbert Jonard⁷, dans son étude *D'Annunzio romanziere decadente*, souligne l'affiliation à cette sensibilité annoncée par Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine* et qui se manifeste par une sorte de névrose généralisée du personnage due à l'excès de psychologisme, par

³ Colloque dont les actes ont été rassemblés dans le volume *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, édités par E. Mariano, Milano, Mondadori, 1968.

⁴ *D'Annunzio et le symbolisme européen*, actes édités par E. Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976.

⁵ Carlo Bo, « D'Annunzio e la parole del silenzio » dans *Eredità di Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1964, p. 121.

⁶ Nous faisons référence ici à l'analyse proposée par S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*. Milano, Rizzoli, 1963, p. 347.

⁷ Norbert Jonard, dans *Quaderni del Vittoriale*, novembre-décembre, 1982, pp. 25-49.

l'hypertrophie de l'intelligence critique et, finalement, par un blocage total à tous ses niveaux. Le personnage dannunzien est, dans ce sens, «décadent», car il pratique, ainsi que Des Esseintes, un volontaire éloignement de la nature humaine et du réel, auquel il substitue le monde de l'imagination et de l'idéal. Il s'agit d'une version italienne du *dandy* de Baudelaire, des aristocrates, les derniers «représentants de la race intellectuelle qui se dédie au culte de la Beauté et de l'œuvre d'art», comme disait Andrea Sperelli, le personnage du premier roman de D'Annunzio, *Il Piacere*. Tullio Hermil de *L'Innocente* ou Giorgio Aurispa du *Trionfo della Morte*, déclarent, tous les deux, la supériorité de leur intelligence, une intelligence qui se distingue en G. Aurispa, par exemple, par une «incalculable abondance des pensées, par une capacité fulminante des états nouveaux de sensation organique, de sensibilité»⁸ ; nous y reconnaissons le programme anti-démocratique et anti-bourgeois signé par toute la génération «fin de siècle», le projet élitiste d'une culture raffinée, réservée à « des élus », à un «nombre réduit d'esprits curieux»⁹, comme D'Annunzio l'affirmait lui-même. C'est dans ce sens que doit être comprise la «maladie» des personnages dannunziens- masculins-qui est liée à l'abus de l'analyse et à la pratique du doute, ce qui se confond, comme chez tous les personnages décadents avec l'insupportable «nausée de vivre»¹⁰ diagnostiquée par Bourget.

De ce point de vue on ne peut plus, à notre avis, soulever le problème de l'artificialité du personnage dannunzien, car celui-ci pratique d'une manière consciente sa propre invraisemblance littéraire. Compris donc comme «effet de texte», le personnage dannunzien est motivé (fût-il « absent » ou « psychologique ») par la volonté du romancier de se faire l'artisan déclaré de la nouvelle sensibilité, de la même manière que le faisait Huysmans en écrivant sur la nécessité de trouver un autre modèle que celui de Zola. D'Annunzio, dans «La Préface» au *Trionfo della Morte*, déclare son intention de «construire en Italie la prose narrative et descriptive moderne» ; de ce point de vue le personnage dannunzien est artificiel, comme le dit Battaglia, car il est né de l'opposition constante au modèle réaliste, sa valeur (dans le sens positif du terme) résidant dans la qualité de témoignage, la «seule qui confère à l'art sa propre vérité», ainsi que l'affirme le critique.

Dans le texte (nous nous référons seulement à la production romanesque) l'intérêt pour la maladie, instrument d'investigation qui contribue, ainsi que le déclare D'Annunzio, à «élargir le champ de la connaissance et à fournir pour la psychologie contemporaine un des moyens les plus efficaces de spéculation»¹¹ va se manifester

⁸ *Il Trionfo della Morte*, dans G.D'Annunzio, *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, t. I, p. 160. «una incalcolabile abbondanza di pensieri e d'immagini, una rapidità fulminea nell'associare gli uni e le altre, per una felicità estrema nel costruire stati nuovi della sensazione organica, stati nuovi del sentimento»

⁹ D'Annunzio, «Lettera a G. Hérelle», 1983, cité par Guy Tosi, *Correspondance de D'Annunzio à G. Hérelle*, Paris, Denoël, 1946.

¹⁰ Dans *Il Trionfo della Morte*, Giorgio Aurispa, ne trouve «altro senso della vita all'infuori d'una insopportabile nausea di vivere.», *op. cit.*, p. 165.

¹¹ Interview avec Ugo Ojetti, dans «Alla scoperta dei litterati», 1985, dans Annamaria Andreoli, *Album D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1990, p. 163.

d'un côté par l'intérêt pour un pathologique organique, qui s'encadre dans le modèle réaliste et naturaliste, de l'autre, dans le champ de la psychologie «négative» des personnages décadents. Significatives sont, dans ce cas, les figures des femmes, presque toutes malades des nerfs, plus précisément d'hystérie : Elena Muti de *Il piacere* est un esprit sans équilibre, «dominée par une imagination romantique, directement dépendante de l'utérus, stimulée continuellement par l'hystérie», et qui s'abandonne à Sperelli seulement après avoir été malade, Giuliana de *l'Innocente* est souffrante d'une maladie des ovaires, tandis que Ippolita du roman *Trionfo della Morte* est épileptique, hystérique et stérile, entrant de ce point de vue dans le prototype décadent de la femme, signe d'un antiféminisme profond sur les raisons idéologiques duquel nous n'allons pas revenir¹². La femme est un «être inférieur, privé de spiritualité, simple instrument de plaisir et de luxure, instrument de ruine et de mort»¹³. Quand même le refus de la sexualité aboutit le plus souvent et avec le plus de prégnance dans le cas de D'Annunzio, chez qui la sensualité est constitutive, à un érotisme exacerbé, qui se manifeste notamment par un comportement sadique ou sado-masochiste où les éléments essentiels sont Eros et Thanatos. D'autre part, cette conception de l'amour est une sorte de profanation, d'où les étranges mélanges de mysticisme et d'érotisme présents par exemple dans *Il Piacere*, où dans la chambre «religieuse comme une chapelle» de Sperelli, et qui ressemble curieusement à celle de Des Esseintes pour lequel la transgression du tabou apporte plus de volupté à l'âme «catholique et païenne» du personnage. D'ailleurs, l'érotisation du sacré, motif central de l'imaginaire «fin de siècle» est aussi un procédé théâtral d'extrême importance chez D'Annunzio.

En ce qui concerne les images de la femme, nous retrouvons dans l'œuvre de D'Annunzio les mêmes métamorphoses spécifiques à l'imaginaire décadent¹⁴, inscrites dans les règnes de l'animal et du végétal : la femme-serpent, comme dans *Il piacere*, où le corps de Maria Ferres ressemble à un «beau serpent noir», ou dans *Il Trionfo della Morte*, dans lequel sont décrites «les élégantes serpentines» de Ippolita Sanzio. Sans vouloir faire recours ici à une interprétation psychanalytique du rapport particulier entre le corps du serpent et celui de la femme, nous observons que les images de la femme, quel que soit le règne auquel elles appartiennent, se configurent dans une bipolarité dichotomique : le positif, comme dans le cas des images fortes, des femmes félines, aux yeux «voraces et félins» comme la princesse Kalliwoda, toujours dans *Il piacere*, aux narines de lionne de la Foscarina, du roman *Il fuoco*, à la musculature de lionne de Isabelle Inghirami de *Forse che si forse che no*, mais aussi négatif, lorsque ces images sont soumises au principe de la violence ou du meurtre.

Une autre figure importante est celle de la Méduse; d'ailleurs, l'eau est l'élément physique le plus récurrent dans l'œuvre dannunzienne, ainsi qu'on l'a

¹² Corina Moldovan, *La Littérature fin de siècle*, Cluj, Mediamira, 2005.

¹³ *Il trionfo della Morte*, op. cit., p.419. «essere inferiore, privo d'ogni spiritualità, semplice strumento di piacere e di lascività, strumento di ruina e di morte.»

¹⁴ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977.

maintes fois observé.¹⁵ Mais la Méduse est présente tout d'abord dans l'œuvre de D'Annunzio comme un animal marin, pour lequel notre auteur semble avoir eu une affection particulière : la danse d'Isabella Inghirami ressemble, par « les mouvements et ses mains agiles qui semblaient l'entourer et l'embrasser/ ... / à la vibration des extrémités orbiculaires de la méduse marine. »¹⁶

D'autre part, la Méduse est aussi le signe de la malignité féminine, comme dans *Forse che si forse che no*, où Vana Inghirami va transformer peu avant sa mort les visions du visage de sa sœur, responsable d'ailleurs de son suicide, dans une « figure ondoyante et malsaine ».

Mais les métamorphoses du corps féminin dépassent le règne animal pour s'inscrire aussi dans le règne végétal ou floral, d'une importance énorme pour un écrivain qui avait d'ailleurs inscrit ses romans dans des cycles portant des noms de fruits ou de fleurs : *Le roman de la Rose*, *Le roman du Lis*, *Le roman de la Grenade* ; les métamorphoses du corps s'incrincent ici dans le même principe dichotomique, c'est-à-dire soit spiritualisant, comme par exemple dans ce fragment du *Trionfo della Morte*, où le corps de la femme « s'était transformé en un élément subtil, agile, clair et incorruptible ; ses sens s'étaient confondus en une suprême et unique volupté », soit purement sensuel, voire sexuel, surtout lorsqu'il s'agit des fleurs : « la vue de cette chair, sortant de la fourrure comme une masse de roses blanches issues de la neige, alluma encore plus dans le jeune homme le désir fou... »¹⁷.

Si l'érotisme dannunzian peut être réduit à des exemples-clichés « fin de siècle », qui fonctionnent parfaitement dans le choix que l'auteur fait dans les images et les figures à la mode, comme Hélène, Hérodiade, Isolde, Lady Macbeth, Anne Boleyn, choix qui témoigne du goût antiquisant, voire d'antiquaire, de D'Annunzio, le fonctionnement de ces images dans le texte est extrêmement important. Dans *Il piacere* par exemple, les images des femmes ne sont pas de pures transpositions littéraires de tableaux, comme dans le cas de la Salomé de Moreau, ré-écrite par Huysmans ; la scénographie du féminin, si elle redit les mêmes motifs sado-masochistes présents chez les autres décadents, est structurée aussi sur une accentuation de l'artifice qui donne un tout autre sens aux thèmes et aux motifs présents dans le texte, comme il arrive par exemple dans le cas du traitement du motif de la manducation.

Selon Jean de Palacio¹⁸, le motif de la « féminité dévorante » est essentiel pour la problématique du corps féminin à la « fin de siècle » ; de Baudelaire à

¹⁵ Comme par exemple chez Niva Lorenzini, *Il Segno del corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, chap. 4, « Dal mito al archetipo : la sete, l'acqua, il ritorno », pp. 81-137.

¹⁶ G : D'Annunzio, *Forse che si forse che no*, dans Gianni Turchetta ; *La Coazione al sublime*, Firenze ; Nuova Italia, 1993 ; p. 131. « La mani abili, avvolgendola e svolgendola, comunicavano agli ondi quelle vita natante che di continuo vibra nell'estremità orbicolare della medusa marina ».

¹⁷ G.D'Annunzio, *Il Piacere*, Milano, Il Saggiatore, 1976, p.64, dans Gianni Turchetta, *op.cit.* p. 134. « La vista di quella viva carne, uscente di fra la pelliccia come una messa di rose bianche fuor della neve, accese ancor più nei sensi del giovine la brama, per la singolar procacità che il nudo femminile acquista quando è mal celato da una veste folta e grave ».

¹⁸ Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.

Remy de Gourmont et D'Annunzio l'irrémissible misogynie décadente métaphorise le corps de la femme dans un puits sans fonds, «gouffre d'amour», «bouche ineffable», «gueule qui mord et qui broie», un corps dont le but est de dévorer le masculin, de résorber «l'utile vertu virile». Il n'est pas étonnant que, dans le blason décadent du visage féminin, c'est toujours la bouche qui monopolise à son profit une attention presque terrifiée, surtout chez les auteurs français; chez Catulle Mendès, dans *Méphistophéla*, la femme a la bouche rouge et pulpeuse, ouverte, sanguinolante ou saignante presque, quasi obscène; chez Jean Lorrain, Ligeia a la «bouche inquiétante et rouge», la Chantelouve de Huysmans a la bouche «spoliatrice, terrible», enfin chez D'Annunzio, dans *Intermezzo*, le femme a de «rougeâtres lèvres féroces»¹⁹

La représentation distorsionnée du visage de la femme, qui focalise seulement quelques éléments, la bouche, les dents, les narines, mais aussi les yeux (surtout les orbites) s'associe avec la mise en scène d'un nouveau rituel érotique dans lequel le mâle est mangé, absorbé, bu par la femme: chez Huysmans, «les lèvres de la femme brûlaient et lui mangeaient silencieusement la face», chez D'Annunzio, la bouche d'Ippolita Sanzio ressemble à un «vulgaire organe, qui ne faisait que penser aux caresses comme à un acte machinal dépourvu de toute beauté»²⁰. La désacralisation du corps féminin, caractéristique essentielle de l'érotisme décadent, se manifeste pourtant chez D'Annunzio aussi dans le sens inverse: dans *Il Piacere*, Sperelli boit de la bouche de Maria Ferres, mais ici le geste est en quelque sorte spiritualisé, car après cet étrange baiser, Maria Ferres va dire: «Tu as bu aussi mon âme. Je suis vide»²¹. Le contrepoint, le négatif, on le retrouve chez l'autre personnage féminin du même roman: Elena, qui avait la bouche «ambiguë, énigmatique, sibylline, la bouche de ces infatigables buveuses d'âme»²².

La bipolarité dichotomique entre le positif et le négatif (ou si l'on veut entre le diurne et le nocturne) est constitutive de l'imaginaire dannunzien. Il faut pourtant remarquer que, si chez les auteurs français le rôle négatif, violent de l'acte sexuel est toujours attribué à la femme, chez D'Annunzio les rôles sont partagés entre les deux sexes; en plus on peut affirmer avec certitude que dans l'imaginaire érotique français la perversion va dans le sens d'une démythification extrémiste, voire «tératologique», chez D'Annunzio, au contraire, elle va dans le sens d'une démythification spirituelle; le rapport au corps s'accomplit d'une manière positive lorsque celui-ci est spiritualisé, sublimé; de ce point de vue même les représentations réalistes, brutales, sont en quelque sorte déréalisées par la recherche à tout prix d'une expressivité symbolique.

La spiritualisation du corps est évidente dans la description des corps nus; la blancheur du corps, si elle est le signe de gracilité féminine, comme dans le cas

¹⁹ «le scarlatte labbra feroci» dans *Intermezzo*, dans Jean de Palacio, *op.cit.*, p. 56

²⁰ *Il trionfo della Morte*, p. 230, traduit en français par G. Hérelle, Milano, Treves, 1911, dans Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 58:

²¹ *Il piacere*, *op.cit.*, p. 278. «Tu m'hai bevuta anche l'anima. Suono tutta vuota.»

²² *Il piacere*, *op. cit.*, p. 329. «La bocca ambigua, enigmatica, sibillina, la bocca delle infaticabili ed inesorabili bevitrici d'anime.»

d'Elena Muti : « sa peau diaphane semblait du lait transparent traversé par un rayon d'or »²³, devient le plus souvent transparence, véritable topos dannunzian, surtout lorsqu'il s'agit des paupières, comme dans le cas de la prose nocturne, écrite sous le signe de la cécité; les mains aussi semblent perdre de leur matérialité pour se muer en une sorte d'arabesque : « ses mains banches et pures avaient comme une légèreté de papillons »²⁴. Au pôle opposé, la blancheur du corps attire des images macabres : « ses tempes pâles comme des hosties me tourmentent »²⁵

On peut donc observer que les images du corps féminin sont soumises chez D'Annunzio à un principe général de théâtralisation, compris comme le culte raffiné de l'image vécue pour elle-même dans les perspectives d'un esthétisme forcené. D'ailleurs, parlant de son personnage, D'Annunzio souligne en lui « le sens esthétique et le raffinement de la sensualité qui faussèrent en lui le sentiment pur et humain de l'amour »²⁶. Le sens de la théâtralité serait donc à chercher dans ce principe suprême de l'artifice ; d'ailleurs Sperelli déclare, à l'enseigne de Huysmans ou de Wilde : « on doit faire sa vie comme on fait une œuvre d'art »²⁷.

Cette théâtralisation, réalisée au niveau textuel par une rhétorique de l'intensification, fonctionne dans la mise en scène du modèle réaliste et naturaliste (vériste) du corps; il s'agit de toute une galerie d'images de corps malades ou morts (surtout des enfants), toute une galerie d'infirmités, de difformités, de dégénérés ou de fous, appartenant le plus souvent au monde des paysans ou des pauvres, un monde fait de violence physique aveugle (dans *Terra Virgine*, où « sous la rage du soleil de juillet, blanche et ardente et suffocante de poussière », parmi les animaux, des cochons et des chèvres, le gardien Tulespre viole la jeune bergère Flora); ici la comparaison avec le monde animal est le plus souvent employée, comme l'a démontré dans son ouvrage Gianni Turchetta²⁸ ; le critique italien met encore l'accent sur les implications morales, sociales, voire xénophobes de telles descriptions, comme par exemple dans le cas du japonais Sakumi de *Il Piacere*, comparé à un « monstreux crustacée » ou le mari anglais d'Elena, dans le même roman, dont les ongles sont comme ceux d'un « singe », est tout simplement « une bête »²⁹. Ces images et ces comparaisons, si elles s'inspirent du modèle naturaliste, sont à notre avis finalement vidées de tout contenu documentaire ou social et sont mises en scène au service d'une expressivité qui est à la fois théâtrale à l'aide d'une rhétorique de cette tendance, générale dans l'œuvre de D'Annunzio, à la symbolisation, dans le cadre général d'une poétique de l'écart, est à prouver dans son

²³ *Il Piacere*, op.cit., p. 62. « Era fredda quella pelle diafana che sembrava un latte tenuissimo attraversato da una luce d'oro ? »

²⁴ *Il Piacere*, op.cit., p. 22. « le sue mani bianche e purissime avevano una leggerezza quasi di farfalle ».

²⁵ G. D'Annunzio, *L'Innocente, Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, p. 431. « quella tempia pallida come un'ostia, mi faceva languire »

²⁶ *Il Piacere*, op.cit., p. 235 « Il senso estetico e la raffinatezza della sensualità soverchiarono e falsarono in lui il sentimento umano e schietto dell'amore ».

²⁷ E. Raimondi, « Una vita comme opera d'arte », dans *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna, 1980.

²⁸ *La coazione al sublime*, op.cit., p.16

²⁹ *Il Piacere*, op.cit., p.130.

entier parcours, de l'instinctuel des premières nouvelles au symbolisme manifeste de la dernière prose, avec *Il Notturmo et La Contemplazione della Morte*. En effet, dans chaque poème, mais aussi dans chaque fragment de prose, l'écriture dannunzienne est concentrée dans une constellation d'images ou d'emblèmes, le plus souvent récurrentes, mais qui naissent de la tentative d'affirmer la possibilité de l'Art de récupérer par son sens magique la totalité perdue de l'homme³⁰.

Par les symboles, D'Annunzio cherche, ainsi comme le suggère Nicoletta Pellati, « à restituer à l'art sa fonction d'expression privilégiée d'un rapport avec le réel qui se situe au-delà du temps et de l'histoire et qui en même temps se compose comme unité privée de sources référentielles, assignant au symbole à la fois sa fonction de liant interne et de signifiant global. »³¹

C'est dans ce rapport au réel, qui n'est pourtant jamais nié, mais transposé, à l'aide d'un analogon qui permet de restituer ce qu'il y a au-delà du visible, que nous trouvons le premier sens de la théâtralité dannunzienne. Puisqu'il s'agit dans un premier temps de procédés spécifiques à la description, nous analysons un fragment d'un des premiers essais en prose, *Terra Vergine* : « le frère, étendu sur la terre, ne se distinguait presque pas du paysage ; ainsi, il se sentait perdu comme un atome dans le ventre de l'immense nature ; ces fourmillements, ces frémissements, ces murmures, ces bruissements indistincts le chatouillaient et l'endormaient ; il avait l'impression d'être un brin de paille emporté dans des tourbillons irrésistibles, dans les courants profonds de la nature ; il lui semblait que son sang ne revenait pas de se perdre harmoniquement dans l'infini ; il sentait dans ses artères, toujours plus frais, ce sang, jaillir d'une source intemporelle de laquelle un bel idole d'Hellade avait respiré les vapeurs et avait bu l'ambrosie immortelle. »³²

Dans ce fragment, le rapport immédiat entre le personnage et la nature se métamorphose. Si l'échange entre ce fragment de prose et le recueil de vers qui lui était contemporain, *Canto Nuovo*, est évident, on observe un processus de transfiguration du réel, réalisé d'une manière corporelle. Une brève analyse : on note la présence du système de l'analogie, de la répétition comme instrument rhétorique et qui sert à transférer dans des modules strophiques la trame descriptive, l'emploi des adjectifs abstraits comme des verbes tels « sembler », « paraître », la construction paratactique ; tous ces éléments créent comme une hypnose verbale laquelle a comme

³⁰ Les rapports entre D'Annunzio et Jung sont ici évidents et ont été signalés par Mario Nino Ferrara, dans « D'Annunzio e Jung : accordo di contrari e religiosità », *Quaderni del Vittoriale*, 26, 1981, pp. 65-113.

³¹ Nicoletta Pellati, *op. cit.*, p. 250.

³² G. D'Annunzio, *Terra Vergine*, Roma, Sommaruga, 1982, p.65. « Il frate, disteso per terra bocconi, pareva far parte del terreno stesso ; così egli si sentiva perduto come un atomo nel grembo della immensa natura ; quei formicolii, quei fremiti, quei susurii, quei fruscii indistinti gli velicavano i sensi e lo sopivano ; gli sembrava di essere trascinato come una pagliuzza nei turbini irresistibili, nelle profonde correnti della natura ; gli sembrava che il sangue scorrendo non gli tornasse al cuore, ma seguitasse, seguitasse ancora a fluire lontanamente, armoniosamente all'infinito : egli se lo sentiva nelle arterie, sempre nuovo, quel sangue, come scaturisce da una fonte remota cui un bel dio dell'Elade avesse circonfuso de' vapori della sua ambrosia immortale ».

fonction justement l'écart au réel et la création d'un espace irréel qui est mythique, comme il est le cas avec plus de prégnance dans les *Novelle della Pescara* ; là aussi, comme l'affirme Giovanna Bertozzi, le réel n'est que « l'objet et le sujet d'une histoire qui s'étend au-delà de la pensée logique, dans un espace universel pour lequel les Abruzzes sont la matrice archétypale. Toutes les nouvelles ont comme décor un espace primitif et comme personnage un monde dont l'existence est scandée par des événements cycliques, religieux qui acquièrent des valences mythiques. »³³

La sacralité est, en effet, le deuxième élément qu'on peut définir comme théâtral dans l'œuvre de D'Annunzio. Pensons seulement aux nombreuses images de cérémonies ou de rituels, qui abondent dans ses textes ou bien à l'obsession de la célébration ou de l'anniversaire, qui ont la fonction de transférer le temps éphémère et ponctuel du quotidien dans le temps itératif, cyclique et éternel de la liturgie. Mais cette ritualisation n'échappe pas à un artificiel qu'on pourrait franchement définir comme *kitsch* ; cette mégalomanie spécifiquement théâtrale correspond à l'usage d'une rhétorique du pathétique et de l'emphase ; la ritualisation s'applique aussi au corps humain, qu'elle valorise tout en dé-réalisant et qui est le signe de la stratégie mythisante de l'écriture dannunzienne : pensons aux nombreux exemples de cultes ou de rituels barbares, fascinants pour ce mélange de sensualité et de cruauté spécifique pour la culture « fin de siècle ».

De ce point de vue nous retrouvons dans l'ensemble de l'œuvre de D'Annunzio les manifestations du topos Eros – Thanatos, essentiel dans l'imaginaire « fin de siècle », avec une prédilection manifeste vers le deuxième terme ; en effet, on assiste, surtout dans les représentations du monde primitif, à une véritable obsession pour la violence et la mort, mais qui ne sont pas toujours purement physiques, bien qu'on puisse établir une innombrable série de suicides, meurtres, duels, tortures, mutilations, décapitations et encore, épidémies, désastres ou naufrages ; la « torture » et « la mort », termes récurrents dans le vocabulaire dannunzien, acquièrent un autre sens lorsqu'on les considère dans la perspective d'une sémantique de la transgression, essentielle pour D'Annunzio. Dans cette perspective, l'opposition Eros-Thanatos est en quelque sorte récupérée par la recherche d'une fusion idéale dans laquelle la mort elle-même gagne un autre sens.

Il faut à ce point remarquer que la thématique de l'amour et de la mort est soumise aux enjeux d'une rhétorique qui doit être abordée sous plusieurs aspects : il s'agit surtout des multiples procédés d'intensification emphatique, règle fondamentale du style dannunzien et qui s'étend des unités minimales du texte (graphie, morphèmes, suffixes et préfixes, etc.), à l'emploi du vocabulaire, des tropes, au système de l'analogie, de la construction paratactique ou à la structure ternaire de la phrase, enfin à l'emploi de l'auto-citation ou de l'intertexte.

³³ Giovanna Bertozzi, « Materia e sogno nella narrativa di d'Annunzio e Pirandello », dans *Il Veltro*, 1991, pp. 539-555.

³³ Giovanna Bertozzi, « Materia e sogno nella narrativa di d'Annunzio e Pirandello », dans *Il Veltro*, 1991, pp. 539-555.

La rhétorique dannunzienne, comprise ici dans le sens de l'habileté de la construction linguistique, est très complexe et, à vrai dire, fascinante. Mais cette rhétorique ne pourrait jamais être envisagée séparément de son sens persuasif, qui va de la provocation du goût du public (caractéristique pour la littérature « fin de siècle ») à la propagande ou, pour employer un terme moderne, à la publicité masquée ; la rhétorique dannunzienne a son côté théâtral dans le sens où elle intensifie son contenu par une multiplicité de procédés ; mais dans le même sens elle se constitue dans une poétique de l'écart, qui a une double signification : d'une part elle est employée comme moyen de transformer la lecture en véritable émotion et expérience esthétique, de transporter le lecteur, grâce à une « magie pratique », dans une sorte « d'état idéal qui ressemble au rêve et à la pré-science, sans pourtant l'atteindre »³⁴. Il est clair que par ces mots définissant dans la pratique de l'écriture le *grande stile*, D'Annunzio invite le lecteur à participer à un spectacle complet qui est à la fois visuel musical et livresque, mais qui ne renonce jamais à la mise en valeur de l'essence spirituelle et sensuelle de l'Art. Le premier sens de la théâtralité dannunzienne réside donc dans sa conception de l'écriture / lecture comme catharsis, dans le sens que lui donne Nietzsche, c'est-à-dire la participation esthétique collective à une « forme d'art supérieur » ; ce n'est pas par hasard que, dans le roman où D'Annunzio traite d'une manière explicite du théâtre, *Il Fuoco*, il s'agira de mettre en évidence le rôle essentiel de la parole dans la création d'un univers artistique total, dans lequel la fusion des arts est essentielle.

Nous observons dans la microstructure du texte dannunzien la présence d'un pathos du sublime, par lequel l'auteur veut imposer l'exemplarité de son texte³⁵ : l'usage de graphies archaïsantes, ou de consonances latines, de synonymes nobles ou de termes scientifiques est mis au service de l'ennoblissement du lexique, mais aussi de la recherche d'une garantie qui n'est pas seulement documentaire mais aussi « exceptionnelle », dans le sens où D'Annunzio veut imposer une tension émotive qui n'est jamais dans le registre mineur : l'emploi de néologismes tirés directement du dictionnaire, de termes techniques, de mots anglais, de noms propres forgés uniquement pour leur sonorité annobliissante, mais aussi la préférence pour les substantifs abstraits, écrits avec majuscule et qui abondent dans le texte : « Vita », « Morte », Forza », « Ideale », « Piacere », « Arte », « Poesia », ou « L'Amare », « L'Innocente », même « L'Assente », la mise en relief avec emphase de détails scabreux, le tout est mis au service d'une abstraction qui a comme effet, d'un côté, la transformation en symboles ou en emblèmes des objets ou des personnages mis en scènes, de l'autre leur esthétisation (dans le sens théâtral).

La théâtralisation de l'espace est à mettre en rapport avec la conception du réel de l'écrivain italien - qui se voulait d'ailleurs être un « technicien du visible » ;

³⁴ G. D'Annunzio, *Le Vergini delle Rocce, Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, 1989, t. II, p. 186. « Per tali modi, a ogni momento, le concordanze delle cose ponevano il mio spirito in uno stato ideale che si avvicinava allo stato del sogno e della prescienza pur senza attingerlo, porgendo esse una materia armonica alla mia sensibilità e alla mia immaginazione. »

³⁵ Les exemples que nous donnerons sont empruntés à Gianni Turchetta, *op. cit.*, pp. 6-82.

ainsi la parole cherche les nuances du pinceau, elle cherche à transposer en syllabe la couleur et la ligne, la métamorphoser en substance mytho-poétique. Dans *Il Fuoco*, par exemple, les toiles de Tintoretto, de Véronèse, ne sont pas seulement le décor où se déroule l'anxieuse existence du personnage, Stelio Effrena, mais constituent la condition première de la parole, moyen indispensable de transfiguration esthétique. Stelio veut, à la manière de Des Esseintes, être « un peintre qui écrit » ; mais les raisons en sont doubles : d'une part il cherche à révéler, « scribe de la vision », les mystères de la nature, d'y surprendre les mythes ou les archétypes ; de l'autre, la description des couleurs et des formes magiques des peintures ou des verreries vénitienes sert à créer une mise en scène magique où le « génie » du personnage puisse évoluer. Evocateur, dans ce sens ce fragment du début du roman qui raconte la visite au musée, en compagnie d'une admirable duchesse. Celle-ci, regardant la toile de Véronèse, *La Strage degli Innocenti*, dans laquelle est représenté le moment où le Chevalier du Feu est sur le point de tuer une femme, laquelle regarde comme médusée la veste verte du soldat; par transposition, la femme qui accompagne Effrena « s'arrêta longuement et dit, avec cette expression de félicité parfaite : emportez-moi, Effrena, je dois laisser mes yeux sur cette veste, je ne peux plus voir autre chose. Et moi je conduisais maintenant une aveugle et j'étais plein d'admiration pour cette âme privilégiée dans laquelle les vertus de la couleur avaient pu produire l'abolition de tout vestige de la vie ordinaire et toute autre communication. »³⁶. « Tes yeux attirants comme ceux d'un portrait », ces vers de Baudelaire sont révélateurs dans cet exemple d'Art transformé en vie. Rappelons dans ce sens que D'Annunzio n'échappera pas au goût « fin de siècle » pour le tableau vivant ». Si Swan aime Odette parce qu'elle incarne la Sefora de Botticelli, D'Annunzio aime sa propre femme pour le même motif : « la figura di Sefora, della Storia di Mose de Botticelli, qui se trouve au dessus de la porte de ma chambre, a pris ton visage. Hier tu étais dans ma chambre ».

Si le réel est organisé presque toujours en image, celui-ci est un espace théâtral, dominé par le regard d'un spectateur qui s'identifie avec le protagoniste. De cette façon l'auteur emphatise l'acte de la perception en mettant en évidence à la fois son caractère totalisant, global, et son caractère esthétique. La théâtralisation de l'espace est à signaler dans l'ensemble de l'œuvre dannunzienne.

On rencontre fréquemment le terme « amphithéâtre » pour indiquer une disposition en cercle ou en demi-cercle de l'espace : « les nuages clairs s'étaient assis en cercle autour de la cime des rochers, comme sur les hautes marches d'un amphithéâtre »³⁷. Pour D'Annunzio, le monde tend à configurer un immense spectacle : pour Andrea Sperelli, la ville de Rome apparaît continuellement comme « spectacle », la vie elle-même est spectaculaire : « je me souviens d'une des périodes

³⁶ G. D'Annunzio, *Il Fuoco*, dans *Prose di romanzi*, op.cit., p.199 : « ella si fermò a lungo, avendo diffusa per tutta la figura la gioia della sensazione piena e perfetta e poi mi disse : Conducetemi via, Effrena. Bisogna che io lasci gli occhi su quelle veste, e non posso veder altro ! ».

³⁷ *Le Vergini delle Rocce*, op.cit., p. 499 : « le nuvole stavano assise in cerchio sui culmini delle rocce come su'pui alti gradi di un amfiteatro, con attitudini feminee ».

les plus intenses de ma vie, un automne vécu dans une quotidienne communion avec le désert. Dans ce théâtre... »³⁸. Dans *Il Fuoco*, le personnage assiste au spectacle de ses propres tourments intérieurs, avec la complicité de la véritable protagoniste, Venise : « dans une heure Venise offrira à quelque amant néronien caché dans une gondole le spectacle dionysiaque d'une ville qui s'incendie, délirante »³⁹. La prédilection pour les images fortes s'ajoute à la dramatisation de l'état d'esprit du personnage, ce qui aide à la création d'un symbolisme généralisé : « quelque chose d'héroïque et de tragique paraissait entrer dans leur passion » ou « et il assistait, lucide et attentif, au développement de ce qu'il restait de sa vie ».

On a vu comment le personnage subit un processus de « spiritualisation » par lequel il devient emblématique; à part la présence du lexique archaïsant et précieux on remarque aussi dans la prose dannunzienne la ligne mélodique de la phrase, la cadence, le rythme verbal, la structure musicale dans laquelle entrent les techniques wagnériennes de l'indéfini et du leitmotiv et qui s'alignent dans une conception de l'art total dans lequel la danse, la parole et la musique (dans *Il Fuoco*, les trois personnages féminins sont justement, une actrice, une chanteuse et une danseuse) incarnent une exigence artistique complète. Ce n'est pas par hasard si la conception du drame suit chez D'Annunzio les principes de l'organisation totale, le *Wortton-drama* de Wagner, lequel conjugue sensualité et tension émotive à la recherche du mystère, du mysticisme et du culte de l'harmonie cosmique, le tout organisé selon une dynamique qui embrasse le système symbolique des « correspondances ». Nous retrouvons dans *Il Fuoco*, dans les paroles d'Effrena, la conception d'une nouvelle littérature où, dans les mots, les visions plastiques éclatent, des musiques sonnent, où l'on vit réellement une pleine sensation de l'être et où, obsédé d'images et de sonorités, le poète a senti « son idée vue et en a ouï les harmoniques accordances ».

Mais dans *Il Fuoco*, D'Annunzio veut en quelque sorte dépasser ses maîtres; il ne s'agit pas seulement de l'emploi, à la Wagner, de motifs circulaires ou de l'exaltation cosmogonique de l'harmonie universelle ; l'union entre la musique et l'action scénique devra exprimer la tension dramatique jusqu'à la création du « chef d'œuvre » unique et personnel, « la seule forme vitale par laquelle le poète puisse s'adresser à la foule, et lui régaler l'expression de la beauté, à lui communiquer les rêves héroïques et virils, qui transfigurent la Vie »⁴⁰.

La problématique symbolique de la théâtralité est comprise ainsi, dans l'œuvre dannunzienne, comme « synthèse alchimique », concrétisation visuelle, auditive d'une seule voix, celle de la subjectivité qui écrit. Le rythme de l'écriture est théâtral parce

³⁸ *Le Vergini delle Rocce*, op.cit., p. 413 : « ricordo, come uno dei periodi piu intensi della mia vita, un autunno trascorso in quotidiana comunione col deserto laziale. Su quel teatro... ».

³⁹ *Il Fuoco*, op.cit., p.597 : « Fra un'ora Venezia offrira a qualche amante neroniano celato in un felice spettacolo dionisiaco d'una città chi s'incendia delirando ».

⁴⁰ G. D'Annunzio, « Discorso della siepe », dans *Il Fuoco*, op.cit., p.119, « l'opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui il poeta possa manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili e eroici che trasfigurano subitamente la vita ».

qu'il met en scène une seule voix, qui est celle du moi créateur. A ce point, le personnage de Foscarina, dans *Il Fuoco*, significatif : elle est l'actrice à travers le corps de laquelle le théâtre prend vie, le personnage du roman et l'auteur lui-même, capable par cette métamorphose de soutenir « l'œuvre gigantesque » de celui dont la vie se fait Œuvre et inversement : « à ce moment elle commença à sentir comment cette vie, sa propre vie naissait de l'œuvre que tout absorbait, comment, vers par vers, sa propre âme entrait dans celle de la persona, et ses gestes, ses habitudes, ses accents, concourraient à composer la figure d'une héroïne vivant au-delà de la vie »⁴¹.

Gabriele D'Annunzio est un de ces écrivains qui n'a jamais cessé d'avoir confiance dans la parole : si l'atmosphère spirituelle de la « fin de siècle » lui a nécessairement appris à imposer son image comme défenseur de la Beauté de l'Art dans un monde proposant déjà des images alternatives, nous devons voir dans l'« amour de la parole » de celui qui s'auto-nommait « l'Imaginifico » une vocation humaniste classique, et véritable, de celui qui croit dans la force de la parole et de l'art en général, d'abolir le temps terrestre.

BIBLIOGRAPHIE

- L'arte di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1968.
D'Annunzio et le symbolisme européen, Milano, Mondadori, 1976.
Niva Lorenzini, *Il Segno del corpo*, Roma, Bulzoni, 1984.
Emmanuela Scarano Lugnani, *D'Annunzio*, Roma, Laterzio, 1983.
Gianni Turchetta, *La coazione al sublime*, Firenze, Nuova Italia, 1993.
Giorgio Squarotti, *Invito alla lettura di D'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982.
Renato Barilli, *D'Annunzio in prosa*, Milano, Mursia, 1993.

⁴¹ *Il Fuoco*, *op.cit.*, p. 564 : « Allora elle cominciò a sentire come la sua stessa vita derivasse nell'opera che tutto assorbiva, come a stilla a stilla la sua stessa anima entrasse nella persona del drama, e i suoi aspetti, le sue attitudini, i suoi gesti, i suoi accenti concorressero a formare la figura dell'eroina vivente al di là della verità ».

ECHI DEL PENSIERO CROCIANO NELLA CULTURA ROMENA. B. CROCE E M. DRAGOMIRESCU

MONICA FEKETE¹

ABSTRACT. *Echoes of Croce's Thought in Romanian Culture. B. Croce and M. Dragomirescu.* The article is a case study meant to illustrate the relationship established between the Italian philosopher, Benedetto Croce, and his Romanian contemporary, Mihail Dragomirescu. Not only is the Romanian scholar acquainted with Croce's work, but the widely-renowned Italian philosopher, too, stays abreast of the work of Dragomirescu, partly because the Romanian critic was one of the very few scholars to enjoy a certain illustriousness abroad, for some of his works had been published in France. The two had met in 1931, in Budapest, and, under the guise of epistolary correspondence, had immediately established a professional and scientific dialogue which lasted until the break of the Second World War, not to mention that in the foot notes to the volume entitled *La poesia*, Croce explicitly mentioned the work of our critic.

Key-words: aesthetics, the concept of masterpiece, psycho-physical world

REZUMAT. *Ecouri ale gândirii lui Croce în cultura română. B. Croce și M. Dragomirescu.* Articolul reprezintă un *case study* destinat să ilustreze raporturile care s-au instaurat între filosoful italian, Benedetto Croce, și contemporanul său român, Mihail Dragomirescu. Nu doar exegetul român cunoaște opera crociană, dar și prestigiosul filosof italian pe cea dragomiresciană, deoarece criticul român a fost unul dintre puținii exegeți care s-au bucurat de o anumită faimă în afara țării, o parte din operele sale fiind publicate în Franța. Cei doi s-au întâlnit și s-au cunoscut în 1931, la Budapesta, stabilind, sub forma unei corespondențe epistolare, un dialog profesional și științific care a durat până la cel de-al doilea Război mondial. Și nu trebuie totodată uitat faptul că în postulele volumului *Poesia* Croce menționează explicit opera majoră a criticului nostru.

Cuvinte-cheie: estetică, conceptul de capodoperă, lumea psihofizică

Anche se due delle opere più importanti della riflessione teorica di Benedetto Croce sul bello nell'arte, nonché di esegesi poetica, quali furono il fondamentale innovativo saggio, apparso nel 1902, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* e il volume del 1936, *La poesia*, verranno

¹ Professore associato di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere dell'Università Babeș-Bolyai di Cluj. Campo di ricerca: la letteratura italiana medievale e rinascimentale, il giardino nella cultura e nella letteratura italiana, i rapporti culturali italo-romeni. E-mail: monicfekete@yahoo.it

tradotte in romeno solo molti decenni dopo la loro prima pubblicazione italiana (e più precisamente nel 1970 vede la luce la traduzione della prima, per la cura di Nicolae Tertulian e nel 1972 la seconda, per opera di Șerban Stati), ciò nonostante il pensiero estetico crociano è entrato nel nostro dibattito culturale e scientifico, insieme con il suo sistema filosofico, fin dai primi decenni del Novecento. Le sue opere, grazie anche alla mediazione dei borsisti romeni che soggiornarono in Italia nel periodo interbellico, si pensi *in primis* a George Călinescu, vennero studiate, commentate, sottoposte ad accesi dibattiti all'interno dei seminari dell'Istituto di Letteratura di Bucarest tanto che alcune delle sue teorie cominciarono ad avere, in gradi diversi, una qualche influenza sull'estetica e sulla critica letteraria romena, come cercheremo qui di illustrare attraverso un *case study*.

A proposito del notevole divario cronologico intercorso tra l'anno della prima edizione italiana e quello della sua pubblicazione in traduzione, ci pare interessante sottolineare un singolare, paradossale parallelismo. Come ben sappiamo, nei paesi dell'Est l'ideologia marxista-leninista ha censurato per vari decenni il pensiero e di fatto i testi di matrice idealistica: soltanto il clima di relativo disgelo che si è prodotto in Romania nella seconda metà degli anni Sessanta ha permesso infatti, a un'italianista del calibro di Nina Façon (allieva di Ramiro Ortiz), di proporre e di ottenere che le due opere crociane sopra menzionate venissero infine tradotte e pubblicate anche da noi. Ebbene, nell'Italia degli anni Trenta il Sant'Uffizio² aveva decretato la messa all'Indice dell'*opera omnia* di Croce (1932) nonché di quella del filosofo Giovanni Gentile - che pure aveva introdotto, da Ministro dell'Educazione, a seguito dei Patti Lateranensi del 1929, l'insegnamento della religione cattolica nelle scuole statali del Regno, ormai fascistizzato - messe all'Indice in quanto giudicate "panteistiche", tanto dannose per la formazione delle coscienze da spingere i cardinali della Congregazione (facendo appello al *Sillabo* del 1864, nel quale Pio IX aveva condannato tutta la filosofia moderna) ad auspicare addirittura un'apposita Enciclica contro l'Idealismo³.

Fin dal 1939, nella rivista "Studii italiene" era apparso un ampio, pionieristico saggio di Nina Façon sul tema *Benedetto Croce nella cultura romena*⁴, in cui l'autrice illustrava le diverse influenze che le idee crociane avevano esercitato su un certo numero di intellettuali e professori romeni, accolte o confutate a seconda dei casi (dove la Façon osserva che gli studiosi romeni, ad eccezione dello storico Xenopol, che metteva in discussione il rapporto tra arte e storia, erano docenti di

² La Congregazione della sacra romana e universale Inquisizione o Sant'Uffizio fu creata nel 1542 da Papa Paolo III con la bolla *Licet ab initio*. Il primo presidente fu Giovanni Pietro Carafa, futuro Papa Paolo IV. Il Sant'Uffizio consisteva di un collegio permanente di cardinali e alti prelati che dipendeva direttamente dal Papa. Il suo compito esplicito era *mantenere e difendere l'integrità della fede, esaminare e proscrivere gli errori e le false dottrine*. A questo scopo fu anche creato l'*Index librorum prohibitorum*.

³ Si veda Guido Verucci, *Idealisti all'Indice. Croce, Gentile e la condanna del Sant'Uffizio*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

⁴ Nina Façon, *Benedetto Croce în cultura românească*, in "Studii Italiene", VI, 1939, București, pp. 71-97.

estetica, critici letterari ovvero italianisti). Dal momento che in quell'importante articolo non figura il nome dello studioso di estetica nonché critico letterario Mihail Dragomirescu (1868-1942), ci siamo proposti, in questa sede, di illustrare appunto le relazioni instauratesi tra il filosofo italiano e il suo contemporaneo romeno ovvero tracciare, all'interno del contesto più ampio della cultura romena del primo Novecento, le linee essenziali del variegato rapporto esistente tra i due studiosi.

La nostra scelta si basa sul fatto che non è solo Dragomirescu a conoscere l'opera crociana, ma anche il prestigioso filosofo italiano è al corrente di quella dragomireschiana, anche perché il critico romeno è stato uno dei pochissimi studiosi che ha goduto di una certa fama al di fuori del proprio paese, essendo state pubblicate alcune sue opere in Francia, in traduzione francese. I due si sono incontrati e conosciuti nel 1931, a Budapest, stabilendo in seguito, sotto forma di corrispondenza epistolare, un dialogo professionale e scientifico che è poi durato fino alla seconda guerra mondiale, e non va da ultimo dimenticato il fatto che nelle postille al volume *La poesia* il Croce menzioni esplicitamente il lavoro del nostro critico.

La fortuna dell'opera dragomireschiana si è dimostrata assai labile e mutevole: mentre la cerchia degli ammiratori è stata assai ridotta durante la sua vita, il passar del tempo ha condannato all'oblio, secondo Zigu Ornea, perfino i valori della sua scrittura. Quindi l'opera di Dragomirescu conosce, secondo lo stesso Ornea, un'ingiusta svalutazione: essa viene relegata in un angolo, poiché considerata intrisa di uno spirito dogmatico, che avrebbe cancellato finanche i valori autentici della sua attività schiettamente dominata dal desiderio di contribuire al progresso delle lettere romene⁵.

M. Dragomirescu, uno dei discepoli di Titu Maiorescu, era stato notato e introdotto (a Bucarest, nel 1890-91 circa) da quest'ultimo nel famoso circolo letterario di *Junimea*, della cui rivista "Convorbiri literare" divenne più tardi redattore (1895-1906). Alla sua formazione contribuirono anche due borse di studio all'estero (Germania, Francia), sicché nel 1894 è nominato professore incaricato di estetica all'Università di Bucarest. Due anni dopo, a causa di tagli al bilancio universitario, il suo corso viene soppresso e la sua carriera proseguirà con seri intoppi fino al 1906, quando diventa ordinario di Letteratura romena alla stessa università. All'interno dei suoi corsi Dragomirescu elabora una propria concezione estetica in cui si viene affermando e definendo il concetto di "capolavoro", sicché la sua "scienza della letteratura" è il frutto *in progress* della didattica universitaria, il che equivale a dire che la sua estetica si è costituita e consolidata prima della pubblicazione del volume, apparso solo nel 1926. L'edizione francese dell'opera, *La science de la littérature*, viene pubblicata a Parigi nel 1928 (i primi due volumi che rappresentano la traduzione, con certe aggiunte, in francese dell'edizione romena), nel 1929 (il terzo volume) e nel 1938 (il quarto volume). Mentre in Romania la sua

⁵ Zigu Ornea, *Trei esteticieni. Mihail Dragomirescu, H. Sanielevici, P.P. Negulescu*, București, Editura pentru Literatură, 1968, pp. 13-14.

opera è stata accolta, in modo inaspettato, vuoi con aperta ostilità vuoi con apprezzamenti meramente convenzionali, l'edizione francese ha goduto invece di echi molto favorevoli da parte di studiosi anche insigni del tempo, tra cui appunto Croce.

Dragomirescu conosceva bene, come dicevamo, l'opera crociana, d'altronde Paul van Tieghem, in una recensione all'edizione francese dell'opera dello studioso romeno, pubblicata nella "Revue de synthèse historique" (1928), osservava che egli si iscriveva alle tendenze antistoricistiche dell'epoca, mentre le sue tesi in campo estetico erano molto simili a quelle di Croce e dei suoi discepoli (Vossler)⁶. Pur tuttavia, anche le differenze erano più che vistose, c'erano infatti vari aspetti della teoria del Dragomirescu che sarebbero stati criticati da Croce.

I due studiosi avevano in comune, prima di tutto, la collocazione nella tradizione dell'estetica idealistica, a cui si ricollegava la ferma convinzione circa l'autonomia del Bello: partendo dalla considerazione che l'unica possibilità di interpretazione di un'opera fosse quella estetica, si giungeva al rifiuto della storia in particolare nonché, in generale, al rifiuto dei legami dell'opera con il contesto esterno. Per Croce, la storia risulta essere più vicina alla condizione dell'arte che non a quella della scienza. Se la storia, come qualsiasi attività dello spirito, è intuitiva, allora il fatto storico esiste solo nella misura in cui esso è pensato. Ne risulta come corollario che la storia diventa sinonimo dell'idea di presente. Croce si iscrive con ciò nella corrente del *presentismo*, condiviso in un certo senso dallo stesso Dragomirescu.

Facciamo un rapido accenno al fatto che, sul finire dell'Ottocento, in un clima ancora intriso di positivismo, le teorie di A.D. Xenopol offrono una opzione interessante circa lo statuto della storia, provando a dimostrare che la storia è in ultima analisi una sorta di scienza (anche se una scienza particolare). Il suo saggio *Principiile fundamentale ale istoriei* del 1899, grazie anche alla traduzione francese spingerà Croce a riprendere varie volte il discorso relativo alle tesi di Xenopol⁷.

L'unità dei punti vista tra storia ed estetica, tra filosofia e letteratura può essere vissuta solo da colui che lavora all'intersezione ovvero nei punti di confine di tali discipline, e Croce, riguardo alla propria formazione, affermava: "non solo filosofare è pensare, e storicizzare è pensare, ma filosofare senza storicizzare e storicizzare senza filosofare sarebbero due mezzi pensieri, ciascuno impotente da solo a generare la concreta verità"⁸. Nel periodo in cui Dragomirescu iniziava a farsi conoscere, non esistevano in Romania le premesse per un atteggiamento siffatto: la mancanza di tali preoccupazioni è, a giudizio di D. Caracostea, uno degli aspetti più tragici della cultura romena⁹.

⁶ Ivi, p. 118.

⁷ Gli articoli di B. Croce sono segnalati nell'articolo di N. Façon, *Benedetto Croce...*, cit., pp. 73-77. Una monografia italiana sulla figura dello storico romeno è stata pubblicata di recente da Giustina Vitolo.

⁸ Cfr. Dumitru Caracostea, *Mihail Dragomirescu*, in Id., *Critice literare*, 2 voll., București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944, vol. II, pp. 143-162: 153.

⁹ Ivi, p. 154.

Tuttavia Croce, meno categorico, accetta l'utilità della critica storica in quanto esegesi preliminare, una posizione che sarà condivisa, ad esempio, da George Călinescu. Da parte sua, Dragomirescu considera quale suo vero avversario proprio lo storicismo: l'opera d'arte va studiata al di là delle condizioni di tempo, spazio, causalità. Egli vi si oppone con una propria metodologia, la scienza della letteratura appunto, che si fonda sui principi generali dell'estetica immanente. La posizione di Dragomirescu diventa estrema, purista - d'altronde è questo uno degli aspetti, negativi forse, delle sue teorie, per cui verrà spesso considerato un dogmatico e sarà duramente criticato e malcompreso dai suoi contemporanei. Il punto che unisce i due studiosi è il rifiuto dell'idea di progresso nell'arte, ma - a quanto scrive Al. Tudorică - i loro punti di partenza differiscono: per Croce il progresso contraddice il carattere unico delle opere, vale a dire esse sono intangibili, esentate da paragoni o classificazioni, Dragomirescu, invece, sostiene l'autonomia dei valori estetici, che sono in tal modo sganciati da qualsiasi fattore esterno, quindi anche dal tempo¹⁰.

Grazie al riconoscimento ottenuto con i primi tre volumi dell'opera *La science de la littérature*, Dragomirescu viene invitato, nel 1931, al primo Congresso di Storia letteraria, organizzato a Budapest, dove era invitato pure Croce. Quest'ultimo, dopo la relazione di Dragomirescu, aveva affermato che gli storici letterari si occupano di autori e di opere, senza però prima chiedersi se hanno o no valore estetico. Mentre gli storici letterari dovrebbero occuparsi solo della vera letteratura, cioè della poesia. Dragomirescu, soddisfatto dell'intervento crociano, nella *brochure* pubblicata in seguito al congresso scriveva: "tale punto di vista, condiviso anche dall'Integralismo, l'ho sempre sostenuto io stesso, cercando di dimostrare che la letteratura ha più categorie [...] Così ho dimostrato che la letteratura è sia poesia, sia letteratura propriamente detta, sia ideologia, e che, in certi casi, all'interno di tutte queste categorie si trovano dei capolavori, ma i capolavori della poesia, tramite la loro oggettività plastica, sono al di sopra della letteratura propriamente detta e dell'ideologia"¹¹. Un altro punto che accomuna i due è il rifiuto della norma, dello schema fisso, sicché l'opera acquisisce uno statuto di unicità, anche se nel sistema filosofico di Dragomirescu il concetto di valore unico dell'opera, meramente individuale, dunque impareggiabile, non acquista l'importanza che esso aveva invece nell'estetica di Croce.

Se nella rigida schematizzazione crociana le opere letterarie vengono classificate e distinte secondo un criterio squisitamente estetico, indipendente dunque dalla loro costituzione formale, che è riassumibile nell'eloquente, ben noto postulato (dicotomico-manicheo) *poesia* vs. *non-poesia*, lo spirito più analitico di Dragomirescu propende per più categorie: i capolavori letterari propriamente detti (più in basso sulla scala valorica), i capolavori ideologici e infine quelli poetici.

L'aspetto fondamentale, ma anche più controverso, del sistema estetico di Dragomirescu è l'esistenza di un terzo mondo, quello psico-fisico, accanto alla

¹⁰ Alexandru Tudorică, *Mihail Dragomirescu teoretician al literaturii*, București, Minerva, 1981, p. 92.

¹¹ M. Dragomirescu, *Primul Congres de istorie literară din Budapesta*, București, 1931, p. 24.

tradizionale dicotomia secondo cui i fenomeni si dividono in fisici e psichici. Le opere d'arte (i capolavori) dovrebbero rappresentare questo terzo mondo, che unisce in una sintesi superiore gli altri due. L'intero suo sistema si è edificato su tale affermazione, rivendicando dunque, con insistenza, il riconoscimento da parte della cerchia degli specialisti. Spesso contestato, e in taluni momenti logorato egli stesso dai dubbi, si attarda sempre alla ricerca di conferme. Così nel 1937, prima della pubblicazione dell'ultimo volume della *Scienza della letteratura* chiede per lettera l'opinione di Croce: “[...] mi domando: che differenza c'è fra il marmo di un capolavoro della statuaria ed il marmo di una cava? Il marmo della statua è *animato*. Non è quindi né puramente fisico, né puramente psichico. Il marmo ha assunto un'anima, mentre il concetto psichico è diventato marmo. Il fisico e lo psichico si sono fusi in una sintesi, per dare nascita allo psico-fisico del capolavoro. [...] Senza concepire il mondo psico-fisico, non abbiamo nessuna base reale per respingere «l'istorismo» [i.e. lo storicismo] del capolavoro letterario o artistico. Giacché, se il mondo psico-fisico non esistesse, tale capolavoro dovrebbe essere o fisico, o psichico. Ma fisico non può essere, visto che il suo fisico è compenetrato dal concetto. Come non può neanche essere psichico, visto che il suo psichico è compenetrato dalla materialità”¹². Il tanto agognato sostegno crociano viene però a mancare, la risposta di Croce è anzi piuttosto tagliente, dal momento che la sua filosofia è riuscita a risolvere il rapporto dei due mondi spiritualizzando il piano materiale e considerando come essenziale solo quello spirituale: “[...] la dualità di *psichico e fisico*, come di due entità e di due ordini di fatti, è stata corrosa e distrutta dalla critica delle scienze; e di conseguenza è caduto anche il vuoto e tautologico concetto di psico-fisico che non era una unità ma rimaneva una dualità, neppure granché celata dalla parola adoprata. Un *mondo psicofisico* (il terzo mondo) è il mondo di chi non è riuscito a intendere bene i concetti di *psichico* e di *fisico* e il loro rapporto, e li lascia per ciò uno accanto all'altro. Ma nella critica delle scienze si dimostra che il mondo fisico non è altro che una costruzione ovvero un'astrazione del soggetto (psiche o spirito che la si chiami); donde risulta che vi ha una sola realtà, quella spirituale, che non è già una realtà astratta e incorporea, ma è tutt'insieme corporeità, ossia concretezza”¹³. Il 17 agosto 1937, pochi giorni dopo l'arrivo della lettera di risposta di Croce, Dragomirescu scriverà nel suo *Jurnal*: “Mi sono deciso a sostituire lo psico-fisico con l'intuizione mistica o semplicemente con il mistico”¹⁴. Va comunque detto che tutte queste sue rielaborazioni sono posteriori all'enunciazione della sua teoria, elaborata dieci anni prima, nota, dunque, riconosciuta e/o contestata in quanto tale.

Dragomirescu credeva che ciò che lo separava da Croce fosse solo il rifiuto di quest'ultimo della sua teoria del capolavoro. La differenza è però ben più grande,

¹² Cfr. Zigu Ornea, *Benedetto Croce: corespondență cu Mihail Dragomirescu*, in “Manuscriptum”, 2 [3], 1971, pp. 189-201: 196-198. Si tratta della lettera di Dragomirescu a Croce del giugno 1937, redatta in italiano.

¹³ Id., *Benedetto Croce...*, cit., pp.189-201: 198. La lettera di Croce a Dragomirescu dell'agosto 1937.

¹⁴ *Jurnal de lucru*, I, Bușteni, iulie-septembrie, 1937, p. 73.

poiché lo studioso italiano disapprovava tanto lo sforzo di fare dell'estetica una scienza al pari delle altre discipline delle scienze naturali quanto quello di stabilire dei rapporti tra le opere dello stesso genere o di popoli diversi, visto che ogni opera era per lui un microcosmo definitivamente chiuso. Nelle *Postille* (VII) al volume *La poesia*, Croce sottomette l'opera di Dragomirescu, *La science de la littérature*, a una breve ma acuta analisi, dicendo che in essa, tramite una "curiosa dottrina naturalistica", viene sostenuto che "lo studio della poesia non è altro se non lo studio dei «capolavori», nel loro valore ideale e poetico, - è detto (I, 58) che «de même que la Minéralogie, la Zoologie, la Botanique, la Science de la littérature doit aboutir à la classification naturelle de chefs-d'oeuvre»¹⁵. Dragomirescu non si rende però conto, dice Croce, che, se la sistematizzazione delle zoologia serve a qualcosa, la sistematizzazione dei capolavori non serve a niente, poiché, in ciò che riguarda gli animali, basta conoscere il loro aspetto esteriore per potercene servire o proteggere, mentre la critica letteraria ha come unico scopo la rievocazione e la comprensione delle opere poetiche individuali, dunque sapere che una ode di Pindaro e una di Hugo appartengono allo stesso genere e hanno la stessa materia e forma estrinseca, non facilita per niente la comprensione¹⁶. Ma certe volte possono essere utili alcune somiglianze o differenze tra le opere di vari scrittori o di diversi popoli, ma solo per mettere in evidenza il carattere particolare e proprio di ciascuna di essa: dunque quale metodo didattico e pedagogico.

L'idea stessa della classificazione per generi della storia letteraria era rigettata, da Croce, poiché contraddiceva il principio fondante della sua teoria: l'unicità dell'opera, e non serviva alla riproduzione del momento creatore, attività che rappresenta per lui la sostanza stessa dell'atto critico.

Benché apprezzasse, in via generale, il carattere dell'estetica dragomireschiana, Croce non poteva non considerare se non come un'eresia qualsiasi tentativo di classificazione o di avvicinamento di opere letterarie distinte, come pure l'estensione delle norme e dei principi scientifici naturalistici al piano dell'estetica. Egli riteneva che i punti di vista dell'autonomia coesistessero, nella costruzione di Dragomirescu, con norme e metodi "scientisti".

BIBLIOGRAFIA

- Dumitru Caracostea, *Mihail Dragomirescu*, in Id., *Critice literare*, 2 voll., București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944, vol. II, pp. 143-162.
- Benedetto Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1937².
- Mihail Dragomirescu, *Jurnal de lucru*, I, Bușteni, iulie-septembrie, 1937.
- Mihail Dragomirescu, *Primul Congres de istorie literară din Budapesta*, București, 1931.

¹⁵ Benedetto Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1937², p. 320.

¹⁶ Ivi, pp. 320-321.

- Nina Façon, *Benedetto Croce în cultura românească*, in “Studii Italiene”, VI, 1939, București, pp. 71-97.
- Zigu Ornea, *Trei esteticieni. Mihail Dragomirescu, H. Sanielevici, P.P. Negulescu*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Zigu Ornea, *Benedetto Croce: corespondență cu Mihail Dragomirescu*, in “Manuscriptum”, 2 [3], 1971, pp. 189-201.
- Mario Sansone, *Croce critico*, in AA.VV., *I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, 5 voll., Milano, Marzorati, 1969, vol. II, pp. 1465-1523.
- Alexandru Tudorică, *Mihail Dragomirescu teoretician al literaturii*, București, Minerva, 1981.
- Guido Verucci, *Idealisti all'Indice. Croce, Gentile e la condanna del Sant'Uffizio*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

FRAMMENTI DI UN CARTEGGIO INEDITO TRA G. ROHLFS E G. D. SERRA

STEFAN DAMIAN¹

ABSTRACT. *Fragments of an unpublished correspondence between G. Rohlfs and G. D. Serra.* From the correspondence between the two important protagonists of the Romance philology of the last century, the German Rohlfs and the Italian G.D. Serra, it comes out not only a huge interest for the development of this science, but also their human dimension, manifested in various situation. The contemporary reader has the possibility to understand that those high spirits of their time could appreciate each other, could help each other and contribute, through mutual efforts, to the development of the science to which they were totally dedicated.

Key words: Romance philology, G. Rohlfs, G. D. Serra, unpublished correspondence, Romance dialectology.

REZUMAT. *Fragmente de corespondență nepublicată între G. Rohlfs și G.D.Serra.* Din corespondența dintre doi protagoniști importanți ai filologiei române din secolul trecut, germanul Rohlfs și italianul G.D.Serra, transpare nu numai interesul major pentru dezvoltarea acestei științe dar și dimensiunea ei umană așa cum se manifestă în diverse situații. Cititorul contemporan are posibilitatea de a înțelege că acele minți luminate puteau să se înțeleagă, să se ajute și să contribuie împreună la dezvoltarea disciplinei căreia îi erau dedicați.

Cuvinte-cheie: Filologie romanică, G.Rohlfs, G.D:Serra, corespondență nepublicată, dialectologie romanică.

I protagonisti di questa corrispondenza inedita sono due insigni studiosi di dialettologia romanza, con forti interessi anche nel campo dell'antropologia e toponomastica, e, per motivi di ricerca, attenti alle varie influenze esercitate sul lessico

¹ Stefan Damian è professore associato presso la Facoltà di Lettere dell'Università "Babes-Bolyai" Cluj-Napoca dove insegna lingua e letteratura italiana. Scrittore, critico letterario e traduttore, si occupa da tanti anni dei rapporti culturali italo-romeni, del Rinascimento italiano e della letteratura italiana moderna e contemporanea. Tra i suoi libri vanno ricordati *Federico Tozzi, Una lezione contestuale*, 2000; *Le versioni romene del Cantico di Frate sole*, 2001; *Biografia e poesia nel Rinascimento italiano*, 2005; *Le metamorfosi della narrazione nell'opera di Federico Tozzi*, 2005; *Lettere dai tempi di guerra*, 2006. E-mail: stefandamian@yahoo.it

italiano del Mezzogiorno e del Settentrione (Giandomenico Serra)² dai vari popoli insediatisi sui rispettivi territori. Entrambi hanno svolto un'intensa attività di ricerca sul terreno, abbinata ad un continuo spogliamento delle biblioteche; entrambi hanno occupato cattedre universitarie, G. Rohlfs a Monaco e Tubinga, Serra a Cluj, Cagliari e Napoli.

Il tedesco G. Rohlfs (Berlino 1892-1986) è l'autore, tra l'altro, di una *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Lehnen, Munchen, 1949-1954 (tradotta in italiano col titolo *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica. Morfologia. Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi, 1966-1969 - 3 voll.), di due dizionari del dialetto calabrese (1938-1939) e salentino, di un *Dizionario storico dei cognomi in Lucania. Repertorio onomastico e filologico*, Ed. Longo Angelo, Ravenna, 2009, di numerosi saggi di storia linguistica. Si è occupato anche dei dialetti grecanici (italogreci) dell'Italia meridionale, di storia e letteratura. Dunque, similmente al suo corrispondente ed amico italiano (entrambi avevano studiato e collaborato con gli svizzeri Karl Jaberg e Jakob Jud) ed appartenevano alla stessa scuola di pensiero linguistico. L'interesse tutto speciale e

² Cfr. *Opere di G. D. Serra*, nel vol. *Ioanni Dominico Serra ex munere laeto inferiale*, Libreria Liguori, 1959, dedicato alla memoria dell'autore dall'Università degli Studi di Napoli, Istituto di Glottologia: *La genesi della parola*, Torino, Bona, 1907, pp. 83; *Sulla voce italiana "medaglia"*, in "Dacoromania", II, Cluj, 1923; *Per la storia del cognome italiano. I. Cognomi canavesani e piemontesi di forma collettiva in -aglia, -ata, -ato*, in "Dacoromania", Cluj, 1924, pp. 523-549; *Problema continuității onomastice latine în onomastica italiană*, București, 1926, pp. 22; *Per la storia del cognome italiano. II. Continuități dell'onomastica latino-romanza nei nomi propri canavesani e piemontesi*, in "Dacoromania", IV, Cluj, 1926, pp. 517-640; *Contributo toponomastico alla descrizione delle vie romane e romee nel Canavese*, in "Melanges d'Historire Générale, Institutul de Istorie Universalee a Universității din Cluj, Cluj, 1927, pp. 243-322; *Ceneri e faville. Etimologie*, I, in "Dacoromania", V, 1928, pp. 426-467; *Contributo toponomastico alla teoria della continuità nel Medioevo delle comunità rurali romane e preromane dell'Italia Superiore*, Ed. "Cartea Românească", Cluj, 1931, pp. VIII-325. È il volume no. IV della Biblioteca Dacoromaniei diretta da Sextil Pușcariu, apparsa sotto la sigla dell'Università "Regele Ferdinand I" di Cluj; *Contribuție la istoria terminologiei profesionale medievale. Despre tipul morfologic lat. vulg. panatarius, span. panadero, port. padeiro, catal. panater, prov. panatier, fr. panetier, ital. panattiere-panettiere*, in *Volumul Omagial pentru frații Alexandru și Ion Lăpedatu*, București, 1936, pp. 779-797; *Per la storia dei nomi locali lombardi e dell'Italia superiore. Note in margine al Dizionario di Tponomastica Lombarda di dante Olivieri*, in "Zeitschrift für romanische Philologie", LVII, 5, Halle, 1937, pp. 521-563; *Appunti toponomastici sul "Comitatus Auriatensis"*, in "Rivista di Studi Liguri", IX, 1, 1943, pp. 3-56; *Continuități e sviluppo della voce latina 'civitas' nel sardo medievale*, in "Revista Portuguesa de Filologia", vol. IV, 1950, pp. 5-23; *Tracce del culto dell'olmo e del tiglio nella toponomastica e negli usi civili dell'Italia medioevale*. Relazione svolta al terzo Congresso di Toponimia e Antroponimia, Bruxelles, 15-19 juillet 1949, vedi "Actes et Memoires", vol. III, Louvain, 1951, pp. 547-563; *Etruschi e Latini in Sardegna*, in "Mélanges de Philologie Romane offerts à M. Karl Michaelsson", Göteborg, 1952, pp. 407-450; *Lineamenti di una storia Linguistica dell'Italia Medioevale*, Vol. I, Napoli, Ed. Liguori, 1954, pp. 322; Giandomenico Serra, *Lineamenti di una storia linguistica dell'Italia medioevale*, II, Napoli, Libreria Editrice R. Liguori, 1958 ed il III volume, con lo stesso titolo e con la stessa casa editrice, nel 1965, *Contributo alla storia dei derivati di Burgus: Borgale, Borgaria, Borgoro*, in "Filologia Romanza", anno V, fasc. 1, nr. 17, Torino, 1958 (Chiantore), pp. 1-48 e numerosi altri.

² Un numero ristretto è stato finora pubblicato nelle pagine della rivista "Steaua" no. 1/2008, 11-12/2008, no. 1-2/2009 sotto le firme di Viorica Lascu - Ștefan Damian e nel volume *Studii de romanistică. Volum dedicat profesorului Lorenzo Renzi*, Editura Fundației pentru studii europene, Cluj-Napoca, 2007.

proprio l'amore per l'Italia (specialmente per quella meridionale) si era manifestato, come risulta d'altronde anche dalle poche lettere giunte fino a noi e conservate in un archivio personale, anche negli anni delle grandi difficoltà economiche (e politiche) dopo la Seconda guerra mondiale, quando la popolazione tedesca soffriva non soltanto l'obbrobrio dei Paesi vincitori ma pativa anche la fame e la disperazione, mentre l'Italia già aveva cominciato a riprendersi grazie agli aiuti americani.

Tra le numerose opere di Giandomenico Serra (1885-1958), il fondatore del Seminario (1921) e poi della Cattedra di italiano dell'Università di Cluj (1926, dove è stato invitato ufficialmente dal prof. Sextil Puscariu, allora il rettore della nuova istituzione romena, su raccomandazione di Matteo Bartoli, della Regia Università di Torino e dove rimase a dicembre del 1939) si veda la nota 1.

Al di là dell'interesse per lo studio, i due corrispondenti dimostrano anche un profondo legame di amicizia e rispetto reciproco, che si estende anche sulle rispettive famiglie e che oltrepassa i rapporti meramente culturali.

La realtà quotidiana filtra, spesse volte, dalle pagine dell'incompleto carteggio. E diventa testimone di un periodo storico che implicitamente ha segnato i due protagonisti. Le difficoltà economiche dopo la Seconda guerra mondiale offrono ai due colleghi la possibilità di rivelarsi anche dal punto di vista profondamente umano, e dimostrano, ancora una volta, il forte rispetto reciproco e la duratura solidarietà determinata da una comune passione: lo studio, nel più ampio senso della parola, delle lingue romanze.

1. Postkarte.

Mittente: Timbro (Prof. Dr. G. Rohlf's, Tübingen, Föhrberg 8).

Destinatario: Ill.mo Prof. Giandomenico Serra, str. Elisabeta 24 Cluj (Rumänien).

Lettera scritta a mano.

"Tübingen, 2. III. 34.

Carissimo collega,

grazie assai della sua gentile cartolina e della sua promessa di recensire il mio libro. Ella potrà mandare la sua recensione della 2FRSh. Credo che mio collega Hilka³ ne sarà contento. Il libro parte oggi collo stesso corriere.

Sarei lieto se presto potessi leggere la sua opinione nella Zeitschrift⁴.

Cordialmente

suo devoto G. Rohlf's."

2. Lettera scritta a macchina su carta intestata: Universitatea din Cluj. Seminarul de Limba și literatura italiană (interventi scritti a mano).

(Timbro: Giandomenico Serra. Prof. di Lingua e Lettere. Italiana alla R. Università. Cluj, Str. Elisabeta No. 24 (Romania).

Scrittore: G. D. Serra.

³ Alfons Hilka (1877-1939), laureato in lingue romanze, in sanscrito e inglese. Ha insegnato filologia romanza in diverse università, tra cui Bonn, Greifswald e Göttingen.

⁴ Si tratta della *Zeitschrift für romanische Philologie*, rivista specializzata e allora diretta dal prof. Hilka.

"Cluj, 5. III. 37.

Illustre e Caro Collega,

a mezzo della libreria "Cartea Romaneasca" di Cluj, Le ho fatto rimettere l'ammontare di 4 fascicoli / dal 90 al 120 / del Suo "Dizionario dialettale delle tre Calabrie".

Non ho mai abbandonato l'intenzione di esprimere colla mia ammirazione per la Sua opera di scavi linguistici nella Magna Grecia il mio parere sulla validità di certi argomenti in favore della Sua tesi.

Attendevo che fosse pubblicato nella Biblioteca dell'Archivium Romanicum il poderoso volume che l'Alessio⁵ – come mi era stato annunziato qui a Cluj dal Prof. Bertoni⁶ – avrebbe tratto, sviluppandone le prove e le argomentazioni, dal saggio pubblicato nell'Italia Dialettale del Merlo⁷.

L'attendevo per lo scrupolo di vedervi discussi gli elementi dell'antroponomastica attuale e medievale sul territorio della Magna Grecia. Fra questi elementi mi attendevo di veder discusso l'elemento suffissale – *otta* dei cognomi meridionali del tipo *Liotta, Pirotta*, che, attraverso la fase di nomi personali maschili in – *otta*, del tipo *Amiotta* / Cod. diplom. Barenensis, V, nr. 155 anno 1190 / o di soprannomi sempre in – *otta* del tipo "Nikolaos o Boukottas" / Rohlfs, *Scavi...*, p. 231/, mi sembra possa risalire all' -όττας del tarentino Νιχώττας (Bechtel 335), affine (B. 249) all' όττας di κλεόττας (-όττας), Αγλαόττας (B.13), Αρμόττας (B. 75).

Non ho sinora potuto metter mano su opere che mi confermino o no se tale formazione è propria del territorio italiano o se si riscontra pure nel greco bizantino. Le sarei grato se Lei mi volesse fornire qualche schiarimento in proposito.

Le ho spedito recentemente in omaggio uno scritterello in rumeno sulle voci in – *atarius* e tempo fa uno studiolo sulla fortuna del nome "Altilia" che ho visto recensito da Lei nel suo Archiv con evidente spassionata prodezza e me ne dispiacque per la molta fatica che tale opuscolo mi è costata nella raccolta e nella discussione dei numerosi elementi fatti convergere nella storia del nome di Altilia.

Nel prossimo fascicolo del *Zeitschrift fur romanische Philologie* il Prof. v. Wartburg⁸ pubblicherà finalmente, spero, un mio contributo alla toponomastica dell'Italia superiore, spedito anni fa al Prof. Hilka. Ora che anche le bozze di stampa sono state corrette da tempo.

Coi più vivi auguri Le porgo i miei cordiali e devoti saluti.

ss." (G. D. Serra).

3. Postkarte intestata all'Archiv fur das Studium der neuen Sprachen. Romanische Redaktion: Prof. Dr. G. Rohlfs, Tubingen, Hechingerstr., 14.

⁵ Giovanni Alessio (1909-1984), professore di glottologia all'Università di Napoli. Si è occupato dei problemi del sostrato nello sviluppo delle lingue indeuropee e di dialettologia italiana, delle influenze della "greccità" sui dialetti dell'Italia Meridionale e di Sicilia.

⁶ Giulio Bertoni (1878-1942), linguista e filologo, critico letterario, professore di filologia romanza in diverse Università italiane (Torino, Roma) e straniere (Friburgo). Tra il 1925 - 1937 ha diretto la sezione Linguistica dell'Enciclopedia Italiana. Presidente dell'Accademia d'Italia, è autore di numerose opere di linguistica romanza, critica letteraria, dialettologia.

⁷ Clemente Merlo (1879-1960), forse il più importante glottologo italiano del primo Novecento, fondatore, a Pisa, della rivista *Italia dialettale* (1924), si è occupato di fonologia del dialetto di Sora, ha pubblicato studi di glottologia, l'influenza dei sunniti in Lazio, del sostrato etnico ed i dialetti italiani.

⁸ Walther von Wartburg (1888-1971), professore universitario a Basel, autore di dizionari etimologici e saggi dedicati alla cultura francese.

Mittente: G. Rohlfs.

"Tubingen 17.IV. 37.

Carissimo collega,

tornato da un lungo viaggio in Sicilia trovo qui la sua gentile lettera del 9 marzo. Quanto al suffisso -otta, secondo me può trattarsi benissimo di un continuatore dell'ant. tarentino - ottas, essendo regolarissima la caduta di - s. Di questo - otta si trovano esempi anche nell'onomastica calabrese, p.e. a Reggio: Cucinotta, Margiotta, Ribotta etc. Per la Grecia abbiamo secondo lo Stammopoulos (S. 130): Νιτζιώτάς, Μπολότάς, Καπότάς, Παρτάς, Γιάγγώτας u.s.w., ma che forse rappresenta un altro suffisso.

Cercherò di fare il mio possibile per recensire i suoi prossimi articoli in modo che Ella non abbia più l'impressione di una passionata freddezza che per questa volta la vorrei pregare di scusare per l'accessività dei miei lavori.

A quando dunque la recensione dei miei *Scavi*?

Cordialmente, suo G. Rohlfs."

4. Cartolina "Postkarte" olografa.

Timbro: Prof. Dr. G. Rohlfs, Richtofenstr. 1. Munchen - Pasing.

Mittente: Ruth Rohlfs.

Italia.

Prof. Giandom. Serra, Cagliari. Università.

Facoltà di Lettere.

"Pasing, le 17 XII. 47

Cher Monsieur,

dans l'absence de mon mari – il est parti pour le Suède – je voudrais vous confirmer le colis de secours, Aysse Suisse, que nous sommes allés chercher cet après-midi. Vous me croirez si je vous dis que nous sommes très, très contents d'avoir tel secours à Noel. Je [vous re]mercie de tout mon [cartolina mancante] aussi de mon [cartolina mancante] et ausi au nom de mes [cartolina mancante] mes sentiments les [plus sin]cère je suis votre Ruth Rohlfs."

5. Lettera scritta a mano.

Timbro (Prof. Dr. G. Rohlfs, Munchen – Pasing – Richtofenstr. 1.).

"Munchen – Pasing. 15.5.48.

Amico carissimo,

giorni fa, colla nostra grande sorpresa ricevemmo un secondo tuo pacco contenente 1 chilo di zucchero, ½ chilo di caffè, 1 chilo di marmellata, ½ chilo di miele, latte condensato e 2 pacchetti di isomalt. Il pacco fu spedito il 1.IV.1948. Nel nome anche di mia moglie ti mando i nostri più vivi ringraziamenti del preziosissimo aiuto. Viviamo di nuovo in un periodo assai critico dopo che la razione mensile di carne per un Normalverbrancher (cioè donne casalinghe, vagabondi e la classe intellettuale) ha dovuto essere abbassata a 1 etto. Ma speriamo che fra qualche tempo il piano Marshall creerà una situazione più stabile.

Il volume 1947 dell'Archiv è sempre sotto stampa. Spero che potrà uscire fino al mese di luglio. In questi giorni si è iniziata la stampa del 1° volume della mia 'Historische italienische Grammatik'.

Spero sempre di poter andare in Italia verso la fine di luglio. Ma le pratiche sono lunghe e brevi le vacanze estive. Non so se arrivo a far in tempo.

In che modo potrò rifarmi per esprimerti la nostra riconoscenza? Se hai bisogno di libri, non mancar di farmelo sapere. Farò il mio possibile. Dopo la riforma monetaria che si aspetta per il mese di luglio tutto sarà, come speriamo, più facile.

Ti mando insieme al vivo sentimento della nostra riconoscenza i miei più cordiali saluti.

Tuo
G. Rohlf.

6. Lettera scritta a mano su carta intestata: Seminar für romanische Philologie der Universität München.

Herrn Prof. Dr. Giand. Serra
Facoltà di Lettere e Filosofia
Cagliari, Italien.

"München 15.III. 50.

Carissimo Collega ed amico,
ti ringrazio della tua gentile lettera del 7 marzo, nonché di tutte le informazioni che hai voluto darmi.

Il giorno della nostra partenza non è ancora fissato definitivamente. Dipende un po' di un'ultima visita di mia moglie da parte del medico che l'ha operata. Ma prevedo la partenza intorno al 30 marzo.

Il periodo per una conferenza mia a Cagliari non è molto opportuno per la coincidenza colle feste di Pasqua. Non potendo prometterti che sarò a Cagliari il due aprile, mi pare che sarà difficile fissare una data prima di Pasqua. Sarà forse preferibile rimandarla dopo Pasqua quando ripartirò per il Continente (15-16. IV.) per partecipare al Congresso di Firenze. Ma non è escluso che durante il mio soggiorno a Sorgono io possa fare una scappatina a Cagliari.

Se dovessi incontrare molte difficoltà per la conferenza, ti pregherei di non occupartene più. In ogni caso sarei disposto a tenere una conferenza piuttosto non pubblica, ma rivolta agli studenti. Ecco il tema che mi permetto di proporre: Sardegna e Mezzogiorno d'Italia (contatti linguistici).

Ti farò sapere la data precisa della nostra partenza appena che essa potrà fissarsi definitivamente.

Sono lieto di fare presto la tua conoscenza personale e di conoscere l'isola che per il romanista è tanto affascinante.

Con i miei più cordiali saluti

Tuo G. Rohlf."

7. Postkarte intestata all'Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Romanische Redaktion: Prof. Dr. G. Rohlf, München – Pasing, Richthofenstrasse 1:

"München – Pasing: 2.IV.50

Caro Serra,

Per difficoltà improvvedute potrò partire (purtroppo solo) soltanto martedì (4. IV). Arriverò a Sorgono (presso il Sig. Rodolfo Braun) non prima di venerdì. Verrò a salutarti (dimmi il giorno che tu preferisci) nella settimana dopo Pasqua.

Buone feste e cordiali saluti.

G. Rohlfs."

8. Lettera a macchina su carta intestata: Università degli Studi. Facoltà di Lettere e Filosofia Cagliari:

"Cagliari, 7 aprile 1950

Carissimo Amico e Collega,

Il mio più cordiale "Benvenuti" a te e alla tua gentilissima Signora in questa terra di Sardegna, così degna del tuo alto interesse scientifico e di quell'amore di ricerca e di verità che ha dato ai nostri studi e all'Italia i nobilissimi frutti del tuo ingegno e della tua infaticabile, meravigliosa attività.

Una mia cara allieva, passionata del suo dialetto di Austis, porterà a Te e alla tua Signora il nostro primo saluto e l'espressione del nostro ansioso desiderio di poterVi accogliere giovedì prossimo (13 aprile, compleanno di mia moglie) in casa nostra.

Saremo ad attenderVi alla stazione dell'autobus o ferroviaria, a seconda delle notizie che mi comunicherà telegraficamente la mia allieva.

Per intanto con un grido di gioia sincera Ti rinnovo il mio saluto e con un "evviva" a Te, alla tua Signora ed alla tua nobilissima e sempre grande Patria Ti stringo cordialmente la mano d'amico.

(A mano): Affez.mo ss. (G.D.Serra)."

9. Abbozzo olografo, su carta intestata: Università degli Studi. Facoltà di Lettere e Filosofia Cagliari.

Scrittore: G. D. Serra.

"Cagliari, 30 dicembre 1951

Illustre e caro Collega,

Agli auguri di un nuovo anno sereno e fruttuoso aggiungo una breve risposta alla Tua lettera ultima, che, nei riguardi della signorina Satta di Austis mi ha recato la più penosa sorpresa.

Dati i suoi impegni di maestrina elementare nel suo paese natale, la Satta non poteva frequentare che irregolarmente e ben poche lezioni all'Università. La sua esercitazione sul dialetto di Austis mi suscitò un certo interesse e fidandomi nella sua buona volontà le proposi anche per evitarle le difficoltà di una tesi di laurea in materie che richiedessero una preparazione assidua in Biblioteca od una anche mediocre cultura classica che a lei, proveniente dal corso delle scuole normali e non dal liceo, mancava, le proposi di svolgere una tesi sul dialetto del suo paese, una soluzione cioè la più adatta alla sua situazione ed agli impegni di maestra che la trattenevano per tutto l'anno scolastico in paese.

Le impostai il quadro più facile e più elementare del questionario per la raccolta del materiale e cedendole a prestito alcuni libri (Campus⁹, *Fonetica del dial. logudorese*; Guarnerio¹⁰, *Fonologia Romanza* ed altri numerosi opuscoli d'interesse locale dialettale) la pregai di volerli leggere e di ricavarne spunti e norme per il suo lavoro.

Visto che il lavoro procedeva a rilento e confusamente e informato per sua confessione che le mancava un ultimo esame di Filologia romanza, materia di cui ero stato costretto recentemente ad assumere l'incarico, d'accordo con mia moglie proposi a lei, come già avevo fatto ad un'altra mia cara allieva, la Santoru, ora laureata con 110 e lode, di venire per due mesi durante l'estate a casa nostra. L'avrei preparata all'esame di Filologia romanza occupandomene parecchie ore del giorno e le avrei ordinato il materiale della sua tesi, discutendo con lei ogni particolare, come infatti tale programma fu svolto pienamente con grave mia fatica e di mia moglie, obbligata dalla presenza delle due signorine ospiti., la Satta e la Santoru, a non concedersi il minimo riposo necessario.

A novembre diede l'esame e ottenne da me come incoraggiamento a proseguire nel suo lavoro il miglior voto. Non un grazie uscì mai dalle sue labbra o dai suoi scritti e neppure dai suoi genitori che non ebbero mai il pensiero di rivolgere un segno di riconoscenza, un grazie, per cartolina, almeno a mia moglie per l'ospitalità tutta gratuita concessa alla Satta per due mesi in casa nostra.

Richiestile i libri datile a presto da due anni e domandandole quale profitto ne aveva ricavato, mi rispose in presenza del mio assistente e di una mia allieva che frequentava giornalmente casa nostra per lo svolgimento della tesi di laurea (sulla terminologia popolare della poesia popolare sarda e sui riti connessi alle origini di tale poesia) che se avesse dovuto occuparsi di tali libri (Campus, Guarnerio) le sarebbe mancato il tempo di mandar avanti il suo lavoro.

Ad un mio rimprovero di aver distratto dal suo ambiente naturale un contadino che la Satta si era portato in casa da un non lontano villaggio per valersene come fonte dialettale per i confronti col suo dialetto (come le avevo suggerito - ma reccandosi essa stessa sul posto - intervento a mano) si mostrò arrogantemente contrariata e protestando (per lettera che conservo) di smettere anche il lavoro.

Le ho riscritto durante le vacanze del luglio scorso, incitandola a riprendere il lavoro e con le più lusinghiere frasi. Ho ricevuto in risposta una lettera arrogante e dispettosa che tengo a Tua disposizione, qualora Ti potesse interessare. Ho pregato poi la mia allieva Santoru di scrivere alla Satta a nome mio per invitarla a riprendere con la maggiore serenità il suo lavoro. Ecco la risposta che scrisse alla Santoru che l'invitava a farsi presente il giorno della discussione della sua tesi di laurea, nel novembre u.s.: "Io ti seguirò da qui col pensiero, dato che mi è assolutamente impossibile tenerti compagnia in quei giorni, e offrirò per te al Signore il sacrificio della mia rinuncia. Mi è stato infatti proibito, nella maniera più assoluta, di rimettere piede a Cagliari per motivi di studio". Aggiungeva che ben presto sperava di poterle dare una gran buona notizia. La misteriosa allusione non ha però avuto sinora alcun seguito, a quanto m'informa la dott. Santoru.

⁹ Giovanni Campus (1875-1919), professore di scuole medie in diverse località della Sardegna e successivamente a Torino. Autore di studi dedicati alla fonetica del dialetto logudorese, e alle velari latine.

¹⁰ Pier Enea Guarnerio (1854-1919), professore in diverse scuole sarde e genovesi, interessato al folklore, alla narrativa popolare sarda e corsa, e, soprattutto alla dialettologia e al sardo antico, nonché ai testi medievali liguri.

Da parte mia ho fatto per la Satta quanto non farò più per alcun altro mio allievo. Il "conflitto" esiste solo nella immaginazione della Satta. Per mio conto essa può continuare il suo lavoro e presentandolo come tesi di laurea sarà discusso e approvato, se lo merita, come spero e mi auguro per la sua tranquillità.

Scusa la tiritera che ho cercato di abbreviare il più possibile.

RinnovandoTi ogni miglior augurio Ti porgo i nostri cordiali saluti.

10. Un ringraziamento stampato.

Mittente: G. Rohlf.

"Dichoso es el que olvida
el por qué del viaje,
y en la estella, en la flor, en el celaje,
deja su alma prendida.

Manuel Machado

Quomo innumerabilibus sodalibus, amici set discipulis, qui sexagenario sic calorosa et amabilimente gratulationes fecerunt, multas temporis acti memorias ex communi fortuna evocantes, singulariter propria litera responsu dare non mi est possibile, rogo te, quod eccisto modo meas profundas gratias acceptare voleas.

Monachis Bajuvarorum 14.VII. 1952.

(A mano): G. Rohlf."

11. (Carta. Sul verso, a mano):

Carissimo amico,
più di un anno fa le mandai una mia miscellanea "Studium zur romanischen Namenkunde" (Munche 1956). Spero che l'avrà ricevuta.

Con i migliori saluti, G. Rohlf."

Sul retro, a stampa:

"Io non posso ritrar di tutti appieno,
Perroché sì mi caccia il lungo tema,
Che molte volte al fatto il dir vien meno.
(Dante Alighieri)

Ad totos amicos, illustres sodales, discipulos et discipulas, qui in meo sexagesimo quinto anno aut in occasione de retracta ab professoratu cum votis et salutibus memores mi se mostrarunt vel ad miscellaneam festivam "Romanica" (Halle, 1958) cum doctis scriptis honorifice contribuerunt, per eccistam viam sed non minus sinceramente meas cordiales gratias exprimo et transmitto.

Bene valete et amicitiam vostram mi manutenete.

Monachis Baiuvarorum,
pridie idus Septembris, anno Christi MCMLVII".

La firma: G. Rohlf.

Il carteggio, conservato per anni dalla vedova Maria Serra è giunto a noi attraverso l'accademico Ovidiu Drimba e la prof.ssa Viorica Lascu, insegnante di lingua e letteratura alla Facoltà di Lettere dell'Università 'Babes-Bolyai' di Cluj, ex allieva di Giandomenico Serra, che ringraziamo sentitamente.

BIBLIOGRAFIA

- Serra G.D., *Opere di G. D. Serra*, nel vol. *Ioanni Dominico Serra ex munere laeto inferiale*, Libreria Liguori, 1959;
- Serra G.D., *La genesi della parola*, Torino, Bona, 1907; *Sulla voce italiana "medaglia"*, in "Dacoromania", II, Cluj, 1923;
- Serra G.D., *Per la storia del cognome italiano. I. Cognomi canavesani e piemontesi di forma collettiva in -aglia, -ata, -ato*, in "Dacormania", Cluj, 1924, pp. 523-549;
- Serra G.D., *Problema continuității onomastici latine în onomastica italiană*, București, 1926, pp. 22;
- Serra G.D., *Per la storia del cognome italiano. II. Continuități dell'onomastica latino-romanza nei nomi propri canavesani e piemontesi*, in "Dacormania", IV, Cluj, 1926, pp. 517-640;
- Serra G.D., *Contributo toponomastico alla descrizione delle vie romane e romee nel Canavese*, in "Melanges d'Historire Générale, Institutul de Istorie Universalee a Universității din Cluj, Cluj, 1927, pp. 243-322;
- Serra G.D., *Ceneri e faville. Etimologie*, I, in "Dacoromania", V, 1928, pp. 426-467;
- Serra G.D., *Contributo toponomastico alla teoria della continuità nel Medioevo delle comunità rurali romane e preromane dell'Italia Superiore*, Ed. "Cartea Românească", Cluj, 1931, pp. VIII-325.
- Serra G.D., *Contribuție la istoria terminologiei profesionale medievală. Despre tipul morfologic lat. vulg. panatarius, span. panadero, port. padeiro, catal. panater, prov. panatier, fr. panetier, ital. panattiere-panettiere*, in *Volumul Omagial pentru frații Alexandru și Ion Lăpedatu*, București, 1936, pp. 779-797;
- Serra G.D., *Per la storia dei nomi locali lombardi e dell'Italia superiore. Note in margine al Dizionario di Toponomastica Lombarda di dante Olivieri*, in "Zeitschrift für romanische Philologie", LVII, 5, Halle, 1937, pp. 521-563;
- Serra G.D., *Appunti toponomastici sul "Comitatus Auriatensis"*, in "Rivista di Studi Liguri", IX, 1, 1943, pp. 3-56;
- Serra G.D., *Continuități e sviluppo della voce latina 'civitas' nel sardo medievale*, in "Revista Portuguesa de Filologia", vol. IV, 1950, pp. 5-23;
- Serra G.D., *Tracce del culto dell'olmo e del tiglio nella toponomastica e negli usi civili dell'Italia medioevale*. in "Actes et Memoires", vol. III, Louvain, 1951, pp. 547-563;
- Serra G.D., *Etruschi e Latini in Sardegna*, in "Mélanges de Philologie Romane" offerts à M. Karl Michaelsson, Goteborg, 1952, pp. 407-450;
- Serra G.D., *Lineamenti di una storia Linguistica dell'Italia Medioevale*, Vol. I, Napoli, Ed. Liguori, 1954, pp. 322;
- Serra G.D., *Lineamenti di una storia linguistica dell'Italia medioevale*, II, Napoli, Libreria Editrice R. Liguori, 1958.
- Serra G.D., *Contributo alla storia dei derivati di Burgus: Borgale, Borgaria, Borgoro*, in "Filologia Romanza", anno V, fasc. 1, nr. 17, Torino, 1958 (Chiantore), pp. 1-48.
- AA.VV., *Studii de romanistică. Volum dedicat profesorului Lorenzo Renzi*, Editura Fundației pentru studii europene, Cluj-Napoca, 2007.

EL TRIUNFO DEL IMAGINARIO: DE CERVANTES A EUGENIO IONESCO

DAN RUJEA¹

ABSTRACT. *The Triumph of the Imaginary: From Cervantes to Eugene Ionesco.* An obvious relation of continuity exists between the Spanish writer Miguel de Cervantes and the French dramatist of Romanian origin Eugene Ionesco. This relation can be demonstrated through the analysis of two dramatic masterpieces: “Retablo de las maravillas”, by Cervantes and “Les Chaises”, by Ionesco. In “Retablo...”, Cervantes, by employing the baroque technique of “illusion-disillusion”, and “theater-in-the theater”, presents the strange situation of a group of spectators obliged to admit the existence and actuation on the stage of imaginary, immaterial personages. In the end of the piece, Cervantes offers an ironical perspective of demystification about the fantastic procedure of the ambulant actors. So, the role of fantastic imagination appears, in the piece of Cervantes, censured, by fear of Inquisition which, in that age, did not admit any exaggeration of human imagination, because of being associated with heretical practices.

In the 20-th Century, E. Ionesco rediscovers the technique of Cervantes – consisting in bringing to the scene imaginary personages- and amplifies it by a process of accentuation and elevation at a symbolic-transcendental level. So, while in the case of Cervantes we can speak of a “censured fantasy”, in Ionesco’s theater there is a “symbolic fantasy” which helps the author to express a very serious philosophical background.

Keywords: Cervantes, Ionesco, imaginary, censured, imagination, symbolic, fantasy, transcendental, background.

REZUMAT. *Triumful Imaginarului: de la Cervantes la Eugène Ionesco.* Există o evidentă relație de continuitate între scriitorul spaniol Miguel de Cervantes și dramaturgul francez de origine româna Eugène Ionesco. Această legătură poate fi demonstrată prin analiza a două capodopere ale genului dramatic aparținând autorilor mai sus amintiți: este vorba de *Retablo de las maravillas*, de Cervantes și *Les Chaises*, de Ionesco. Astfel, în *Retablo...*, Cervantes, utilizând două dintre

¹ Nacido en 1977, estudió lengua y literatura francesa y española en la Facultad de Letras de Cluj-Napoca, Rumania y obtuvo el diploma de licenciatura en 1999 con una tesis sobre Borges. Hizo también cursos de máster, que finalizó con una tesis sobre E. Ionesco, desarrollada y ampliada después en la tesis doctoral con la cual obtuvo el título de doctor en Filología románica en 2006. Actualmente lector titular de la misma Facultad de Letras, Universidad “Babes-Bolyai”, imparte cursos de lengua y literatura españolas en el Departamento de Lenguas Románicas de esta Facultad. A lo largo de los años ha publicado varios artículos en revistas de especialidad, sobre temas de literatura española. Su principal área de interés e investigación es el barroco español y la literatura de los siglos XIX-XX.

tehnicile specifice barocului, i. e. " iluzie-deziluzie" și " teatru-în-teatru", prezintă situația insolită a unui grup de spectatori obligați să admită existența și evoluția pe scenă ale unor personaje imaginare și imateriale. În finalul piesei, autorul spaniol ne oferă o perspectivă ironică și demistificatoare asupra acestui procedeu fantezist privind actorii ambulanzii. Așadar, rolul imaginarului fantastic apare cenzurat la Cervantes, în principal de teama Inchiziției care, la acel moment, nu admitea niciun abuz de imaginație, acesta fiind considerat drept erezie.

În secolul XX, E. Ionesco redescoperă tehnica cervantină – constând din aducerea pe scenă a unor personaje imaginare – și o amplifică, ridicând-o la un nivel simbolic-transcendental. Prin urmare, dacă în cazul lui Cervantes se poate vorbi de o "fantezie cenzurată", în teatrul ionescian există o "fantezie simbolică" utilizată de autor cu scopul de a exprima și a susține un " background" filosofic extrem de serios.

Cuvinte-cheie: Cervantes, Ionesco, imaginar, cenzurat, imaginație, simbolic, fantezie, transcendental, background.

Hasta ahora pocos investigadores han notado o señalado la existencia de ciertos paralelismos, analogías o incluso relaciones de influencia directa entre la obra dramática del gran escritor español Miguel de Cervantes (siglos XVI-XVII) y la producción teatral del dramaturgo francés (pero de origen rumano) Eugenio Ionesco (siglo XX). A distancia de casi 500 años, E. Ionesco redescubre un tema cervantino esencial, el de la imaginación engendradora de fantasmas.

Desde esta perspectiva, E. Ionesco no hace más que redescubrir y aplicar en su vasta producción dramática, un modelo que se configura a partir de la estética barroca, fundada en el conflicto entre *engaño* y *desengaño*. Se trata de una visión bipolar, dualista sobre el mundo y sobre el ser humano que se impone en la conciencia estética del hombre occidental a través de la novela de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en la cual el autor, por medio de los dos personajes contradictorios y complementarios a la vez (Don Quijote y Sancho) expresa tanto la visión optimista (auto-ilusión, engaño) como la opuesta (desengaño) pesimista. Desde luego, esta pareja de oposiciones refleja la situación existencial del hombre español en especial y del hombre barroco, en general, que se encuentra en una postura existencial dramática, incluso trágica, extraviado, alienado y desgarrado entre tendencias contrarias, entre creencias e ideales de signo opuesto que lo llevan hacia una total desorientación en medio de un mundo cada vez mas ininteligible y más hostil. En plano estético, esta situación de conflictividad –interior, anímica, pero también exterior, social- se refleja en la aparición y florecimiento de dos fórmulas o doctrinas estéticas. La idealista, heredada del Renacimiento, representada por las novelas de caballería, que exalta el papel de la imaginación fantástica, y la otra, realista, que se impone con la novela picaresca y que se funda en la observación crítico-realista del mundo

circundante.² En este contexto podemos emplazar y analizar por lo menos una parte de la producción teatral cervantina, la cual, creemos, fue muy bien conocida por E. Ionesco, quien supo extraer de ahí el elemento más profundo, radical y esencial, consistiendo en la producción fantasmática del imaginario. Nos referimos a dos piezas breves, incluidas en el ciclo de los *entremeses* (que son ocho en total).³

Analizando la estructura formal de estas piezas breves, veremos que se parece muchísimo a la de las piezas de Ionesco, en el sentido de que aplican la misma fórmula de la circularidad: el conflicto queda irresuelto, abierto a cualquier solución, la pieza acaba ahí donde empieza y el espectáculo puede reempezar desde el principio, los personajes son intercambiables por cuanto son simples máscaras, marionetas que se dejan manipular sin protestar nunca, sin oponer, salvo muy pocas excepciones, ningún tipo de resistencia.

El imaginario cervantino: el fantástico censurado

En Cervantes el tema fantástico aparece no sólo en las piezas de teatro sino en varias de las obras en prosa, en primer lugar en *El Quijote*, donde, como muy bien se sabe, los dos personajes complementarios se sitúan en posturas diametralmente opuestas: Sancho encarna la perspectiva realista, práctica, mientras

² Incluso la novela picaresca, considerada en general por la crítica literaria como una fórmula estética de tipo realista, dirigida a paliar la tendencia idealizadora característica de la prosa fantástica (las novelas de caballería), apuesta –por lo menos en su variante del siglo XVII– también por el imaginario. De veras, qué otra cosa es una novela como *El Buscón don Pablos* de Quevedo sino una fantástica, exactamente por la fórmula estética aplicada, que se funda en la *estilización*, no en sentido positivo, de adorno y embellecimiento de la realidad, sino al contrario, en sentido negativo, de deformación exagerada y embrutecimiento. Quevedo es el adepto –si no el descubridor– de la estética de lo feo, redescubierta y utilizada dos siglos más tarde por algunos doctrinarios en la literatura occidental de finales del siglo XIX, poetas y novelistas por igual (poetas posrománticos como Baudelaire, o novelistas como Émile Zola, fundador de la novela experimental naturalista). Los personajes de Quevedo nos aparecen *estilizados*, o sea des-realizados, convertidos en caricaturas grotescas, viviendo en un mundo infernal en el cual las vicisitudes de lo material, como el hambre, la miseria, la enfermedad, la pobreza, la violencia física y el sufrimiento son dominantes. Ahora, bien, en el marco de este proceso de des-realización, obtenido a través de una extraordinaria *voluntad de estilo* es donde el autor logra disfrutar a lo máximo la fuerza de la imaginación.

³ Los *entremeses* eran piezas cómicas, de reducidas dimensiones, las más de las veces en un solo acto, destinadas a ser representadas en la pausa entre actos, con motivo de los grandes espectáculos (las comedias de Lope, tirso o Calderón), para evitar que el público se aburra y para mantenerle despierta la atención. Esta especie teatral no es una invención ibérica. De todos modos, hasta la fecha el problema de su origen no está completamente aclarado, constituyendo pretexto de polémica para investigadores como Richard Southern, que escribe: “It may be that the English Interlude had a similar origin (...). But no one has yet been able to put forward an explanation of why the Word ‘interlude’ came to be used to name these plays in England. It has been suggested that an Interlude was a short play in the intervals of a longer play such as a Mystery play (perhaps on the analogy of the Italian *intermezzi*) but the typical Interlude as we have it is clearly not this, because from internal evidence of the scripts it is obvious that the place where the Interludes were placed was quite a different sort of place from the place where the Mystery cycles were placed. Also some Interludes, at any rate, were placed at night.” (Richard Southern, *The seven ages of the theatre*, Faber and Faber, London, 1962, p. 126).

que Don Quijote adopta la idealista, fundada en la exaltación de la imaginación. Así, la novela abunda en episodios fantásticos (molinos de viento que se metamorfosean en gigantes, vagabundos y prostitutas en caballeros o princesas sin par etc.).

Volviendo a las piezas, hay que señalar que de los ocho “entremeses” escritos por Cervantes, sólo dos ilustran el tema fantástico: *Retablo de las maravillas* y *La cueva de Salamanca*. El resto lo constituyen piezas satíricas, de tipo realista, en que el autor ataca diversos aspectos negativos de la sociedad de su tiempo (la decadencia de las costumbres, la corrupción del aparato administrativo etc.).

En *El Retablo de las maravillas* el tema principal es, como en *Los rinocerontes* de Eugenio Ionesco, el de la manipulación a través de los fantasmas del imaginario (individual y colectivo). Igual que en la pieza de Ionesco, tenemos que ver con una especie de enfermedad del espíritu que se extiende y propaga contagiosamente, como una verdadera epidemia, de manera que muy pocos se salvan, logrando conservar el sentido de la realidad. Cervantes utiliza, para el argumento, una técnica bastante difundida en el barroco: la del *teatro en el teatro*. Se trata de un grupo de actores ambulantes que llegan a una ciudad para dar unas representaciones teatrales. Pero son unos embusteros y la intención de engañar, de manipular al público espectador, explotando su ingenuidad y credulidad, aparece expresada desde el principio, en el diálogo entre los dos actores:

“CHANFALLA: No se te pasen de memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a luz como el pasado del llovista”.⁴

La pieza ha de ser interpretada delante de los representantes de la autoridad local: el alcalde, el juez, el comendador y las familias de ellos, es decir, ante los ejecutores del poder, gente capaz de todo compromiso cuando se trata de defender sus privilegios. Sólo que en la pieza de Cervantes, éstos, como los de su alrededor están sometidos a un radical proceso de desmitificación. La intención satírica del autor, de desenmascarar e ironizar, es más que evidente. Los representantes del poder, de la autoridad, se convierten de manipuladores en manipulados, pasando desde una hipóstasis a la opuesta de una manera extremadamente fácil, exactamente debido a su incultura pero también debido a su hipocresía y al deseo, llevado hasta el fanatismo, de agarrarse al poder, de demostrar que son ellos los que detentan todos los atributos en virtud de los cuales ejercen su autoridad y sus privilegios. Los actores ambulantes –que representan la voz del autor- conocen muy bien estas flaquezas y saben explotarlas a lo máximo, lo cual les permite manipular con toda facilidad aquellas conciencias cargadas de obsesiones e ideas absurdas. Una de estas obsesiones se refiere al falso y ya anticuado sentido de *la honra*, motivo que, en los dramas de Lope y Calderón constituía el elemento fundamental, el motor que ponía en marcha la acción de toda la pieza. Huelga insistir en lo importante y trascendental que era el sentido *del honor* en la sociedad española de la época

⁴ Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid 1994, p. 216.

heroica. Mas, en el período de decadencia, cuando vive y escribe Cervantes, ese sentido se había convertido en una reliquia inútil y en desuso, una especie de lastre que venía anquilosando aún más las estructuras psíquicas y los valores éticos de una sociedad que había dejado de creer en él desde hace mucho tiempo.

En uno de los momentos clave de la pieza, entra en el escenario “el sabio Tontonelo” (precursor del Lógico en las piezas de Ionesco), que se dirige al público con un desafío de doble implicación: una de índole moral, que atañe directamente a la decadencia de las costumbres (la desgraciada condición de *bastardo*) y otra de índole social, concerniente al *establishment* impuesto por el poder imperial y defendido a ultranza por la Inquisición: la de *judío converso*. En la sociedad española de aquella época, ambas hipóstasis eran consideradas pecados capitales, por cuanto los hijos espurios eran pruebas vivientes de la decadencia moral de la sociedad mientras que a los judíos conversos se les sospechaba siempre de insinceridad, corriendo así, en todo momento, el riesgo de verse perseguidos e incluso torturados por la temible Inquisición. Puestos ante esta situación dilemática, los honorables y respetables “pilares de la sociedad” se ven obligados a aceptar el reto.

Hasta ese momento la acción del entremés, los diálogos, los hechos, se desenvuelven en un registro que observa, más o menos, las convenciones de la estética realista, es decir, no pasa nada extraordinario. Lo milagroso, lo fantástico entra en el escenario en el momento en que empieza el falso, o fingido, espectáculo: fingido, por cuanto el escenario permanece siempre vacío, la atmósfera de magia y superstición siendo sugerida por las frases que pronuncian los dos comediantes. Tenemos que ver, pues, con una verdadera *magia verbal*, facilitada por la mezcla de miedo e hipocresía de los espectadores, una manipulación por medio de la palabra, una transposición en otro universo, imaginario, a través del poder del lenguaje, capaz de convertir – como si fuera una proyección material ejercida por la mente humana-, la ilusión en realidad.

La reacción del público es rápida, la eficacia de la magia verbal es total. Viéndose ante el dilema de aceptar la realidad, es decir la inexistencia, la mentira de aquellas figuras y fantasmas sugeridos verbalmente y de arriesgar, así, su honor, o, al contrario de fingir ver todas esas figuras, los espectadores no tienen, de hecho, más que una sola opción: la de aceptar el juego de la ilusión, propuesto por los actores, ya que la apuesta es demasiado grande, siendo puesto en juego su estatuto social.

El segundo momento clave se da cuando el desfile de los personajes imaginarios es interrumpido por la intervención de un Oficial que tenía una misión clara: asegurar alojamiento y manutención para una tropa del rey. Es el momento en que se produce un fenómeno asombroso, un verdadero trastorno de los planes: lo imaginario penetra, invade y anula el espacio real, las fronteras entre los dos mundos se aniquilan, se borran, de manera que los espectadores ya no pueden distinguir entre el mundo físico, material y el irreal, fantasmático. La existencia real, corpórea del Oficial se ve, inmediatamente, puesta en tela de juicio, siendo considerado – el personaje - otro producto de la imaginación fantástica del “sabio

Tontonelo”. Los papeles se intercambian: los actores se esfuerzan en convencer a los espectadores de que se trata de una persona real y no fingida y que no es el caso de confundir la realidad con lo imaginario. Pero, ya es demasiado tarde; Chanfalla y Chirinos – los dos manipuladores - acaban de desencadenar, como el aprendiz brujo del cuento popular, una fuerza imprevista, a la que ya no pueden dominar. Han dado rienda suelta al poder del imaginario engendrador de fantasmas, que escapa de bajo su Sonsol, de manera que esta fuerza se dirige contra ellos para atraparlos en la propia ratonera.

He aquí cómo, imprevisiblemente y a hurtadillas, el universo, el mundo entero se ha roto, se ha escindido bruscamente en dos partes: de una parte el mundo real, el “de veras”, de otra parte el mundo imaginado, el “de burlas”. Mas, entre los dos mundos ya no existe una frontera, un muro infranqueable, se puede pasar del uno al otro sin obstáculos y la pertenencia de los objetos o de las personas a uno u otro de los dos mundos se convierte en un problema de opción personal por parte del sujeto contemplador, un problema de escepticismo o de creencia.

Ante esta extraña situación, la reacción violenta del Oficial –hombre materialista y con sentido práctico- no se deja esperar (¡Canalla barretina!; si otra vez me dicen que soy dellos, no les dejaré hueso sano”) y la pieza acaba – igual que *La cantante calva* de Ionesco con una escaramuza general, una manifestación paroxística de la violencia, en medio de la cual, el Autor de los fantasmas, Chanfalla, proclama triunfante, ante el público verdadero, la victoria del imaginario: “El suceso ha sido extraordinario; la virtud del Retablo queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡Vivan Chirinos y Chanfalla!”⁵

Por tanto, la intención de Cervantes en esta pieza – construida, igual que la novela *El ingenioso hidalgo...* aplicando la técnica barroca del contraste entre lo imaginario y lo real (*engaño-desengaño*), esencial para la doctrina estética del autor- es de desmitificación, de desenmascaramiento a través de una virulenta sátira de las taras de una sociedad hallada en una profunda crisis de desorientación en plano de los valores. Los personajes-espectadores del *Retablo* aparecen ridículos por sus pretensiones absurdas, por el deseo fanático de legitimidad a todo precio, por el carácter ilusorio de su poder susceptible de verse, en todo momento, amenazado y aniquilado por otro poder superior, el de los fantasmas surgidos de un subconsciente repleto de obsesiones y supersticiones. Este es el punto débil del que saben disfrutar Chanfalla y Chirinos por medio de su magia verbal. En otras palabras, “las maravillas” del retablo de Tontonelo dependen exactamente de la fuerza el lenguaje que, por boca de los manipuladores, explota las inquietudes y obsesiones de una colectividad humana, puesto que en el ambiente social de la España del siglo XVII, la impureza de sangre y el nacimiento ilegítimo representaban los dos obstáculos que impedían ascender en la escala social. Es interesante observar cómo los “rinocerontes” de

⁵ *Ibid.*, p. 236.

Ionesco, que tienen su correspondiente en los “campesinos” incultos, miedosos y supersticiosos del teatro mágico llevado por Montiel Chanfalla, se dejan cegar, igual que los personajes cervantinos, por sus propias angustias concernientes a la legitimidad, dejándose manipular, con demasiada facilidad, por la ideología dominante y alienante de un poder político fanático y fanatizante al mismo tiempo. El drama de estos personajes se convierte – en la pieza de Cervantes, como en la de Ionesco - en un psicodrama, en un conflicto interior. La creencia de los campesinos en la representación ilusoria del “Teatro” va intensificándose paulatinamente, desde el momento en que aceptan las reglas del juego, para llegar al punto culminante, al absurdo, en la escena grotesca en que el sobrino de Benito Repollo – personaje “real”- salta al escenario (es decir, en el espacio “mágico” de los manipuladores) para bailar con la fingida doncella Herodias. El desenlace, como vimos, no ofrece ninguna resolución de los conflictos. Las posturas se radicalizan y los únicos totalmente satisfechos son los manipuladores, que acaban de demostrar otra vez cómo mediante el poder mágico de la palabra se puede ejercer el control de la mente humana. Y en ello consiste, de hecho, uno de los grandes méritos de esta pieza breve, pues por este final Cervantes refleja uno de sus temas preferidos, quizás el más caro: la fuerza de la imaginación creadora, la nobleza del arte de la palabra, que aparece exaltada al modo idealista, en la medida misma en que no deja de insistir también acerca de las situaciones realmente peligrosas a que se puede llegar si esta fuerza del verbo acaba en manos de unos manipuladores inconscientes y sin escrúpulos, que pueden desviarla, transformándola en un instrumento de dominación, en un arma ideológica. Por el hecho mismo de señalar este peligro, Cervantes impone una *censura de lo imaginario*, y esta actitud le es sugerida, probablemente, por el campo noético – o sea, las circunstancias ideológicas, espirituales, culturales- y por el ambiente socio-político en que el autor español se mueve. Se trata del período de transición entre Renacimiento y Barroco, cuando se producen en el continente europeo los dos movimientos religiosos conocidos bajo el nombre de *Reforma* y *Contrarreforma*, que bajo ciertos aspectos, actúan en sentido contrario: la primera para la emancipación de la Iglesia Occidental de la autoridad papal y, como lo indica su nombre, reforma de toda la vida religiosa del catolicismo, contaminada ya por la corrupción generalizada del clero; la segunda, cuyo campeón había sido España, perseguía el mantenimiento y fortalecimiento de la unidad cristiana – la famosa *Universitas Christiana*, soñada por el gran emperador Carlos V- y de la autoridad papal. Pero, paradójicamente, ambos movimientos (reformista y contrarreformista), a pesar de su antagonismo, iban mano a mano, estando plenamente de acuerdo, cuando se trataba de censurar el imaginario aplicando el amplio abanico de procedimientos crueles concebidos por la Inquisición: caza de brujas, magos, herejes, falsos conversos, tortura, quema en la hoguera etc.⁶ En aquellos tiempos, cualquiera podía verse, muy fácilmente, detenido y llevado a las mazmorras de la Inquisición,

⁶ Para más detalles sobre este problema, ver Ioan Petru Culianu, *Eros et Magie à la Renaissance, 1484*, Paris, Flammarion, 1984.

torturado y condenado como hereje: era suficiente una simple delación o una desviación por muy ligera que fuese. Explicable, así, el miedo inhibitorio de Cervantes – sospechado, él también, de ser cristiano nuevo, es decir, de tener antepasados judíos- y la censura del imaginario, que se auto-impone, como una medida de autodefensa, mediante la interpretación en clave paródico-satírica del teatro mágico, en el entremés que acabamos de comentar. La ambigüedad que, sin embargo, persiste hasta el final, no hace más que acentuar aún más las calidades artísticas de la pieza, acercándola al campo de la modernidad por medio de procedimientos como el *pluriperspectivismo* y la *polifonía*, que permiten – igual que en la novela *Don Quijote*- multitud de interpretaciones, ofreciendo, de este modo, verdadero modelo de obra abierta.⁷

El imaginario de Ionesco: el fantástico elevado a símbolo

En el teatro de Ionesco, la primacía del imaginario es un postulado fundamental y se da como un corolario, una consecuencia natural, normal si tenemos en cuenta las convicciones y creencias íntimas del autor, es decir, su ideología, fundada en la actitud de rechazo radical, total, del pensamiento lógico, del cientificismo y del racionalismo en general. Ionesco ha expresado repetidas veces, en artículos, entrevistas, memorias la importancia y el papel trascendental que otorga al imaginario en su teatro. El único teatro auténtico, en su concepción, es el del imaginario, por cuanto la imaginación, la capacidad de soñar son coordenados fundamentales, esenciales del ser humano: “La vérité est dans l’imaginaire. Le théâtre d’imagination est un théâtre de vérité authentique (...). Un homme qui ne rêve pas est un homme malade. La fonction du rêve est indispensable, la fonction imaginaire est également indispensable (...). Le théâtre est une construction de l’imagination en liberté”.⁸

El teatro, el arte en general, están destinados a paliar el exceso de racionalismo que, inevitablemente, aplicado con fanatismo, llevan al hombre a la locura y a la destrucción. Lo fantástico, en el teatro, ha de adquirir valores simbólicos, expresando vivencias interiores, en primer lugar, la eterna angustia, el miedo a la muerte: “Un autre genre de théâtre est encore possible. D’une force, d’une richesse plus grandes. Un théâtre non pas symboliste mais symbolique; non pas allégorique, mais mystique; ayant sa source dans nos angoisses éternelles; un théâtre où l’invisible devient visible, où l’idée se fait image concrète, réalité, où le problème prend chair (...)”.⁹

⁷ En ambas obras –*Retablo...* y *El ingenioso hidalgo...*, Cervantes aplica la misma técnica de la ambigüedad, de la perspectiva doble, complementaria. La afirmación que hace Chanfalla, en la réplica final, de la validez y eficacia del „teatro de las maravillas”, equivale a una rehabilitación del imaginario (los actores ambulantes aparecen así como herederos tardíos de los brujos del Renacimiento) mientras que el distanciamiento irónico-satírico del autor tiene un significado opuesto, de censura y condena del imaginario. Tenemos que ver, por tanto, con dos tendencias de signo opuesto: una positiva, de valoración y apreciación del imaginario (perspectiva del protagonista), la otra, negativa, de depreciación y condena del imaginario utilizado como medio de manipulación de las conciencias (perspectiva del autor).

⁸ E. Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard (NRF), 1977, p. 176.

⁹ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 111.

Esta idea de la importancia, la primacía de lo fantástico lleva a Ionesco a una concepción “irrealista” del teatro, a través de la obstinada búsqueda de medios artísticos y técnicos aptos a transponer en el escenario las fantasmagorías del inconsciente. Como señala un comentarista, “esta estética del teatro total constituye uno de los más afortunados logros de nuestro autor, que es un consumado maestro en el manejo de los más variados y revolucionarios procedimientos teatrales. [...]. De forma personalísima emplea el mecanismo de la proliferación de los objetos que crecen en progresión geométrica y que terminan invadiendo el escenario. Las sillas en *Les Chaises*, los muebles en *Le Nouveau Locataire*, los huevos en *L’avenir est dans les oeufs*, los hongos en *Amédée*, las tazas de té en *Victimes du devoir*, los rinocerontes en la obra del mismo nombre, los tazones y cubiertos en *La soif et la faim*, las guillotinas en *Macbeth*, se multiplican o se suceden a un ritmo cada vez más rápido que concluye generalmente con el paroxismo final. [...]. En el universo de Ionesco todo empieza siendo natural y todo se acaba con lo fantástico.”¹⁰ Es exactamente la técnica que aplica Cervantes en su *Retablo*..., es decir, el movimiento o el avance desde lo real a lo fantástico. Desde este punto de vista, la pieza ionesciana que más cerca está de la concepción cervantina parece ser *Las Sillas (Les Chaises)*, pieza en un solo acto, aunque de dimensiones más amplias que el entremés, y también con un número reducido de personajes, por lo menos en su primera parte. Aquí se trata de dos viejos – marido y mujer- que, para escapar del hastío y la banalidad de la vida cotidiana, han acabado por refugiarse en un mundo delirante, jugando una comedia funesta que terminará en la muerte. Los dos están en espera de una multitud de invitados imaginarios, a los que el Viejo debe transmitirle un mensaje antes de morir. El Viejo es el elemento inductor del delirio. Como un verdadero maestro de ceremonias, el acoge a los invitados-fantasmas, les habla, hace las presentaciones. Lo fantástico aparece, aquí, contaminado por lo grotesco y lo cómico: lo cómico, resultando del modo de hablar de los personajes, de su lenguaje incoherente, lo grotesco, de su actitud y movimientos, que se desarrollan con una rapidez cada vez más acentuada, en un ritmo que alcanza el paroxismo. Al final del espectáculo, se produce, igual que en la pieza de Cervantes, una contaminación recíproca entre lo real y lo irreal, entre lo material y lo inmaterial. Asimismo, no olvidemos que, en el trascurso de la obra, los personajes invisibles son tratados como si fuesen visibles: entre ellos y los dos viejos se entablan charlas y, varias veces, en las acotaciones, son descritos como si fuesen personajes reales. Al final se produce una especie de equilibrio al nivel ontológico: los viejos y el Orador (los únicos personajes visibles) no parecen tener más consistencia material que la multitud invisible. Los espectadores, en cierto momento, también llegan a ser desorientados: llevados a este universo fantástico, en el cual desaparecen las fronteras entre ficción y realidad, llegan a preguntarse si los dos Viejos han caído presa del delirio o si ellos mismos no ven lo que aquéllos perciben. Después del suicidio de los dos protagonistas, se oyen incluso los ruidos de la multitud invisible (esto ocurre exactamente en el final de la pieza).

¹⁰ F. Javier Fernández, *Ionesco*, Madrid, Epesa, 1974, p. 73.

Tenemos que ver por tanto, en la pieza de Ionesco, con tres niveles de realidad (los Viejos, el Orador, el público invisible), ante los cuales el público espectador se siente como mareado. ¿Qué es real, de todo lo que percibimos?, parece preguntarse (y preguntarnos) Ionesco. Parecería que existe una realidad de lo invisible, sugerida por la presencia inmaterial de los invitados, y, de otra parte, una realidad de lo visible, sugerida por la aparición fantasmática del Orador.

Desde esta perspectiva, toda la pieza se nos presenta como una profunda meditación – utilizando como procedimiento el fantástico *potenciado y elevado a rango de símbolo* – sobre una fenomenología de la percepción pero también sobre un problema largamente debatido por los especialistas e investigadores de la modernidad: el problema concierne al *estatuto ontológico* de los seres imaginarios, en general, y de los personajes literarios (que son entes imaginarios, ellos también, “de ficción”, como diría Unamuno, o “de burlas”, como decía Cervantes en su *Retablo...*) en especial. Investigaciones de última hora no niegan la eventualidad que los mundos posibles¹¹, con personajes ficticios, surgidos de la imaginación de los escritores, existan en alguna parte, en un *hiperespacio* y que el autor tenga, no se sabe cómo, acceso a estos mundos. Hacia este aspecto creemos que está dirigida la genial intuición cervantina, encarnada en *Retablo de las maravillas*, redescubierta, continuada y exaltada por el autor francés de origen rumano, a través de los siglos, en su pieza, *Las Sillas*: una prueba más para demostrar la modernidad trascendental del escritor español y su enorme impacto en toda la cultura y literatura del Occidente europeo.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes, Miguel de: *Entremeses*, Ed. Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid 1994.
 Ionesco, Eugène: *Théâtre complet*, Gallimard, Paris 1991.
 Ionesco, Eugène: *Notes et Contre-Notes*, Gallimard, Paris 1966.
 Ionesco, Eugène: *Un homme en question*, Gallimard, Paris 1977.
 Ionesco, Eugène: *Présent passé, passé présent*, Gallimard, Paris 1976.
 Southern, Richard: *The seven ages of the theatre*, Faber and Faber, London 1962.
 Fernández, Francisco Javier: *Ionesco*, EPESA, Madrid 1974.
 Culianu, Ioan Petru: *Eros et Magie à la Renaissance: 1484*, Flammarion, Paris 1984.
 Bermúdez, Dolores: *Análisis simbólico del teatro de Ionesco*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1989.
 Hubert, Marie-Claude: *Eugène Ionesco*, Les Contemporaines-Seuil 1990.
 Pavel, Toma: *Lumi ficționale*, Ed. Minerva, Bucarest 1992.

¹¹ Ver, sobre este problema, el excelente libro de Toma Pavel, *Lumi ficționale (Mundos ficticios)*, Ed. Minerva, Bucarest, 1992 p. 18 y siguientes.

FICCIÓN E INTERTEXTUALIDAD EN UN CUENTO DE BORGES

VIOREL RUJEA¹

ABSTRACT. *Fiction and Intertextuality in a short story of Borges.* The Argentinean writer Jorge Luis Borges is one of the most famous author of fantastic literature in the 20th century. One of his favorite theme is the investigation of the infinite possibilities of human mind and the stylistic and method utilized is the intertextuality. Both of them are illustrated in the story “La otra muerte” (“The other death”). The protagonist of this story is a common man named Pedro Damian, a parodical reconstruction of a historical figure, the Italian medieval theologian Pietro Damiani. The character of Borges’ story, even if he is an apparently inoffensive man, possesses extraordinary spiritual powers. So, he tries to modify or to cancel a shameful episode of his life and convert himself into a hero instead of a coward. At the end, by applying this method of concentrated power of his mind, he manages to change not the past but the consciousness of the past in the minds of those which knew him.

Keywords: fiction, intertext, fantastical literature, Borges, God, theology, past, consciousness, parody, irony.

REZUMAT. *Ficțiune și intertextualitate într-o povestire de Borges.* Scriitorul argentinian Jorge Luis Borges este unul din cei mai faimoși autori de literatură fantastică ai secolului XX. Una din temele lui favorite este investigarea posibilităților infinite ale minții omenești iar metoda stilistică folosită este cea a intertextualității. Ambele sunt ilustrate în povestirea „La otra muerte” („Cealaltă moarte”). Protagonistul acestei povestiri este un om aparent obișnuit, pe nume Pedro Damian, descris de Borges ca o reconstrucție parodică a unei figuri istorice: teologul medieval italian Pietro Damiani. Personajul povestirii borgesiene, chiar dacă pare, la prima vedere, un om inofensiv, posedă puteri spirituale extraordinare. Astfel, el încearcă să modifice sau să șteargă din memoria colectivă a celor care l-au cunoscut un episod rușinos din trecutul lui și să se transforme din laș în erou. La sfârșit, aplicând metoda concentrării mentale, el reușește să schimbe nu atât trecutul istoric cât conștiința sau amintirea despre trecut din mințile celor care l-au cunoscut.

Cuvinte-cheie: ficțiune, intertext, literatură fantastică, Borges, Dumnezeu, teolog, trecut, conștiință, parodie, ironie.

¹ Viorel Rujea, profesor de Lengua y Literatura Españolas en la Facultad de Letras de la Universidad “Babes-Bolyai” de Cluj-Napoca, Rumanía, ha realizado trabajos de investigación científica sobre temas de Literatura Española e Hispanoamericana, principalmente sobre la Generación española de 1898 y el Modernismo, Unamuno, Rubén Darío, así como sobre Cortázar y la prosa fantástica de Hispanoamérica. E-mail: vrujea@yahoo.es

A partir del modernismo –principios del siglo XX- la intertextualidad ha venido imponiéndose como uno de los artificios retórico-literarios más usados, tanto en poesía como, sobre todo en la narrativa. Como procedimiento literario, la intertextualidad es tan vieja como la literatura misma. Pero fue a partir de los decadentes cuando entró en la conciencia de la modernidad, constituyéndose como tema de meditación para multitud de críticos y teóricos del arte narrativo, entre ellos, situándose los pertenecientes a escuelas más cercanas a nuestros días: el estructuralismo o el formalismo.

Partiendo de las investigaciones fundamentales de Gérard Genette, en su volumen *Palimpseste*, nombres ilustres se han alistado en la fila de los que han centrado su atención en el estudio de este recurso retórico. Así, Julia Kristeva define el texto como un cruce de textos en que se lee al menos otro texto y asevera que cualquier libro “remite a otros libros y (...) da a esos libros una manera de ser elaborando así su propia significación”.² Michel Rifaterre, a su vez, afirma que la literatura es un artificio donde nada hay de fortuito ni de casual y define el intertexto, desde la perspectiva del lector, como “el conjunto de los textos que se encuentran en la memoria de éste ante la lectura de un pasaje dado”.³ Roland Barthes señala que el texto constituye un espacio multidimensional en el que varias escrituras se mezclan, pero que existe un lugar –privilegiado, n.n- hacia donde se orienta esta multiplicidad: el lector.⁴ En fin, Michelle Freemann intenta esbozar una tipología del procedimiento, distinguiendo entre intertextualidad general e intertextualidad restringida y las define respectivamente como “relaciones intertextuales de autores diferentes”, la primera y la segunda como “relaciones intertextuales entre textos de un mismo autor”.⁵

Llevando más adelante este intento de esbozar una tipología, podríamos distinguir también entre una intertextualidad con finalidad irónico-paródicos (como, por ejemplo, la de Cervantes con respecto a las novelas de caballería), otra con finalidad evocativa, lírico-emocional, fundada en la emoción nostálgica despertada en el lector por el recuerdo de otra obra o escritor ya conocido o admirado y, en fin, la tercera sería la estético-decorativa, en que fragmentos más o menos extensos de libros anteriores sólo sirven de adorno, bajo forma de alusiones librescas, citas no señaladas o frases intercaladas en el discurso, sin mencionar el nombre del autor. La primera modalidad es de signo negativo –ya que constituye una crítica implícita dirigida contra un autor o contra una fórmula narrativa – mientras que las restantes dos se constituyen como un homenaje o “ejercicio de admiración” por un autor o una obra.

² Cf. L. González del Valle, “La prolepsis dominante en Tirano Banderas”, en *Hispanic Review*, no. 4/1993, págs. 501-518).

³ Cf. O. Montanaro Meza, “La intertextualidad y su evolución conceptual”, en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, no. 1/1988, págs. 11-19.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Desde luego, para que tenga una funcionalidad adecuada, tal procedimiento requiere la existencia de un lector culto, “avezado”, capaz de observar -a la manera de fino sismógrafo- las alusiones o insinuaciones librescas más sutiles. De aquí el carácter elitista de este tipo de arte que, por la opción misma de tal subterfugio retórico, reduciría al mínimo las posibilidades de comprensión correcta, dirigiéndose, por tanto, no hacia la gran masa iletrada, profana, sino hacia un público restringido, iniciado, hacia una élite que tan sólo ella detuviera las llaves de este templo sagrado.

Al argentino Jorge Luis Borges se le puede considerar como perteneciendo al grupo de los autores elitistas, por el carácter extremadamente difícil de sus textos que son, como se sabe, de una brevedad extremada y de una concentración de ideas máxima. Un ejemplo de tal texto es el relato “La otra muerte”, en que se reúnen el carácter ficticio del tema y el constante recurso al método retórico de la intertextualidad. La ficción se refiere a un tema de la literatura fantástica moderna: el mundo como proyección mental⁶ y a otro de la psicología abismal: la personalidad múltiple, mientras que la intertextualidad se refiere, en primer lugar, a un oscuro teólogo italiano medieval, Pietro Damiani, pero, como se verá más adelante, aparecen, también, alusiones a otros autores, más o menos modernos.

El protagonista del cuento, escrito desde la perspectiva de la primera persona –siendo el narrador, como en muchos otros cuentos, el propio Borges- se llama Pedro Damián, nombre en el cual reconocemos la variante española de Pier Damiani, un autor italiano, al que alude el texto. De hecho, el cuento aparece repleto, igual que casi todos los textos borgesianos, de sabias alusiones librescas, inserciones intertextuales, dirigidas, algunas a facilitar la decriptación del sentido, otras, al contrario, a despistar al lector menos avezado. Es éste un procedimiento retórico que Borges comparte con su buen amigo A. B. Casares. Una primera alusión libresca la encontramos en la frase de comienzo del texto, la cual menciona el poema del escritor norteamericano Ralph Waldo Emerson, „The Past”. Se nos sugiere, de este modo, el problema – o, por lo menos, uno de los problemas fundamentales que plantea el cuento, que es uno filosófico, pero filosófico es sinónimo de fantástico para Borges-, de la irreversibilidad del pasado, antiquísimo problema que el autor argentino enfoca aquí en su conocida manera paradójica, es decir, transformándola en su contrario: reversibilidad, mediante el poder de la voluntad. La contradicción entre la realidad de unos hechos ocurridos mucho tiempo atrás y el deseo del protagonista de que aquellos hechos no hubiesen ocurrido, o que hubiesen ocurrido de otra manera es tan grande que él consigue, como veremos, modificar a través del sueño, corregir, no aquella realidad, como

⁶ El tema del “mundo como proyección mental” es común en Borges y su buen amigo Bioy Casares y procede de unas íntimas convicciones, inspiradas en la filosofía idealista del inglés George Berkeley. Para más detalles, remito a mi libro *Lumea ca proiectie mentala, proza fantastica hispanoamericana*, Ed. Limes, Cluj-Napoca 2004.

erróneamente interpreta Ricardo Barnatán,⁷ (pues se admite el postulado conforme al cual el pasado no se puede cambiar) sino *la imagen o la memoria, el recuerdo* que los hombres-testigos guardan de cierto segmento del pasado, cambiando, mediante la proyección mental, la imagen del cobarde en su contrario, la del héroe e imponiendo esa imagen en la conciencia de los demás. La irreversibilidad del pasado, la imposibilidad de cambiarlo constituye el tema fundamental del poema escrito por Emerson, en el cual se nos dice que cualquier fuerza, sea divina sea diabólica resulta aniquilada delante de este todopoderoso Pasado que de ninguna manera puede ser alterado: “Nor haughty hope, nor swart chagrin, / Nor murdering hate, can enter in. / All is now secure and fast; / Not the gods can shake the Past; / Flies-to the adamantine door, / Bolted down forevermore. / None can re-enter there - / No thief so politic, / No Satan with a royal trick / Steal in by window, chink or hole, / To bind or unbind, add what lacked, / Insert a leaf, or gorge a name, / New-face or finish what is packed, / Alter or mend eternal Fact”.⁸

El cuento de Borges empieza con el anuncio de la muerte de Pedro Damián, de la cual el narrador se entera por una carta enviada por un amigo. Aún desde el comienzo se nos advierte que el autor-narrador no se acuerda muy bien de la persona designada por este nombre („de quien yo guardaba alguna memoria”⁹), siendo este olvido acentuado por la comunicación de la noticia de la muerte, por cuanto la muerte de alguien tiene como primera consecuencia la disminución de su imagen en la memoria de los que lo habían conocido: „Supe que no vería más a Damián y quise recordarlo; tan pobre es mi memoria visual que sólo recordé una fotografía que Gannon le tomó”¹⁰. Desde la perspectiva de lo ocurrido ulteriormente, esta imagen fotográfica del desaparecido le provoca un inquietante sentimiento de pánico: „Gannon (el amigo del narrador, n. n.) me mandó esa fotografía; la he perdido y no la busco. Me daría miedo encontrarla”¹¹. En este punto empiezan las investigaciones detectivescas que el narrador efectúa con vistas a la recuperación de la memoria, un verdadero periplo proustiano „en la búsqueda del tiempo perdido”. Así, asistimos al interrogatorio de los testigos de un acontecimiento histórico, es decir, la sangrienta batalla de Masoller, un episodio de una guerra civil en el cual había participado Pedro Damián. Una primera evocación y reconstitución del pasado „histórico” es realizada a través de la perspectiva del coronel Dionisio Tabares, el cual discurre al margen de la relación dialéctica existente entre cobardía y heroísmo. La antinomia “cobarde-héroe” se nos presenta

⁷ “La contradicción entre la realidad y el sueño accede a una radicalidad tal, que al fin el sueño consigue corregir la realidad, borrar todas sus huellas, y dejar sólo una memoria legendaria del que es en realidad un impostor” (en J. L. Borges, *Narraciones*, Ed. Cátedra, S. A., Madrid, 1983, p. 165).

⁸ Ralph Waldo Emerson, *Basic Selection from Emerson, Essays, Poems and Apophthegms*, A Mentor Book, New York, 1954.

⁹ Jorge Luis Borges, *Narraciones*, Edición de Marcos Ricardo Barbatán, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid 1994, p. 169.

¹⁰ *Ibid.*, p. 170.

¹¹ *Ibid.*

como un símbolo de la doble naturaleza del hombre, que puede ser bueno o malo conforme a las circunstancias, su verdadera esencia manifestándose tan sólo en los momentos extremados, críticos, en este caso, la guerra: “Con otra voz dijo que la guerra servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que, antes de entrar en batalla, nadie sabía quién es. Alguien podía pensarse cobarde y ser un valiente, y asimismo al revés, como le ocurrió a ese pobre Damián, que se anduvo floreado en las pulperías con su divisa blanca y después flaqueó en Masoller”¹². La versión del coronel Tabares contradice a la del narrador, cuya memoria guarda la imagen de un Pedro Damián heroico, idolatrado. Desde la perspectiva del coronel el silencio y la soledad que acompañaron a Pedro Damián hasta la hora de su muerte se deben no a la modestia del héroe sino a la vergüenza del cobarde: „Súbitamente comprendí la reserva y obstinada soledad de Damián; no las había dictado la modestia, sino el bochorno”¹³. Para aclarar esta contrariedad, el narrador efectúa una segunda visita a casa del coronel Tabares. Se queda, empero, estupefacto, como nosotros, los lectores, cuando se le presenta una segunda versión acerca del comportamiento de Damián, completamente opuesta a la primera. Esta versión es presentada por un amigo del coronel, el doctor Juan Francisco Amaro, por boca del cual sabemos que “Pedro Damián murió como querría morir cualquier hombre”¹⁴, es decir, igual que un verdadero héroe, digno de todo respeto. Esta muerte heroica es descrita en todos sus pormenores, en toda su espectacular grandeza, siguiendo los clichés de las películas de Holywood: “Damián iba en la punta, gritando, y una bala lo acertó en pleno pecho. Se paró en los estribos, concluyó el grito y rodó por tierra y quedó entre las patas de los caballos. Estaba muerto y la última carga de Masoller le pasó por encima. Tan valiente y no había cumplido veinte años”¹⁵. A esta perplejidad se le añade inmediatamente otra: el coronel Tabares ya no tiene ninguna memoria de Pedro Damián, como si, mientras tanto, una fuerza invisible se la hubiera borrado: “- Yo comandé esas tropas, y juraría que es la primera vez que oigo hablar de un Damián”¹⁶. La incomprensión y estupefacción aumentan aún más en el momento en que, de vuelta a Buenos Aires, el narrador se encuentra con Patricio Gannon, el amigo que le había prometido el envío de la variante española, realizada por él, del poema “The Past” y que le había comunicado, en la posdata de la carta, la muerte de Damián. Nos estamos enfrentando con el mismo fenómeno, inexplicable, del olvido, de una memoria cancelada, como la de un ordenador del cual ha sido borrado un texto, sin que en su lugar haya sido imprimido otro. Y es que Patricio Gannon ya no se acuerda ni de la intención inicial de traducir el poema de Emerson, ni tampoco del nombre o de la figura de Damián. Ya que las dos imágenes mentales, la del poema por traducir y la

¹² *Ibid.*, p. 171.

¹³ *Ibid.*, p. 172.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 173

¹⁶ *Ibid.*

de Pedro Damián estaban asociadas, el fantástico manipulador de la memoria las había borrado a ambas: “Le pregunté por su traducción de *The Past*. Dijo que no pensaba traducirlo y que la literatura española era tan tediosa que hacía innecesario a Emerson. Le recordé que me había prometido esa versión en la misma carta en que me escribió la muerte de Damián. Preguntó quién era Damián. Se lo dije, en vano¹⁷”. Resulta fácil de comprender, ante esta extraña situación, el sentimiento de horror que se va insinuando en el alma del narrador: “Con un principio de terror advertí que me oía con extrañeza (...)”¹⁸. A continuación las cosas evolucionan, según esta nueva lógica, en el sentido de la cancelación y sustitución de la memoria, mejor dicho, de las memorias. Así, el coronel Dionisio Tabares le comunica, a través de una carta, que “ya no estaba ofuscado y ahora se acordaba muy bien del enterrianito que hizo punta en la carga de Masoller y que enterraron esa noche sus hombres, al pie de la cuchilla”¹⁹. Enfrentado con esta extraña situación, el narrador decide continuar sus investigaciones. Visita la aldea donde Damián había vivido, retraído, lejos del mundo, sus últimos años de vida, pero tropieza con el mismo muro del olvido. El esfuerzo por recuperar la imagen del fallecido, por reconstituir mentalmente sus rasgos físicos, su cara, fracasa también. El resultado es una confusión simplemente ridícula: “Quise traer a la memoria los rasgos de Damián; meses después, hojeando unos álbumes, comprobé que el rostro sombrío que yo había conseguido evocar era el del célebre tenor Tamberlick, en el papel de Otelo”²⁰. Totalmente desorientado, el narrador decide concluir las pesquisas y, asumiéndose el papel de *raggiatore*, buscar, emitir, imaginar unas posibles explicaciones racionales, compatibles con la lógica normal. Una primera explicación o hipótesis, postula la existencia de dos personajes con el mismo nombre, una especie de doble como en *William Wilson*, el conocido cuento de Edgar Allan Poe (al que, de hecho, el narrador alude un poco antes por la fórmula “el desdichado Poe”). Estas personas diferentes se supone que habrían participado en batallas distintas, en distintas épocas, actuando, uno como un héroe y el otro como un cobarde: “el cobarde que murió en Entre Ríos hacia 1946, el valiente, que murió en Masoller en 1904”²¹. Esta primera hipótesis es descartada inmediatamente, por cuanto presenta el defecto de dejar sin explicar la pérdida y recuperación de la memoria cambiada, que había sufrido el coronel Tabares (“los curiosos vaivenes de la memoria del coronel Tabares, el olvido que anula en tan poco tiempo la imagen y hasta el nombre del que volvió”²²). La segunda hipótesis, calificada por el narrador como “supranatural”, es atribuida a un personaje femenino, Ulrike von Kühlmann, perteneciendo, por el nombre, a la nación –la alemana- que ha dado al

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 174

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

mundo los más elaborados, y, a la vez, fantásticos sistemas filosóficos. Conforme a esta hipótesis, Pedro Damián muere en la batalla pero vuelve a su pueblo natal como fantasma, como “sombra”: “Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entrerriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra. Vivió en la soledad (...), pero desde lejos, como del otro lado de un cristal; <<murió>>, y su tenue imagen se perdió, como el agua en el agua²³”. Esta segunda hipótesis también es rechazada por ser considerada errónea (“Esa conjetura es errónea²⁴”), pero, a partir de ella el narrador erige una tercera, a la que considera válida y ésta constituiría, en realidad, la clave del enigma pero también la clave que ofrece el acceso a una decriptación del texto borgesiano. Esta “conjetura” es deducida a raíz de varias informaciones librescas diseminadas en el texto, entre las cuales creemos que hay dos esenciales: la referente a la *Divina Commedia* y la referente a Pier Damián. Este descubrimiento nos es presentado como resultado de una mera coincidencia, del azar, de una ocurrencia casi milagrosa: “De un modo casi mágico la descubrí en el tratado *De omnipotentia*, de Pier Damiani, a cuyo estudio me llevaron dos versos del canto XXI del *Paradiso*, que plantean precisamente un problema de identidad. En el quinto capítulo de aquel tratado, Pier Damiani sostiene, contra Aristóteles y contra Fredegario de Tours, que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue. Leí estas viejas discusiones teológicas y empecé a comprender la trágica historia de don Pedro Damián²⁵”.

En lo que concierne el tratado *De omnipotentia* ya que, de momento no nos es asequible, no tenemos más remedio que otorgarle crédito total a Borges. Consideramos, empero, que vale la pena destacar algunas fases del trayecto espiritual que éste recorrió, a través del laberinto de los textos, desde el célebre poema dantesco y las obras doctrinarias de Pietro Damián, hasta los más recientes de Emerson o de Poe y que testimonian, una vez más la extraordinaria erudición del escritor argentino. Pero, veamos, primero, quién fue Pietro o Pier Damiani, pues, como observaremos más tarde, Borges partió, en la creación de su personaje, no sólo de las obras sino también de los hechos, las acciones de este teólogo medieval santificado después por la Iglesia, de su biografía. En *La Gran Enciclopedia del Mundo*, Bilbao, 1970, vol. 14, nos enteramos, en el artículo „Pedro Damián, San”, de que Pietro Damiani (1007-1072), fue un „cardenal italiano y Doctor de la Iglesia, nacido en Ravenna. Perteneció a los camaldulenses de Fonte Avellana, orden ascética muy severa (...), denunció al clero en *Gomorianus* (1050), atacando la simonía de la Iglesia y el matrimonio de los clérigos. Aceptó, bajo amenaza de excomunión el nombramiento de cardenal y obispo de Ostia. El papa León XII le incluyó en la lista de los *doctores ecclesiae* (1828). Su fiesta se celebra el 23 de febrero”. En el

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 175.

²⁵ *Ibid.*

volumen 6 de la misma *Enciclopedia*, en el artículo “Damiano, Pedro San”, podemos leer que este nació en Faenza y que „se hizo notar por su ascetismo, que le llevó a la vita eremítica desde temprana edad”. „Ardoroso reformador, escribió *Gomorianus*, severa y decisiva condenación de las costumbres mundanas del clero, como el concubinato y la venta de indulgencias”. En *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Salerno Editrice, Roma, 1995, en la página 59, se nos dice que Pier Damiani fue “uno dei piu attivi scrittori e operatori in appoggio alla riforma della Chiesa” y aparecen citados, como obras ejemplares, dos títulos en latín: *Liber gratissimus* și *Disceptatio synodalis*. En fin, de la *Storia della letteratura italiana*, Diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Garzanti Editore, 1987, p. 114, sabemos lo siguiente: Pier Damiani (1002-1074, cabe notar que las fechas del nacimiento y de la muerte difieren de las señaladas en la Enciclopedia española) fue el más austero rigorista de sus tiempos („il più austero rigorista di quei tempi”), inflexible en rechazar indiscriminadamente toda forma de cultura clásica („inflexibile nell’ostentare il più indiscriminato ripudio d’ogni forma di cultura classica”). ¡No es de extrañar, por tanto que haya combatido a Aristóteles, según afirma Borges! Sus obras doctrinarias abundan en invectivas dirigidas contra la cultura clásica, pagana, (a la que él mismo, sin embargo, conocía muy bien) y contra todos los que han consagrado su vida al estudio de las “cosas mundanas”: „Si ritirano nelle loro tenebre tutti coloro che hanno assorbito la merda della sapienza terrena”.²⁶ Observamos, pues, que nos enfrentamos a una personalidad contradictoria que llega, como veremos, al límite de la esquizofrenia, de la personalidad doble, cosa, desde luego conocida por Borges a la hora de aludir al “problema de la identidad” y destacado por el mimo Dante Alighieri en los dos versos que comentaremos un poco más tarde. De momento, vamos a destacar otros aspectos que confirman este carácter contradictorio e incoherente. En su juventud hombre culto, instruido, erudito (estudia las artes liberales y las ciencias jurídicas, confiesa su admiración por los clásicos de la Antigüedad greco-latina), ejerce el oficio de abogado, disfrutando de honores y riquezas, al cumplir la edad de 30 años cae en el extremo contrario, ingresando en el monasterio de Fonte Avellana donde se dedica a un estilo de vida austero, ascético. Este tono de ascetismo y austeridad se va a reflejar en sus obras, en las cuales el elogio de la vida monacal, de la soledad, de las más ásperas prácticas de penitencia alternan con las invectivas lanzadas contra la decadencia de la vida mundana pero también contra los autores clásicos, cuyo estudio condena firmemente, negando de este modo, como observan los autores de la citada *Historia*... las bases mismas de su formación intelectual: “In realtà, con il suo ripudio delle arti liberali e secolari, con la sua condanna della grammatica e del classicismo, Pier Damiani rinnega clamorosamente le fasi della sua stessa formazione intellettuale²⁷”. A partir de este momento, Pietro Damiani se

²⁶ La cita es del tratado *Dominum vobiscum* y reza así: “Cedant in suas tenebras omnes terrenae sapientiae fecibus delibuti” (Cf. *op. cit.*)

²⁷ *Storia della letteratura italiana*, directa de Emilio Cecchi y Natalino Sapegno, *op. cit.*, p. 116.

va a convertir en uno de los más fervientes promotores de la Reforma de la Iglesia y de los ideales evangélicos de pureza y humildad, adquiriendo todas las características de la santidad, tal como resulta del retrato que le hace Dante en el “Canto XXI” de su *Paradiso*: “e poi, continuando disse: <<Quivi / al servizio di Dio mi fe’ si fermo, / que pur concibi di liquor d’ulivi / lievemente passava caldi e geli / contento ne pensier contemplativi” (los versos 113-117). Como resulta de este pasaje, que Dante pone en boca de Pietro Damiani mismo, los dos se encuentran en el séptimo cielo, el de Saturno, morada de las almas contemplativas. Presentando brevemente su vida, Pietro Damiani cierra su discurso, en el poema dantesco, con una referencia autobiográfica que consideramos muy importante, por cuanto plantea exactamente el problema de la doble identidad o personalidad. Después de renunciar al cargo de cardinal se retira, hacia el final de su vida, a otro monasterio, consagrado a Nuestra Señora, en el litoral del Mar Adriático, donde asume el apelativo de Padre Pecador, apareciendo, de este modo, en la hipóstasis contraria a la de santo. El fragmento de Dante, al cual pertenecen, ciertamente, los dos versos incriminados por Borges (aunque éste prefiere no citarlos) rezan así: “<<In quel loco fu’io Pietro Damiano, / e Pietro Pecator fu’ nella casa / di Nostra Donna in sul lito adriano>>” (los versos 121-123). Los versos a los que alude Borges son, lo creemos, los primeros dos, y nos basamos en, por lo menos, dos razones: la primera se refiere al problema de la controversia, el segundo al problema de la identidad, motivos estrechamente relacionados entre sí, por cuanto la controversia o la polémica versa exactamente en torno a la identidad. Al consultar la edición comentada de la *Divina Comedia*, nos enteramos de que el verso “e Pietro Peccator fu’ nella casa”²⁸ constituyó objeto de múltiples exégesis, comentarios y discusiones contradictorias llevadas a lo largo de los siglos, partiendo de la ambigüedad del verbo *fu’*, que algunos interpretaron como si fuese de tercera persona, llegando, así, a la conclusión de que se trataría de otro “Pietro detto Peccatore”, contemporáneo de Pietro Damiani. Se trataría, por tanto, de dos personalidades que se sitúan en polos opuestos: uno santo, otro pecador. Mas esta interpretación fue descartada por comentaristas célebres, entre los cuales la edición citada menciona a Benedetti. Más probable parece ser la segunda hipótesis, conforme a la cual se trata de la misma persona, el argumento básico siendo constituido por el hecho de que Pietro Damiani acostumbraba firmar sus obras y epístolas con el apelativo *Petrus peccator*. Esta controversia, fue, desde luego, conocida por el exegeta y enciclopedista Borges, quien la transpone, la repite, en el cuento presente punto por punto. Así, en la manera en que los comentaristas rechazan la hipótesis de la existencia de dos Pietro Damiani –uno pecador, otro santo- de la misma manera nuestro narrador descarta la hipótesis de la existencia de dos Pedro Damianes –uno cobarde, otro héroe- aceptando la segunda, conforme a la que se trata de una personalidad contradictoria, dicotómica, escindida. En base a

²⁸ *Divina Commedia*, a cura di Natalito Sapegno, Ricardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1957, p. 1045.

este raciocinio podemos colegir que el personaje Pedro Damián fue concebido por Borges como una replica opuesta, en clave irónico-paródica, al personaje histórico que fue Pier Damiani. Veremos inmediatamente en qué sentido. Primero, veamos cómo se desarrollan los hechos en el cuento de Borges. La explicación que ofrece es la siguiente: Damián actuó, de veras, como un cobarde en la batalla de Masoller, pero, invadido por remordimientos, dedicó el resto de su vida a corregir este fallo (“dedicó la vida a corregir esta bochornosa flaqueza”²⁹). Para enmendarla emprende una acción milagrosa, en base al fenómeno de la proyección mental: Damián, el cobarde, revive la batalla bajo forma de pesadilla, o delirio, en la hora de su muerte, en 1946. Este delirio llega a una intensidad tal, que consigue borrar, cancelar la escena de la cobardía y reimprimir en la memoria de los participantes en la batalla que había tenido lugar casi medio siglo antes, la escena de la muerte heroica: “En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904”.³⁰ Es ahora el momento de mencionar un primer paralelismo: Pietro Damiani aparece, como hemos visto, en calidad de Santo en el monasterio de Fonte Avellana de los Apeninos y como pecador en la situada en la orilla del Adriático; análogamente, Pedro Damián aparece en la hipóstasis de héroe en la batalla de Masoller y en la de cobarde en la batalla de Entre Ríos. Esta última y fantástica hipótesis contraviene, empero, según observa Borges a continuación, al postulado de Tomás d’Aquino, que, en su obra *Suma Teologica* “niega que Dios pueda hacer que lo pasado no haya sido”³¹, llegando, de este modo, a un dilema, una contradicción que, a su vez, sólo puede solucionarse mediante la admisión de otra explicación, igual de paradójica y fantástica. Verdaderamente, observa Borges, modificar un solo acontecimiento del pasado puede tener consecuencias incalculables a escala microcósmica, llevando, al final, a la aparición de otra historia universal. Así, la substitución de la primera historia con la segunda se ha hecho paulatinamente y ha sido resultado o efecto del delirio de Pedro Damián. Esta substitución paulatina explica las incoherencias que despistaron al narrador aún desde el principio, especialmente, la pérdida de la memoria verdadera, seguida de la recuperación de otra memoria, cambiada, falseada. Desde esta perspectiva se explica también la muerte repentina de un personaje secundario, Abarco, cuya muerte se parece a un asesinato: éste había muerto por cuanto tenía demasiados recuerdos de Pedro Damián y estos recuerdos, probablemente, hubieran necesitado un esfuerzo demasiado grande para ser cancelados y sustituidos, la desaparición física resultando, así, una solución más económica. Otro dilema se refiere al privilegio inexplicable de que disfruta el narrador, Borges, en su hipóstasis de testigo de estos insólitos hechos: “He adivinado y registrado un proceso no

²⁹ J. L. Borges, *ob. cit.*, p. 175.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

accesible a los hombres, una suerte de escándalo de la razón, pero algunas circunstancias mitigan ese privilegio temible”.³² El “temible privilegio” se refiere a la situación en que se encuentra, de conservar intactas en su conciencia *ambas* líneas de la historia, pero, tal privilegio es puesto, también, en tela de juicio, al aparecer la sospecha de unos falsos recuerdos: “Por lo pronto no estoy seguro de haber escrito siempre la verdad. Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos”.³³ La sospecha es que el personaje con el nombre de Pedro Damián es, en realidad, una creación de su mente, surgida exactamente como consecuencia de sus lecturas de Pietro Damiani: “Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani”.³⁴ Se trata, pues, de una paradójica manipulación de la mente misma del narrador. La frase del final parece sugerir, sin embargo, la fantástica hipótesis de la sustitución de las imágenes del pasado (¿o, tal vez, de cambio, transformación de la historia?; ¡el texto de Borges permanece ambiguo hasta el final!) a través del poder de la mente, de la imaginación: “¡Pobre Damián! La muerte lo llevó a los veinte años en una triste guerra ignorada y en una batalla casera, pero consiguió lo que anhelaba su corazón, y tardó mucho en conseguirlo, y acaso no hay mayores felicidades”.³⁵

Según acabamos de mencionar, creemos que Borges concibió su personaje como una réplica paródica dirigida al contradictorio teólogo italiano de la Edad Media. Esta interpretación nos es sugerida no sólo por la coincidencia de nombres y apellidos sino también por esos numerosos paralelismos existentes entre ambos personajes —el verdadero y el ficticio— paralelismos o coincidencias modificadas, empero, de manera que los rasgos del personaje histórico aparezcan imitados, caricaturizados, “remedados” en el sentido propio de la palabra. Nada más comparar a Pietro Damiani, el hombre culto, erudito del pasado, con el analfabeta, juerguista y violento del cuento de Borges. La personalidad desdoblada, antinómica de Pietro Damiani se repite, pero con signo opuesto, en el personaje borgesiano a través de la sustitución de la antinomia “santo-pecador” con la de “héroe-cobarde”. Otra analogía se refiere al sustrato ideológico del cuento, que nos plantea un verdadero diálogo, a través del tiempo, la controversia en torno al insoluble problema de la reversibilidad del pasado. Observamos que, entre todas las figuras célebres invocadas por Borges (empezando con Aristóteles, continuando con Tomás de Aquino y terminando con Emerson), Pietro Damiani —el teólogo medieval— es el único quien defiende y afirma la paradójica tesis de que el pasado *es reversible*, es decir, puede ser modificado por la intervención divina, por el poder de Dios (“Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue”). Es como si el gran teólogo se hubiera reencarnado, siglos más tarde, bajo la forma caricatural de Pedro

³² *Ibid.*, p. 176.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

Damián, para demostrar o llevar a la práctica sus propias teorías. El resultado es, empero, uno totalmente inesperado y que lo convierte – otra vez al modo paródico, caricatural- de un teólogo en su opuesto, en un ateo; pues lo que consigue al final es demostrar no el hecho de que *Dios* pudiera cambiar *el pasado*, sino el hecho de que *el hombre* puede, sustituyéndose al ser divino, cambiar *la imagen* que sus prójimos conservan del pasado, a través del método de manipulación de las conciencias.

El cuento analizado es, como la mayoría de los textos borgesianos, un *ludibrium*, es decir, una adivinanza, un juego de la mente y al mismo tiempo un desafío, espacio de una laberíntica intertextualidad, explícita o implícita, reconocida o no reconocida, a través del cual el gran escritor argentino propone una fascinante y profunda meditación en torno al eterno tema del insondable misterio de la personalidad humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante, *Divina Commedia*, a cura di Natalito Sapegno, Ricardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1957.
- Borges, Jorge Luis, *Narraciones*, Edición de Marcos Ricardo Barbatán, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1994.
- Del Valle, González, “La prolepsis dominante en Tirano Banderas”, en *Hispanic Review*, no. 4/1993.
- Emerson, Ralph Waldo, *Basic Selection from Emerson, Essays, Poems and Apophthegmas*, A Mentor Book, New York, 1954.
- Meza Montanaro, O., “La intertextualidad y su evolución conceptual”, en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, no. 1/1988.
- Rujea, Viorel, *Lumea ca proiectie mentala, proza fantastica hispanoamericana*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2004.
- Storia Della letteratura italiana*, directa de Emilio Cecchi y Natalino Sapegno, Garzanti Editore, 1987.

**UNA ISLA EN EL MAR ROJO, POR W. FERNÁNDEZ FLÓREZ:
UN FRUTO DOBLEMENTE AMARGO DE LA
GUERRA CIVIL ESPAÑOLA**

MIRELA IOANA LAZĂR¹

ABSTRACT. *W. Fernández Flórez's An Island in the Red Sea: a doubly bitter fruit of the Spanish Civil War.* The paper analyses and revalues a novel written during the civil war and about the civil war, a "committed novel" and an actual indictment of the Republic and its men carried from an ideological perspective that – at least as literary history and criticism state – practically nullifies its esthetic value. In particular, my aim here is to emancipate a "propaganda novel" from this reductionist condemn – which, emphasizing its propagandistic character, seems to forget that the writing is dealing with is still a novel -, by uncovering some of those traits ignored by the scholars that allow its esthetic recovery. More broadly, I try to make out of this particular case the starting point of a future literary analysis of the committed novels more deprived of preconceptions.

Keywords: Wenceslao Fernández Flórez, "An Island in the Red Sea", committed novel, ideology, Spanish civil war

REZUMAT. *O insulă în marea roșie, de W. Fernández Flórez: un fruct de două ori amar al Războiului civil spaniol.* Articolul se ocupă de analizarea și revalorizarea unui roman, scris în timpul războiului și despre război, un „roman angajat” ce face un adevărat rechizitoriu la adresa Republicii și oamenilor ei de pe pozițiile unui partizanat ideologic care, după cum consideră istoricii și criticii literari, îi anulează practic valoarea artistică. Punctual, obiectivul nostru este scoaterea unui "roman de propagandă" de sub incidența acestei formule reducționiste - ce accentuează latura propagandistică și neglijează faptul că este vorba, totuși, de un roman -, prin punerea în lumină a unor aspecte, ignorate de către cercetători, care permit recuperarea lui estetică. Într-un mod mai larg, prin acest caz concret, încercăm să deschidem o cale prin care și alte romane din aceeași categorie să aibă acces la o judecată critică fără prejudecăți.

Cuvinte-cheie: Wenceslao Fernández Flórez, "O insulă în marea roșie", roman angajat, ideologie, Războiul civil spaniol.

¹ Profesora titular de Lengua y Literatura Españolas en la Facultad de Letras de la Universidad de „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Rumanía. Área de interés como investigadora: las literaturas española y rumana del siglo XX, en particular, la narrativa española y la rumana de los dramáticos años '30 - '40 que constituyen la expresión literaria del conservadurismo y de la ultraderecha - falangista, respectivamente, legionaria -, así como la obra de Camilo José Cela y la de Mircea Eliade, vistas desde su relación con la ideología. E-mail: mirelaioana.lazar11@gmail.com

La producción literaria que la Guerra civil (1936-1939) ha generado, desde su principio, y sigue generando es impresionante: poemas, relatos, novelas, obras de teatro, artículos de prensa, ensayos dan cuenta, a un primer nivel, de sus dramáticos sucesos y de sus consecuencias tan complejas como duraderas, a todos ellos añadiéndose luego un sinfín de estudios críticos que se ocupan de analizarlos e interpretarlos y que son, pues, a un segundo nivel, resultado indirecto de la misma contienda. Este doble proceso, con sus vertientes complementarias, *reflejar/reflexionar* - que también se pueden considerar en sentido contrario, ya que las creaciones artísticas implican siempre una reflexión, del mismo modo que la crítica, por muy objetiva que fuera, es también reflejo de un determinado sistema de referencias personal y circunstancial -, permite a cualquier lector, incluso a uno de otro siglo y de otro lado del continente europeo, ponderar a distancia aquella realidad y sus frutos literarios, siempre amargos. De todo este panorama, proponemos aquí como objeto de nuestra investigación una novela prácticamente olvidada, *Una isla en el mar rojo*², firmada por Wenceslao Fernández Flórez, uno de los más populares escritores de la época, y publicada a finales de la Guerra civil.

Sacar a relucir una novela que, si no deja de mencionarse en las historias de la literatura es, generalmente, no más que para ilustrar el escaso valor artístico de los escritos “comprometidos” - o, dicho de otro modo, ocuparse de una creación de dudoso provecho, que ni los críticos del momento ni los de más tarde consideraron digna de estudio -, debe tener su quid. Y es que esta novela, muy lejos de ser una obra maestra, nos parece, sin embargo, estéticamente infravalorada por los juicios sumarios de los historiadores de la literatura. Además, al traer interesantes testimonios de la época, ella encierra todo un enjambre de pistas útiles para la mejor comprensión tanto de los resortes psicológicos que dan cuerda a unos mecanismos históricos particularmente conflictivos, como de la evolución personal y artística de unos autores, a los que, como a Wenceslao Fernández Flórez, les ha tocado vivir en su carne y su espíritu la tragedia de una guerra fratricida.

Frente a las demás novelas que sobre la guerra se escribieron, sobre todo entre 1937 y 1939 o en los primeros años cuarenta, *Una isla en el mar rojo*, más allá de los rasgos comunes, presenta algunas notas distintivas debidas, principalmente, a la actitud ideológica de su autor. En este sentido, el examen de su biografía resulta revelador³.

² Wenceslao Fernández Flórez, *Una isla en el mar rojo*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939

³ Para datos biográficos, información bibliográfica o análisis y comentarios de su obra, véanse Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*, t. II, 2 (1927-1960), Madrid, Editorial Gredos, 1958, págs. 7-39; José-Carlos Mainer, “Contextos: la novela corta y Wenceslao Fernández Flórez”, en Víctor G. de la Concha, *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Fr. Rico), vol. VII, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, págs. 149-155; Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española* (dir. por Francisco Rico), vol. 6/2, *Literatura actual*, Barcelona, Editorial Ariel, 1991 (4-a edición), págs. 56-57; Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española*, vol. X, Pamplona, Cénlit

Nacido en 1885 (aunque el año queda incierto), en una familia de la pequeña burguesía gallega, Wenceslao Fernández Flórez trabaja como periodista ya desde los quince años, al quedarse huérfano de padre y al tener que mantener a sus hermanos, y llega bastante temprano a hacerse muy conocido, gracias a una larga serie de crónicas parlamentarias. Más tarde, sus méritos de prosista y la abundancia de su obra le traen algunos premios, entre los que el Premio Nacional de Literatura. A pesar de su ideología conservadora, no deja de criticar las mentalidades y los vicios de la sociedad tradicional, así como la política de la época de Alfonso XIII. Al estallar la Guerra civil, se le acusa de no haber apoyado suficientemente el gobierno del Frente Popular y se le amenaza con la muerte, por lo que tiene que huir de las milicias republicanas: al principio, encuentra refugio en la embajada de Argentina, luego en la de Holanda, invitado por el gobierno de este país donde se le aprecia mucho, porque en un libro de viajes lo había descrito elogiosamente; también, bajo la protección de la misma embajada, consigue llegar de Madrid a Valencia, en marzo de 1937, con la intención de fugarse al extranjero, pero allí no se le deja salir, lo que engendra entre el Gobierno holandés y el de la República un arduo conflicto acabado, después de muchas presiones a nivel diplomático, con la obtención del permiso de salida con el que logra abandonar el territorio español, en julio de 1937. Estas peripecias dramáticas de la guerra le sirven a Fernández Flórez como base argumental, descriptiva e ideológica en la construcción de su novela *Una isla en el mar rojo* y, más tarde, como fondo para la acción policíaca de *La novela número 13* (1941). En 1940-1941, el escritor vive otro episodio traumático: cuando se le solicita deponer en contra de un antiguo ministro republicano quien lo había ayudado a escaparse en 1937, él redacta una declaración en su defensa, pero el documento llega demasiado tarde para el respectivo político, ya condenado a muerte y ejecutado, lo que deja a Fernández Flórez muy afligido (aunque hay otra variante del mismo episodio según la cual él hubiera retractado su deposición). Mas su carrera literaria continúa. Después de haber regresado a España al final de la guerra, publica numerosos libros y artículos y empieza a adaptar para el cine obras suyas y ajenas. Gracias a esta actividad literaria, acompañada de la propagandística, en España y Portugal, a favor de la política franquista, y a pesar de los acentos a veces subversivos de sus escritos, Fernández Flórez llega a ser una figura prestigiosa del régimen: miembro de la

Ediciones, 2002, págs. 274-314; Gloria Rey Faraldos, “Wenceslao Fernández Flórez”, en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* (dir. por Ricardo Gullón), vol. I (A-M), Madrid, Alianza Editorial, 1993, pág. 529; Ignacio Soldevila Durante, *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol. I, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), 2001, págs. 286-287; véanse también los estudios de José-Carlos Mainer, en las ediciones de Wenceslao Fernández Flórez, *Volvoreta*, Madrid, Cátedra, 1984 y *El bosque animado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991 y su monografía *Análisis de una insatisfacción: Las novelas de Wenceslao Fernández Flórez*, Madrid, Editorial Castalia, 1975; consúltese también http://es.wikipedia.org/wiki/Wenceslao_Fernández_Flórez

Real Academia Española y condecorado, a su muerte, en 1964, se celebran honras fúnebres oficiales.

La obra de Fernández Flórez tiene antes de la contienda un inmenso éxito de público, que hace de él uno de los más leídos autores, pero sin ganarle los votos de la crítica, ni entonces, ni más tarde. Por lo general, se le asigna muy poco espacio en los tomos de historia de la literatura y, hasta hoy en día, muy pocos investigadores de fuste le han dedicado libros y estudios.

Formando un conjunto heterogéneo y de valor muy desigual, su creación reúne, además de innumerables artículos de prensa, decenas de novelas y relatos que, aunque de una factura muy diversa, se pueden dividir en tres categorías: textos de un humor ácido y tono desesperanzado que suelen presentar de manera realista historias de hombres insignificantes, textos que ofrecen téticas alegorías de la existencia humana o crueles sátiras de los vicios universales y textos con toques fantásticos y líricos arraigados en el mundo mítico de su Galicia natal. Lo que predomina en su obra son el escepticismo y el pesimismo que le produce la ausencia, casi absoluta en su visión, de los valores espirituales y morales de toda sociedad humana, lo que hace que sus personajes se caractericen, generalmente, por el fracaso, la impotencia y la frustración - lo todo vertido en un cauce formal de los más tradicionales, acorde con su ideología -.

Igual que la mayoría de sus obras narrativas, *Una isla en el mar rojo* despide pesimismo y hace gala de un humor mordaz. Sólo que aquí, se le añade la expresión del horror que Fernández Flórez, al conocer la experiencia de la guerra a través de sus propias vivencias en el Madrid republicano, siente frente a un mundo de odio, violencias y arbitrariedad que engendran terribles amenazas inmediatas y miedo al futuro. La capital aparece como personaje colectivo, es ella “el mar rojo” del título: rojo por la sangre que “los rojos” marxistas hacen correr por doquier. Allí se enfrentan no sólo los sostenedores de los dos bandos en lucha - eso es, los republicanos o “rojos” y los franquistas o “nacionales” - y no sólo hombres, sino también dos universos opuestos e irreconciliables, con sus ideas, mentalidades, valores históricos y anhelos, en fin, todo lo que separa tajantemente “las dos Españas”. Y, en medio de este “mar rojo”, caóticamente movido por las masas de “rojos” - comunistas, anarquistas y todo tipo de figuras del hampa madrileña - que dominan la ciudad, el protagonista encuentra, igual que el mismo autor, la “isla” de paz y de normalidad, aunque no de perfección, en cuanto a las relaciones humanas de una embajada amiga de los rebeldes. Allí dentro, aislados de la carrera ciega de las “bestias” desencadenadas cuya furia destructora, además de producir permanentes y viles matanzas, arrasa todo lo que representa tradición, civilización, belleza, los refugiados reconstruyen, a menor escala, su mundo.

El novelista, sin dejar de ser en alguna medida crítico frente a este mundo que es también el suyo, lo opone al nuevo mundo, bárbaro, de las masas y de los desclasados. Pero, a diferencia de la mayoría de los escritores que publican durante

la Guerra civil y que se sitúan sobre una determinada posición ideológica que lo rige todo y que reivindica una verdad absoluta en nombre de un ideal activo, radical e intransigente, asumido abiertamente en la obra, Fernández Flórez se limita a hacer una sátira cruel de las nuevas clases detentoras del poder a partir de una visión conservadora, sin proponer algún credo político preciso. Lo que se nos presenta es, de hecho, la actitud sin excesos ideológicos típica del burgués común -arrancado del tranquilo cauce de su existencia cómoda y perfectamente organizada -, pero radicalizada por el contexto bélico extraordinario. Justamente esta actitud inicial suya, fundamentalmente moderada, le había acarreado al inicio de la guerra problemas al escritor, según sostiene, entre otros, Eugenio G. de Nora. Al situarse en la categoría de la “burguesía moderna, europeizada y «librepensadora», (...), que todavía escandaliza y casi indigna a nuestras derechas monolíticas, mientras por el contrario, los sectores de izquierda lo acusan invariablemente de doblez e hipocresía”⁴ porque no quiere alistarse en sus filas después de criticar en sus obras las taras y los vicios de la sociedad tradicional, Fernández Flórez es una presencia difícil de encasillar. Mas luego, afirma de Nora, gradualmente, se vuelve antiprogresista, evolución que culmina con *Una isla en el mar rojo*. A su turno, José-Carlos Mainer sostiene “que la inquina hacia la república y cuanto ésta significó venía de atrás. La parte más agnóstica y liberal del autor saludó con esperanzada ironía la constitución de 1932 y hasta las medidas del bienio azañista, pero desde 1933 se volvieron las tornas” y dos de sus obras de la época “se encarnizan en la descalificación de la república”, así que su violenta toma de posición contra “los rojos” a principios de la guerra y en la inmediata posguerra por medio de *Una isla en el mar rojo* y *La novela número 13* no ha de extrañar. Las dos novelas “ni siquiera se escudan en el mínimo excipiente ideológico – la patria amenazada, la religión ofendida etc. – que cabía esperar y que se daba en torno suyo.” Más bien, ninguna quiere “ocultar que, ante sus ojos, la guerra es la subversión de las gentes inferiores, la pugna de los desposeídos por desplazar a los poseedores, el desquite de aquellos a quienes ha humillado su propia estupidez, su fealdad o su deteriorada herencia biológica (...)”. Sin embargo, según Mainer, “parece que, con el tiempo, Wenceslao Fernández Flórez se arrepintió de aquella hosca visión del alma humana donde solamente campea el egoísmo o el instinto del mal (...)”⁵, visión cuyas sutiles huellas se pueden luego a penas adivinar en obras tan líricas y de fabulación fantástica, como su novela *El bosque animado*.

He aquí el resumen de la novela. El libro empieza por una escena simbólica y premonitoria: en un cine de Madrid, en las vísperas del estallido de la guerra, el joven abogado Ricardo Garcés, “señorito” de un egocentrismo benigno y protagonista de la novela al mismo tiempo que su voz narrativa, está viendo, junto con algunos

⁴ de Nora, op. cit., pág. 9

⁵ Mainer, Introducción a Wenceslao Fernández Flórez, *El bosque animado*, págs. 10-12

amigos y su novia Gabriela, una película sobre la Revolución francesa, que los horroriza a todos por el desencadenamiento de fuerzas ciegas de las masas que presenta. Como en todo el país las atrocidades, violaciones de la ley, quemas de iglesias etc. por parte de “los rojos” son ya moneda corriente, ellos no pueden, al constatar las similitudes entre estas manifestaciones y los hechos de la pantalla, escapar al presentimiento agudo de que algo grave va a pasar. Asistimos después a un episodio en el cual el amigo de Ricardo, Demetrio Rich, en una discusión con Irene y Gaspar, dos hermanos y jóvenes comunistas de un idealismo inocente, sobre el papel de las masas y el de la minoría en la sociedad humana, sostiene que ésta es y tiene que ser jerarquizada de manera piramidal – pretexto éste para que el autor exponga sus ideas sociales y políticas elitistas -. Después de esta confrontación ideológica, que no sobrepasa los límites de una pacífica disputa teórica, pero que sirve también para encaminar al lector hacia lo que se avecina, se menciona el asesinato del popular hombre político de derechas José Calvo Sotelo, hecho real de la historia española, que sirvió como detonante para el alzamiento de los oficiales encabezados por Franco. Sigue la presentación de los acontecimientos que pasan en el Madrid republicano: los adversarios e incluso la gente políticamente neutra pero perteneciente a la burguesía son acosados, cazados, matados por “los nuevos dueños” del país, así que, acusado por motivos absurdos, Ricardo también tiene que huir para salvar su vida. Al buscar un refugio, se entera de que sus amigos y conocidos tienen miedo a abrigarlo mucho tiempo en su casa, de modo que, tras vagar por las calles, sin corbata ni sombrero para no atraer la atención de los que, orgullosamente, vestían monos o uniformes de milicianos, tras dormir sobre un banco en un parque y asistir, desde la oscuridad, al asesinato de unos desconocidos, tras demorar, en fin, en un garaje, se ve detenido. Sigue un simulacro de proceso delante de un tribunal popular que, después de un interrogatorio estúpido e incongruente, lo deja en libertad. Al temer un nuevo arresto – pues las facciones de las milicias republicanas que se reparten el poder no actúan de manera unitaria o coherente -, se esconde en el piso de la tía de Erna, amiga suya que secretamente lo ama, donde recibe la visita de Demetrio, vuelto entre tanto y por medios oscuros miembro del sindicato anarquista de la C.N.T., en el cual ha conseguido ya un puesto importante. Este acto de oportunismo – pues falto de cualquier motivación ideológica –, además de protegerlo, tiene la ventaja de permitirle al cínico Demetrio el acceso tanto al tráfico de mercancías que ya escasean, como a informaciones valiosas sobre el avance de la guerra, la situación de las cárceles o la acogida de los perseguidos por algunas embajadas amigas, sobre todo hispanoamericanas, acogida que Ricardo también decide aprovechar para ponerse a salvo. Una vez instalado en tal espacio protector - pero cerrado y casi sin comunicación con el mundo exterior -, hasta el cual llegan amenazadores los ruidos de los bombardeos, los fusilamientos y las explosiones de la capital, Ricardo se siente como en “una isla perdida en un mar de sangre”. La estancia en la

embajada - vivida por los refugiados con cierto alivio, pero sin perder sus temores, que las malas noticias sobre la guerra o los crímenes de “los rojos” no cesan de alimentar, al pasar hambre y al tener que compartir una misma casa decenas de personas en una “promiscuidad social” que junta e iguala desconocidos y produce “la más incongruente combinación humana” - constituye, a partir de este punto de la trama, la sustancia misma de la novela, hasta casi al final. Así, se cuentan hechos menudos de cada día, se describen detalles psicológicos y se explayan - a la vez con amargura, ternura y humor - reflexiones filosóficas sobre la existencia individual y colectiva destinadas a hacernos comprender cómo, en tales circunstancias, los hombres reconsideran, aunque sólo temporalmente, el sistema de valores de su vida anterior, pues lo que se vuelve prioritario es la fraternidad, apoyada en un sentimiento de igualdad frente al peligro común. Al cabo de unos meses, como la situación cotidiana en aquel espacio reducido y la sensación de inseguridad se vuelven insoportables, Ricardo, otra vez ayudado por Demetrio, sale con otros refugiados de la embajada y de Madrid con rumbo a Cataluña, zona en que los negocios más rentables del momento consisten en sacar a “los nacionales” del país por medio de unas vastas y eficaces redes de guías y personas de apoyo, a cambio de dinero. La novela presenta, pues, los preparativos de fuga y el viaje - a través de una España si no por todas partes devastada, al menos decaída y afeada, en algunas zonas, por el furor reivindicativo y la vulgaridad de miras de sus nuevos amos -, viaje al cabo del cual pasan la frontera con Francia sólo Ricardo más una pintoresca pareja simbiótica de amigos, el barón Moliesca y “el Patata” (hijo de un comerciante de patatas). Una vez en el país vecino, Ricardo - que no deja de asombrarse de lo plebeyos que se han vuelto con la democracia, allí también, los selectos sitios de la costa, antaño frecuentados por la aristocracia y la alta burguesía veraneantes, que él conocía bien -, tiene la oportunidad de encontrar a Erna, a la que ahora está amando, pero es sólo para enterarse de que ella va a casarse con otro. La novela acaba con el regreso a España, hacia finales de la guerra, del protagonista dolorido por su fracaso personal y angustiado por su futuro incierto, pero también desconsolado, al contemplar desde la ventana del ómnibus el devastado paisaje español. El autor remata esta nota general, definitiva, de pesimismo al añadir, en las últimas líneas del libro, un detalle anecdótico significativo: durante el camino, un viajero, alto funcionario ministerial en el gobierno de Franco, que quiere conseguir un cargo aún más importante cuyo anterior ocupante, protector suyo, estaba considerado muerto, informado por Ricardo que cuando se había fugado lo había dejado sano y salvo en la embajada, exclama indignado: “Pero... ¿a quiénes matan, entonces, esos miserables?”.

Una isla en el mar rojo, como las demás novelas del momento que tratan de la guerra desde la perspectiva de “los nacionales”, es todo un compendio de términos despectivos siempre asociados con “los rojos” y sus acciones: “bestias”, “gusanos”, “asesinos” “inmundos seres”, “tontos trepadores”, “chusma”, “populacho”,

“horda”, “gentuza”, “gentío”, “jauría”, “turba”... Sirvan como ejemplificaciones algunas citas: 1) “una muchedumbre inmensa de hombres envenenados de rencor que esperan que surja del vaho de la sangre no sé qué milagro imposible, no sé qué absurdo estado de bienaventuranza”⁶; 2) “ese populacho típico de todas las revoluciones: infrahombres sucios, de ceño asesino; mujeres hienas (...) que llevaban en los ojos la alegría de poder matar; chicuelos alborotadores (...) cuyo mayor placer eran las llamas de los incendios; toda la gentuza que sufre de fealdad física o de fealdad espiritual, la que lleva las serpientes de la envidia en el caduceo de su impotencia (...); la que representa el salto al aborígen salvaje (...); una plebe exaltada, feroz, que invadía las calles(...)”⁷; 3) en las redacciones de los periódicos aparecieron individuos “que incubaban odios feroces”, muchos de ellos “del enorme «stock» de fracasados que hay en cualquier profesión. Sujetos que habían logrado medrar una firmita pálida y débil, cuidadosamente atendida por su mediocridad, como una criatura enferma, y regada por su ambición; reputaciones que eran a una verdadera notoriedad lo que el baobad (sic!) en tiesto de Tartarín a un baobad de la selva; periodistillas y escritorzueros que, o por su indigencia mental o por su moralidad desacreditada, encontraron siempre desdeñosas e inasequibles las columnas de los grandes diarios (...)”, una “turba” que llegó a “ser dueña donde nunca había podido ser ni criada. Pero en ellos latía el rencor amargo y doloroso de los largos fracasos, podrido en su alma en las largas esperas. Y lo exprimieron con una complacencia inicua sobre los que, puestos al sol de la fama o al más tibio y plácido de la popularidad, les habían anegado y anulado en su sombra.”⁸.

Con este último fragmento citado, llegamos a un punto que acaso esté en relación directa con la situación dolorosa por la que habrá pasado el mismo novelista, del que sabemos sólo que tuvo que esconderse, amenazado por los republicanos. Es posible que, mediante la voz del narrador, Fernández Flórez, él mismo periodista, exprese su propio odio a los nuevos “periodistillas” por el papel criminal que desempeñaron en la “caza” de los adversarios, según se sostiene en la novela: “Los artículos, los sueltos, los epígrafes no eran más que gritos victoriosos de quienes han encontrado un botín, rugidos de bestias que hallan una presa importante, y excitaciones al incendio y al crimen, y una constante y rastrera adulación a los impulsos de las masas. «El Liberal» y «Claridad» publicaban biografías tremendas, de negros trazos, de personajes cuyos retratos aparecían también para facilitar la identificación; o simples notas incisivas y dañinas como puñaladas. (...) Ser citado en tales periódicos era una sentencia de muerte. « ¿Vive aún Fulano?», preguntaban. Y el cuerpo exánime de Fulano aparecía al día siguiente en cualquier lugar de las afueras. Por todo esto yo tenía horror a la Prensa

⁶ Fernández Flórez, op. cit., pág. 22

⁷ Ibidem, pág. 35

⁸ Ibidem, pág. 64

(...).”⁹. Al conocer la biografía de Fernández Flórez y al tener en cuenta las indiscutibles similitudes entre sus traumáticas experiencias personales y los trances por los que pasa el protagonista, podemos suponer que, en este aspecto también, el autor transfiere datos reales e impresiones suyas al mundo ficcional. Por supuesto, no podemos avanzar mucho en esta dirección especulativa, ya que, por muy autobiográfico que fuera, el texto es una novela y no una autobiografía propiamente dicha, pero hay que notar que en la figura del protagonista podemos reconocer el autorretrato intelectual, moral y afectivo del autor, un autorretrato genérico en el que éste se proyecta como persona. Podríamos ver, así, en la relativa moderación de Ricardo – relativa, si la comparamos con el criticismo feroz de su amigo Demetrio – a la hora de juzgar a sus enemigos ideológicos, en su pesimismo y en la mirada dolorida en la que envuelve el mundo todo y a sí mismo, la imagen en espejo de su autor. Y, en la crítica que el protagonista hace a la sociedad burguesa – símil a la habitual en los escritos de Fernández Flórez -, encontramos el reconocimiento de las debilidades y los vicios de ésta desde dentro, asumiéndolos y, al mismo tiempo, disculpándose a sí mismo, por ser víctima de esta pertenencia, tal como lo destaca el fragmento siguiente. En la cárcel, mientras espera comparecer delante del tribunal popular, al reflexionar en su vida de hasta entonces y en los aprietos del momento “para descubrir la culpa que pudiera merecer tal agobio, pensé en el mimo pecador con que había cultivado el placer de mis sentidos (...); y el separarme de lo ingrato, aunque aleccionase, y de lo incómodo, aunque fuese para el bien de cualquiera. En verdad que yo había practicado un egoísmo que no sobresalía entre los demás egoísmos, que tenía igual dureza y tono que el egoísmo de mi época, pero que ahora se me aparecía tal cual era, vituperable y vergonzoso, sin poder siquiera escudarse en la intención de alcanzar algo grande, sino el regalo vulgar de una existencia vulgar. Yo era como mi tiempo, y mi tiempo era así; admirábamos al hombre que tenía amplios butacones ingleses y un brillante coche americano (...), pero un ribete de franciscanismo descubierto en las costumbres de un amigo nos hacía sonreír burlonamente. Mi tiempo era así, pero cuando los hombres hacemos así un tiempo, parece ser que hemos de soportar unas consecuencias que no es posible adivinar en la frivolidad de nuestra culpa (...)”¹⁰.

No obstante, si bien es verdad que, por su actitud general frente a la vida y por los lances por los que pasa durante la guerra, el protagonista constituye la imagen simbólica de su creador, él no es el único en la novela con el que éste sintoniza. El autor parece haber condensado el núcleo duro de su perfil ideológico – diluido y nunca expresado directamente en el retrato de Ricardo cuya «ideología» es la de una vida cómoda y acomodada - en la figura de otro personaje, muy secundario en la economía argumental, pero que concentra en una página la

⁹ Ibidem, págs. 64-65

¹⁰ Ibidem, pág. 82

declaración de fe de Fernández Flórez. Entre los que aparecen en la embajada durante la estancia del protagonista, hay sólo dos personajes de pertenencia ideológica firme: el falangista Sandoval y el liberal don Gustavo. Aunque el joven falangista aparece como la única figura perfectamente positiva de la novela – ya que Ricardo manifiesta ciertas debilidades muy humanas, pero que le dan un halo de verosimilitud -, él está presentado desde fuera, admirativa pero distanciadamente, el con quien el autor se identifica de punto de vista ideológico siendo más bien el viejo don Gustavo. Y no es sólo porque este antiguo ministro de Alfonso XIII sea un liberal declarado y de buena cepa, sino también porque sus palabras resumen, explican y defienden, con todos los matices del pasado orgullo y de la presente amargura, la carrera y el papel histórico del liberalismo. En una conversación en la que participan algunos de los refugiados presentes en la embajada, cuando uno de ellos le pregunta si continúa siendo liberal, visto que el desastre de la guerra es consecuencia de lo que el liberalismo había defendido, “Don Gustavo se detuvo, hundidas las manos en el gabán, con los cristales de sus gafas llenos de luz. – No soy nada. Fui. Conocí, amé y serví con entusiasmo las ideas de mi tiempo porque las creí buenas. Quizá esto haga falta para que haya algo de orden y algo de fe entre los hombres, pero, en todo caso, no es muy juicioso reprocharme que no previese hace cuarenta años las teorías que ahora se imponen. ¿Puede usted decirme cómo pensarán sus nietos? Cuando se formaba mi espíritu, la cultura era liberal, los grandes maestros eran liberales, la sociedad entera se enorgullecía de tener un matiz liberal y no parecía marchar mal con ello: desde la guerra franco-prusiana a la europea, el mundo vivió su época más feliz. Fueron cuarenta años de existencia suave, cómoda y dichosa, con riquezas, con progresos científicos, con Gobiernos paternales...”¹¹. Don Gustavo reconoce que la sociedad liberal “desatendió el alma”, como le reprocha Sandoval, acaso porque “sea imposible para el hombre atender a un tiempo a los problemas del cuerpo y a los del alma”, pero el mayor dolor le produce, como político, el haber vivido “lo suficiente para ver morir de vejez y de inutilidad sus ideales y descubrir su transitoriedad, o, lo que es mucho más amargo, su falacia. Yo no soy más que un hombre en pretérito. Y no aspiro a renacer, mezclándome en nada. (...) Aquello que salve nuestra Patria contará con mi gratitud de ciudadano, pero ya no sirvo para manipular ningún barco nuevo, aunque lleve un rumbo infalible.”¹²

Podríamos inferir de aquí que el autor, cincuentenario ya al principio de la guerra, ideológicamente liberal, pero sin haberse comprometido en la política, se sitúa a medio camino entre Don Gustavo, hombre mayor de edad y político liberal, y Ricardo, hombre relativamente joven a sus 36 años y con una filosofía vital que toma del liberalismo su lado hedonista. Y, si el viejo no ocupa más que una o dos páginas dejando al joven el papel de protagonista, será, entre otras razones, porque

¹¹ Ibidem, págs. 176-177

¹² Ibidem, pág. 177

el credo liberal de don Gustavo - tal como la clamada orientación anterior del escritor - ya no es de actualidad en los días de la contienda cuando lo que existe son sólo los extremos, mientras que su desdibujado relieve ideológico le permite a Ricardo vagar en una indeterminación cómoda y acomodada cuya evolución después de la guerra el lector desconoce, del mismo modo que el autor desconocía entonces su devenir. En cambio, sí que se sabe que Fernández Flórez, empujado por el contexto bélico, pasa de un tibio rechazo inicial del igualitarismo democrático a una posición favorable al nuevo régimen franquista y llega a ser uno de los escritores más mimados durante la dictadura. Así, el discurso del viejo - que ensalza los méritos históricos del liberalismo y sólo después acepta reconocer sus límites, sus errores y su anacronismo - tiene una doble función: él es un discreto último homenaje, casi oculto en medio del “mar rojo” de odios entrecruzados, que Fernández Flórez le rinde al liberalismo y, a la vez, la señal de su propio desprendimiento de esta visión del mundo vuelta obsoleta y ya peligrosa. Así, parece que el inocuo e «inocente» personaje don Gustavo no necesitaba más espacio ni más protagonismo en la novela para ser - bajo el disfraz de viejo inútil, anticuado e históricamente vencido, pero nunca falto de elegancia y de dignidad - un actor principal «emboscado» en la espesura del drama que, en el momento mismo de la escritura, se teje entre la ficción y la realidad que vive el autor.

Encastillado aquí en una postura intransigente que antes le era ajena, con esta novela que emana rencor y saña Wenceslao Fernández Flórez se ofrece a sí mismo, por un proceso de sublimación de sus traumas bélicos, un respiradero emocional. La relativa moderación crítica de Ricardo y la neutralidad de juicio que resulta de la abdicación ideológica y existencial de don Gustavo, que forman juntas la nota más suave del libro, no pueden contrapesar el partidismo feroz, nacido con los asaltos de la contienda civil, de este grabado al agua fuerte del mundo político republicano y de la nueva sociedad ocupada a derrumbar frenéticamente los viejos valores, pero sin instaurar otros en su lugar, puesto que no tiene ningunos. Sin embargo, los dos personajes, representativos para toda una forma de vivir la vida que la Historia está intentando barrer, le dan al libro cierta dimensión humana, lo que constituye una diferencia, ignorada por los comentaristas, frente a las demás novelas de su categoría, es decir, las escritas durante la guerra o inmediatamente después desde la perspectiva de “los nacionales”, donde todo está pintado de blanco o de negro absoluto. En comparación, *Madrid de Corte a checa*¹³, de Agustín de Foxá, y *Camisa azul*¹⁴, de Felipe Ximénez de Sandoval, por ejemplo, se reducen a una despiadada presentación de “los rojos” y de sus acciones, acompañada de la alabanza sin matices de “los nacionales” y sus actos. Claro que entre ellas también existen diferencias, y no sólo estilísticas: ideológicamente, a

¹³ Agustín de Foxá, *Madrid de Corte a checa*, Salamanca, Ediciones Jerarquía, 1938

¹⁴ Felipe Ximénez de Sandoval, *Camisa azul. Retrato de un falangista*, Valladolid, Librería Santarén, 1939

pesar de la pertenencia formal del autor a Falange Española, la novela de Foxá defiende el más estricto conservadurismo monárquico y exhala el vaho tóxico de un orgullo aristocrático desmedido, mientras que la de Ximénez de Sandoval es la más genuina novela falangista, que exalta el ideario, los valores y los rituales de Falange, al mismo tiempo que mitifica la figura de su jefe, José Antonio Primo de Rivera. Pero ambas novelas tienen en común el rechazo rotundo de todo lo que es valor ajeno y la aprobación absoluta de todo lo propio, sin examen de conciencia, sin dilema, sin la menor sombra de duda. Si la actitud de Foxá se debe a su alto linaje y a su educación elitista y la de Ximénez de Sandoval a su juventud conquistada de manera definitiva por la figura carismática del líder fascista, en cambio, el radicalismo de Fernández Flórez es únicamente circunstancial, dado que, más allá de la capa de escoria ideológica que pesa sobre los juicios subjetivos explícitos en la novela, encontramos la impronta de un liberalismo residual y del habitual pesimismo del escritor en cuanto al destino de la especie humana en su integridad. Y esto se averigua también en la falta de cualquier proyecto salvador en *Una isla en el mar rojo*: el autor no busca una solución en la vuelta al pasado, como lo hace Foxá, que cree en un mundo articulado alrededor de la institución monárquica, ya que para Fernández Flórez el malestar es uno de tipo existencial, intrínseco al ser humano, pero tampoco se identifica con el fascismo, la más flamante corriente del momento, como Ximénez de Sandoval, porque al él, de por sí, le es extraña la capacidad de ilusionarse y de dejarse enardecer por un ideal y, además, de todos modos, ya no tiene la edad de los entusiasmos juveniles. *Una isla en el mar rojo* no ofrece alternativas a la realidad que está censurando y excluye toda esperanza, actitud típica para el autor. Y, si en la contienda y después, durante la dictadura, Fernández Flórez toma partido por las derechas, no es por creer en su justicia, sino por creer en la falta de justicia de sus enemigos y es esto lo que le permite no magnificar a los suyos, sino construirles una imagen menos triunfalista, más cercana a la realidad. Paradójicamente, su criticismo exacerbado frente a todos los prójimos, a pesar de mostrar una general misantropía, en situaciones como la presente y salvadas las distancias, trae cierto precario equilibrio a sus juicios y le sirve de humanismo.

Además de este aspecto de la novela concerniendo su carga autobiográfica, su valor testimonial y su relevancia en el proceso de análisis de la época de la Guerra civil y de su literatura, aspecto del que nos hemos ocupado hasta aquí, *Una isla en el mar rojo*, según afirmábamos al comenzar nuestro artículo, no es tan falta de mérito artístico como pudiera parecer si tomamos en consideración los juicios que la crítica le ha aplicado y que se podrían reducir a las fórmulas: “novela propagandística” o “novela comprometida”. Escrito al calor de unos acontecimientos dramáticos vividos por el mismo autor, el libro, por subjetivo que sea y a pesar de todo lo que esto implica a nivel estético, queda una novela, a diferencia de otros escritos, pretendidamente novelas, pero que, de hecho, no son más que reportajes

novelados. Lo que salva el libro, sin darle, no obstante, el sello de la gran literatura, son, al menos, sus toques de humor, luego algunas escenas de gran sensibilidad humana, que transmiten una fuerte emoción, y una breve, pero pertinente reflexión sobre la (in)capacidad de la literatura de reflejar una realidad histórica extraordinaria, como la de la guerra, aspectos los tres que tratamos a continuación.

a) Con su típico humor amargo, aquí algo dulcificado, al describir la existencia cotidiana en la embajada, Fernández Flórez menciona la pobre comida que allí tenían los refugiados. A veces, recibían algunas latas que contenían hojas de una vegetal desconocida: “A aquella legumbre – si es que era una legumbre – se la conocía por el vago nombre de «follaje», y, cuando aparecía en el comedor, la gente joven prorrumpía en mugidos unánimes, como los bueyes en los establos, y, después de gustarla una vez, nadie se decidía a albergarla en su estómago.”¹⁵. Un episodio que derrocha el más auténtico humor es la descripción, hecha con arte de maestro, de las noches pasadas en habitaciones comunes abarrotadas de gente: “Muy frecuentemente, hacia la una de la madrugada, Salgueiro se lanzaba a roncar (...) tímidamente, como si espíase el desagrado de los demás; y luego parecía que le alentaba la general mudez y abría sus notas y les imprimía matices dolorosos, inflexiones agudas como quejidos, cortadas como sollozos, ululantes y lúgubres como si aullase. Pero un sordo gorgoteo brotaba entonces del rincón donde se encogía bajo una alfombra vieja el pokerista Landa; iniciábase, tanteaba fuerzas en los tonos bajos, gruñía amenazadoramente y explotaba al fin en la más espantosa tempestad de ruidos que puede producir un hombre sin más ayuda que la de su garganta y su nariz. Una inquietud corría por todos los colchones y Salguero enmudecía un instante. Así el rugido del león estremece la selva y acalla los gritos de las otras fieras desveladas. Ásperos torrentes de sonoridades, cataratas de estrépitos, alboroto de estertores, onomatopeyas chirriantes y confusas, resoplidos huracanados estremecían el dormitorio y enviaban sus ecos a todo el palacete y a la misma calle. De tiempo en tiempo (...), Landa callaba medio minuto, sugiriendo la sospecha de que ya estaba muerto, y, en seguida, todo el aire acumulado en tanto tiempo hacía explosión en un ronquido más formidable aún que los anteriores, compuesto de cien ronquidos que se fraccionaban contra las paredes y nos alcanzaban a todos, a la manera de un proyectil del 42 que se desmenuzase en metralla. Salgueiro, achicado, ya no expectoraba más que maullidos a los que nadie atendía. (...) En cada dormitorio había alguien que roncaba y todas las noches le odiaban los demás. Cada grupo creía soportar al más ruidoso y ocurría que se concertaban permutas que no duraban mucho porque se declaraba estar habituados ya al anterior y no poder avenirse a las inflexiones y modalidades del nuevo.”¹⁶. Este «duelo de los roncadores» es una página verdaderamente antológica, cuya

¹⁵ Fernández Flórez, op. cit., pág. 215

¹⁶ Ibidem, págs. 149-150

hiperbólica acumulación de elementos caricaturales, siempre más desaforada, nos recuerda el poema de Quevedo dedicado a una nariz.

b) Como lo mencionábamos más arriba, existen, perdidos entre lamentaciones y vejámenes, exclamaciones y condenas, destellos de emoción profundamente humana, confesiones de un ser desamparado delante de un destino absurdo, el cual, ampliado a escala nacional, pesa más sobre cada individuo pues parece sancionar la maldad de nuestra especie en su conjunto. Por eso, el episodio que más fuerte carga emotiva tiene es el que muestra cómo la música, al conmover a los refugiados, logra recordarles su dignidad perdida, logra recordarles que son hombres, no sacos de carne hechos para albergar la fisiología de la indigencia y del miedo. Al protagonista, que lo relata, este episodio le despierta, si no la confianza en el ser humano, al menos un impulso a perdonar a los culpables y a envolver en una mirada confraterna a todos los hombres, en tanto que seres sujetos todos a los mismos desafíos existenciales. Se trata de un momento de calma en la embajada, de una tarde banal, cuando alguien encuentra en la radio la transmisión de un concierto de Beethoven. Los seis o siete hombres lívidos, tiritando en gabanes raídos, que se sientan para escucharlo en medio de un ambiente desgastado, se dejan paulatinamente penetrar, envolver, transportar por la divina gracia de la música. Los ojos cerrados y sin moverse, estos hombres - antes acomodados, respetados, honestamente instalados en la sociedad, y que habían perdido lo todo al comenzar la guerra – ven su vida pasada desfilar en su recuerdo, “una vida que nunca como entonces nos pareció feliz”, pero, al mismo tiempo, “quizá nunca como en aquellos instantes vimos claramente nuestra condición desgraciada de cáscaras de hombre. (...) y nos repugnaba y dolía comprobar la escasez despreciable de lo que aún conservábamos: el cuerpo, con sus preocupaciones instintivas: la comida, el aire, el abrigo...; vivir, defenderse... Y era inútil buscar aquella otra ingente y noble parte de nosotros, lo que dentro de la cáscara corpórea habíamos tenido de superior, de elevado, conseguido a fuerza de tiempo, de trabajo, de depuración”¹⁷. Pero luego, se dejan hechizar por el “río mágico” de la música que entra en el salón. “Como si hablase un dios, cada uno entendía en las notas palabras que llegaban directamente al corazón, dichas para cada uno también, tan altas, tan nobles que se sentía la vergüenza de la miseria, como el pobre al que visita un magnate o el egoísta que recibe la lección del sacrificio ajeno, y el alma recibía extrañas fuerzas para remontarse. El ancho río manaba, manaba y lo inundaba todo (...) se acercaba, nos envolvía, pasaba, como onda milagrosa, lavándonos, ungiéndonos, rellenando de armonía las llagas del alma, haciéndonos vibrar (...). Se sentía el deseo de humillar hasta el suelo la frente, para sollozar (...): - ¡Señor...: no soy digno!... (...) todo se volvió más bello y grato a nuestro alrededor, y hasta nuestra angustia se transformo en melancolía. Desapareció el

¹⁷ Ibidem, pág. 210

«hall» con su lámpara rasgada y sus botes de colillas y su suelo quemado y sucio y sus sillas descascarilladas y su vulgar reloj ochavado; desaparecimos nosotros mismos. El rostro entre las manos (...), nos diluíamos en aquel encanto. Algo como la sorpresa de una redención nos traspasaba. Entonces... ¿había aún en el mundo elegancia y belleza? (...) ¿Aún existía quien, con el espíritu triunfante sobre todas las inferioridades físicas, sobre las ambiciones y sobre el odio, sobre las brutales pasiones humanas, se ocupaba en poblar el éter de aquella (...) sinfonía de Beethoven, para regalo y placer de pobres y de ricos, de buenos y de malos, de tiranos y de víctimas: para gozo nuestro que apenas éramos hombres ya, sino montoncitos de vísceras?... Y, ¿se podía ser cruel, después de escucharla? Si entonces cayesen las paredes y avanzasen hacia nosotros los verdugos de antes, abiertos los brazos amorosos y con lágrimas de arrepentimiento en las mejillas, no nos hubiese extrañado nuestro impulso conmovido a llorar con ellos los errores, la violencia y la maldad que viven en la esencia humana, como vermes en la corrupción.”¹⁸ La música logra mitigar el pesimismo natural del autor expresado por la voz del narrador en primera persona, al darle, para algunos momentos, el ansia dolorosamente fuerte de abrir de par en par su corazón hacia el prójimo, sin límites ni discriminaciones. Al mismo tiempo, la “lírica embriaguez” que sienten todos los oyentes despierta en ellos, con el flujo de los recuerdos que los inunda, una “sed de la belleza – tal vez hasta entonces ni aun sospechada – de la humilde vida normal. Sed de aquel rincón de nuestra casa donde leíamos con tanta comodidad, sed de despertarnos una mañana cantando; sed de salir de paseo y encontrar una calle llena de sol, con gente tranquila y una florista fea con muchas flores bonitas, y un tranvía que pasa haciendo sonar su timbre sin necesidad, porque el conductor se siente alegre; y el dueño de la tienda de al lado, que está a la puerta y que nos saluda al pasar: - Buenos días, don Fulano. (...) Sí..., muy pequeñas cosas... Pero nunca conocemos todo su encanto íntimo y sutil hasta que las perdemos entre la desgracia, entre el desamparo, entre el odio.”¹⁹ Esta oda a la vida simple, a lo que la vida de cada uno, sin distinciones de categoría, puede tener de luminoso y de natural, consigue - temporalmente -, por encima del abismo de sus ideologías, igualar a todos los hombres en nombre de su derecho a ser felices.

c) En fin, hay que mencionar también la opinión expresada por don Gustavo sobre el papel de la literatura de recuperar para conocimiento y aleccionamiento de las generaciones futuras ese tiempo de la contienda, tal como la conocieron los que tuvieron que sufrirla directamente. Y, seguramente no por casualidad, el que habla de este asunto no es el protagonista, destinado a recoger y revivir muchas andanzas del mismo Fernández Flórez, sino precisamente el viejo liberal, quien con más adecuación personifica, como hemos visto, el fondo ideático

¹⁸ Ibidem, págs. 211-212

¹⁹ Ibidem, pág. 212

inmutable del escritor. Lo que don Gustavo sostiene es que nadie podrá reflejar el sufrimiento que los acontecimientos bélicos les están produciendo. “Nadie, ni el más genial narrador lo conseguiría.”, pues “ni nosotros nos acordaremos después. Podremos contar la anécdota, el detalle trágico, pero tanto y tanto matiz de nuestra angustia (...), lo sutil, lo que caracteriza más espantosamente nuestros días de alimañas perseguidas, eso no lo encontraremos cuando lo vayamos a buscar (...). Se contarán los cadáveres, pero no se pueden contar las congojas, los desfallecimientos, las miserias sufridas (...).”²⁰. El breve discurso de don Gustavo, al negar tajantemente la capacidad de la literatura de reflejar con eficacia lo vivido en trances tan extraordinarios, lo que en buena medida es cierto, parece - de manera paradójica, pues este personaje representa una de las caras del autor - aniquilar la novela y sancionar el fracaso de su misión. Sin embargo, se trata más bien de una astucia narrativa por la que el escritor, situado acaso entre la duda del creador frente a una empresa azarosa y el orgullo de quien intenta mostrar que logra lo imposible, quiere cubrirse las espaldas.

He aquí, en las páginas del presente artículo, los argumentos que nos permiten sostener que la novela, a pesar de ser una “comprometida” y, pues, de subordinar lo estético a lo ideológico, tiene sus méritos que le valdrían la atención tanto del público lector como de la crítica. Lo que, no obstante, no absuelve a Fernández Flórez del duro juicio que Santos Sanz Villanueva, entre otros, hace a propósito de los autores de esta clase de novelas, al afirmar que “no es infrecuente que los narradores consagrados desluzcan una producción ya lograda y valiosa al dejarse dominar por la pasión del momento y al convertir la literatura en simple vehículo para exteriorizar rencores o para hacer propaganda (...)”²¹. Y el autor que Sanz Villanueva considera prototípico en este sentido, más que, por ejemplo, Ricardo León o Concha Espina, es justamente Fernández Flórez, cuyo caso es “más llamativo, por su superior categoría artística”, ya que, “en sus características novelas de preguerra, había fraguado una valiosa visión del mundo, desencantada y escéptica, por medio de unos eficaces procedimientos humorísticos.”²². Pero ¿es posible rescatar una novela condenada como tal novela, ya desde el principio? Consideramos que *Una isla en el mar rojo*, a pesar de ser una “novela comprometida” – aunque no propagandística -, logra ser también una novela testimonial, tanto de los hechos de la guerra que, detrás del color caricaturesco con el que se les pinta, no dejan de ser reales, como de la evolución ideológica que estos hechos producen, de manera dramática, en la visión de un conservador, moderado y pacífico en sus actitudes, vuelto radical y agresivo en su rechazo de los adversarios. (De hecho, para ser justos, no hay que olvidar que, prácticamente, todos los textos escritos al

²⁰ Ibidem, pág. 176

²¹ Sanz Villanueva, op. cit., pág. 52

²² Ibidem, pág. 56

calor de la guerra, sea por autores de derechas, sea por autores de izquierdas, o simplemente por unos obligados por las circunstancias bélicas a tomar partido por uno u otro bando pecan por el mismo subjetivismo.) Además, la novela es un interesante término de comparación con las otras novelas de la misma categoría, pero escritas, más allá de una comunidad de oposiciones, desde posiciones ideológicas distintas. En fin, aunque globalmente su lado estético parece inexistente, hay episodios o aspectos, como los que hemos destacado, escritos con arte de maestro, que pueden sacar el libro del olvido.

El humanismo desengañado vuelto rencor es una experiencia amarga para el autor, así como lo es para nosotros, lectores de sus páginas, el contemplar esta imagen de la Historia. El destino de esta novela – y de tantas otras que reflejan los traumas bélicos sufridos por sus autores – deja también un gusto amargo.

BIBLIOGRAFÍA

- Concha, Víctor G. de la, *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico), vol. VII, *Época contemporánea. 1914-1939*, Barcelona, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, 1984.
- Fernández Flórez, Wenceslao, *Una isla en el mar rojo*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.
- Foxá, Agustín de, *Madrid de Corte a checa*, Salamanca, Ediciones Jerarquía, 1938.
- Gullón, Ricardo (dir. por), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, vol. I (A-M), Madrid, Alianza Editorial, 1993, pág. 529.
- Mainer, José-Carlos, “La complejidad de Fernández Flórez” en Wenceslao Fernández Flórez, *Volvoreta*, Madrid, Editorial Cátedra, 1984.
- Mainer, José-Carlos, Introducción a Wenceslao Fernández Flórez, *El bosque animado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- Nora, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea*, t. II, 2 (1927-1960), Madrid, Editorial Gredos, 1958.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., y Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española*, vol. X, *Novecentismo y vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 2002.
- Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la literatura española* (dir. por Francisco Rico), vol. 6/2, *Literatura actual*, Barcelona, Editorial Ariel, 1991 (4-a edición).
- Soldevila Durante, Ignacio, *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol. I, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), 2001.
- Ximénez de Sandoval, Felipe, *Camisa azul. Retrato de un falangista*, Valladolid, Librería Santarén, 1939.

ARTS

APPUNTI DI SEMIOTICA DELL'IMMAGINE E UNA LETTURA DI CARAVAGGIO

LUIGI TASSONI¹

ABSTRACT. *The Semiotics of the Image and a Reading of Caravaggio.* The interpretation of artistic Texts (visual language) through the verbal language of Critics may be realized with Semiotics like correct methodological approach. Topic of this essay: 1. Proposals for overcoming theoretic contradictions; 2. Reference to functional analysis of paintings; 3. Analysis of one Caravaggio's masterpiece.

Key-words: Art Semiotics, Image like Referent, Production and Interpretation of Sense, Dynamics of painting space.

REZUMAT. *Note de semiotică a imaginii și lectura unei picturi de Caravaggio.* Interpretarea textului artistic (exemplu de limbaj vizual) prin intermediul limbajului verbal al criticii se poate realiza prin abordarea metodologică a semioticii. Tematica acestui eseu: 1. Propuneri pentru depășirea contradicțiilor teoretice; 2. Referire la analize funcționale legate de lectura picturii; 3. Analiza unei capodopere a lui Caravaggio.

Cuvinte-cheie: semiotica artei, imaginea ca punct de referință, producerea și interpretarea semnificației, dinamica spațiului picturii.

1. L'imprendibilità dell'arte

Se per vie intuitive l'arte e la pittura in particolare costituiscono un'ottima palestra per l'immaginazione creativa di chi le guarda o pretende di interpretarne gli oggetti, per altro verso esse mostrano come un orientamento semiotico per l'approccio, a qualsiasi livello lo si voglia configurare, è faccenda a dir poco delicata, tanto da aver suscitato non poche perplessità proprio da parte dei semiologi.

Comincerò con il dire che la pittura (di essa specificamente ci occuperemo in queste pagine, lasciando da parte per ora le altre forme di arte) in effetti rappresenta un buon banco di prova per le teorie generali della semiotica, e che

¹ Professore ordinario di Semiotica e di Letteratura italiana all'Università di Pécs (Ungheria), Direttore del Dipartimento di Italianistica e dell'Istituto di Romanistica, membro dell'Accademia ungherese delle Scienze. Campo di studio: semiotica dell'arte e della letteratura, comunicazione, teoria letteraria, comparatistica, storia della letteratura europea da Dante ai contemporanei. E-mail: luigitassoni@katamail.com

parecchi punti rimette in discussione e tanti altri corrobora purché si tenga conto di un corretto approccio semiotico alla pittura, il quale approccio non può negare il fatto di voler adoperare, noi per primi, un linguaggio verbale rispetto ad un linguaggio non verbale, e dunque di consegnare intatte a chi le analizza le problematiche della traducibilità fra codici, ovvero un problema eminentemente linguistico ossia letterario. Vedremo più avanti che questo insieme di questioni svolge un ruolo costitutivo nella relazione comunque non intuitiva e non ingenua con un'opera pittorica.

Su un punto potremo dirci tutti d'accordo: l'opera pittorica va intesa come testo. E da qui partiremo.

Infatti l'opera pittorica come testo pone alcune insidie se non si considerano gli elementi materiali dello specifico linguaggio: che è quello della pittura come tale, nella sua accezione più ampia e sperimentale, e quello della "poetica o dell'immaginario" specifico di un autore, ricontestualizzato rispetto alla cornice culturale e all'iconografia eventualmente del genere. L'insidia consiste in questo supposto slittamento che è però solo teorico, giacché la consistenza, la stessa *realtà dell'opera d'arte* sono valutabili comunque, e interpretabili secondo le caratteristiche di *ambiguità* e *autoriflessività* tipiche dell'arte, e per noi della pittura. Il richiamo a Jakobson per le su menzionate caratteristiche lo ha fatto Umberto Eco in un divertito e imbarazzato articolo² che riguarda appunto la "cattiva" pittura di Hayez. Perché "cattiva"? Perché la pittura qui rinuncia alle proprie potenzialità di ambiguità e autoriflessività, realizzando il compito gregario di rappresentazione della realtà come se fosse un fatto oggettivo, una ricostruzione sia pure ammantata di un sapore storico, ma dopotutto impegnata in un commento ridondante e passivo di ciò che la storia si pretende abbia detto o mostrato: la realtà dell'opera d'arte come linguaggio si sbriciola dietro la supposizione di ciò che la storia ed eventualmente la realtà (anche degli oggetti) farebbero vedere. Scelgo una breve descrizione da quell'articolo:

Una gamba è una gamba, e per rendere questo mirabile fatto evidente, Hayez contorna la gamba (...), la separa da ciò che non è gamba, dal resto dell'universo, e se guardate il quadro da vicino vi accorgete che col pennello ha passato e ripassato le linee della gamba, perché il colore e la luce non gli bastavano. E questo si chiama, e disegnare a colori, se volete, ma non dipingere. (...) E allora è chiaro, con una gamba così gamba (...), come potete sospettare che vi sia un secondo senso? Gamba è, gamba rimane.

Hayez sa a tal punto che d'altri sensi non ve ne sono che, per evitare "equivoci" (...) pone la massima cura nel non rappresentar quel doge, quel crociato, quel conte, ma la Dogaressità, la Crociatità o la Contità. E per farlo non ha che da pescare nel repertorio della iconografia dei suoi tempi (...).³

² Umberto Eco, *Della cattiva pittura*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp.73-77.

³ *Sugli specchi* cit., pp.75-76.

Il vero problema di questo messaggio ridondante presente nella non-pittura è quello del rapporto irrisolto (dal pittore, e forse da un'intera epoca) fra l'immagine pittorica intesa come insieme di segni e il referente, ovvero l'oggetto a cui ci si riferisce. L'oggetto a cui ci si riferisce (una gamba, un Doge, un grumo, una ventata o un'idea) non è più il referente esterno, reale o realistico, rispetto all'immagine pittorica: esso è interno alla pittura, quindi a sua volta elemento segnico relativamente a quel contesto che è il testo pittorico (non l'idea di ciò che essi sarebbero fuori di lì): l'immagine pittorica è proprio un insieme di segni, anzi un intrecciarsi di dati indicativi in quanto parti significanti, materia significante.

L'esempio notissimo a tutti della pipa di Magritte che *non è una pipa*, nel senso che non è una vera pipa, dice eloquentemente di questa necessaria divaricazione fra la realtà dell'oggetto e l'oggetto entro quella "realtà" che è la pittura come linguaggio che lo nomina, lo fa vedere. Il riferimento a quell'oggetto riguarda il testo, non riguarda (se non per riconoscibilità) l'oggetto in sé. Tutto ciò è tanto ovvio quanto intuitivo. Ma non altrettanto ovvio e intuitivo è stabilire in partenza che l'approccio semiotico al testo della pittura rientra nel più generale problema dell'immagine come insieme di segni, qualunque sia l'immagine ovvero qualunque sia il codice a cui appartiene: in più consideriamo che l'immagine pittorica è uno strano insieme di segni, in quanto è in grado di riprodurre dei referenti visivamente, siano essi riconoscibili o no in un mondo esterno, e in modo tale che questi stessi referenti si comportino come significanti indicativi in generale del cosiddetto messaggio pittorico, di qualunque genere esso sia, configurando così un discorso che detta le sue regole interne, ovvero rimanda autoriflessivamente ad un linguaggio autonomo, anche se inserito in una grammatica del testo pittorico (la scelta del genere, dei materiali, delle forme sperimentali o no, ecc.).

2. La produzione o la riproduzione del senso?

Abbiamo parlato di messaggio del testo pittorico, ma sarebbe più corretto parlare di produzione del senso all'interno del testo pittorico. Infatti anche il linguaggio della pittura produce senso, come qualsiasi testo creativo, ovvero produce rispetto all'osservatore, al guardante, l'invito ad un discorso che può essere direttamente o indirettamente riconosciuto, o accettato, in dipendenza dalle caratteristiche specifiche di quel linguaggio. Il senso non è il significato: è piuttosto l'insieme delle operazioni che in un testo pittorico si combinano in modi differenti secondo l'indicatività degli elementi significanti del segno. La pittura ha davvero il grande privilegio di giocare o lavorare (come preferite) su e con significanti, trascurando la diretta implicazione del significato secondo un linguaggio normativo, cosa che non può accadere in un testo poetico là dove funzionano altre dinamiche tra significanti, senso e significati. Ciò evita al testo della pittura il fraintendimento normativo (far riferimentuno ad una norma linguistica) e la necessità di produrre un messaggio comunque dotato di un significato leggibile-

riconoscibile. Ciò non vuol dire che il testo pittorico si astiene da una produzione di senso significativo (ovvero emblematico, allegorico, costruttivo, ecc.): vuol dire solo che la scelta è in partenza più ampia rispetto al vincolo, poniamo, della parola nel linguaggio poetico, indipendentemente dal risultato di arrivo.

Ma per la pittura la produzione (del senso, del messaggio, della forma, ecc.) deve fare i conti con la riproduzione, che potrebbe porre qualche problema nella lettura dell'opera d'arte, ossia anche nella sua analisi. Soprattutto a partire dal XX secolo si pone la questione del valore della riproduzione delle opere d'arte: riproduzione di una visività, dell'immagine visibile, ma non riproduzione di un originale mediante un altro originale. È chiaro che la riproducibilità come copia o come replica, frequentata dalla pittura e dalle altre forme d'arte sin dalle origini, ha tutt'altra configurazione teorica: si tratta qui in ogni caso di nuovi prodotti e non di riproduzioni nell'accezione moderna che noi diano al termine, ovvero come moltiplicazione di immagini derivate e in forme differenti dall'originale.

Pongo l'attenzione sul problema dell'originale per sottolineare comunque che esiste la dignità di unicità del testo pittorico: dello stesso testo, anche se fruibile in forme differenti rispetto all'originale. Non si può che ricordare, anche se per breve, un classico sull'argomento, ovvero il famoso saggio di Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (pubblicato nel 1937)⁴, là dove ricorda che evidentemente la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte agisce sull'opera nella sua forma tradizionale che «moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi»⁵, che vien meno l'evento unico dell'autenticità dell'opera⁶, anche se «permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il prodotto»⁷. Inoltre Benjamin indica la riproduzione come necessità di esporre l'opera (il valore di *esponibilità* che sostituisce nella fotografia il valore culturale)⁸ e lamenta che la pittura non sia «in grado di proporre l'oggetto alla ricezione collettiva simultanea»⁹, come avviene invece nell'architettura e al cinema (e chissà cosa avrebbe pensato dei grandi eventi-mostre di oggi, affollate realmente o virtualmente da milioni di visitatori, che non sappiamo fino a che punto ne attuano una ricezione attiva?).

Noi oggi siamo ben coscienti che la stessa riproducibilità, anche in forme e linguaggi diversi del testo come fonte (per esempio dalla pittura al cinema) aumenta l'ambito della visività, e anche fornisce nuove prospettive alla lettura dell'opera in senso intertestuale, ma fino a che punto lo saremmo se non adoperassimo

⁴ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1937), Torino, Einaudi, 2000, p.21.

⁵ Ivi, p.23.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ivi, p.28.

⁹ Ivi, p.39.

un tipo di codice veicolare, trasversale e intertestuale, appunto semiotico? L'evento unico dell'autenticità dell'opera è evidentemente insostituibile, anche se sappiamo benissimo che, se la riproduzione attualizza il prodotto, allo stesso tempo rimanda alla presenza dell'originale che in chiave semiotica è l'unico deputato ad assumere l'identità di testo nella completezza materiale di quelle sue caratteristiche che formano un circuito semiotico. Allora estenderemo il valore di significanti nell'opera pittorica a tutte quelle componenti che facciano parte, entro il testo pittorico, della sua indicatività (il colore, per fare un semplice esempio, non è soltanto il colore ma lo spessore cromatico assunto dalla materia pittorica). La riflessione di Benjamin ci interessa anche perché egli si preoccupa di far notare che esistono comunque delle modificazioni del *medium* della percezione¹⁰, e dunque non si suppone l'oggettività dell'opera d'arte in sé, né l'oggettività del metodo di analisi, ma il punto di vista e, diremmo oggi, i percorsi del guardante e dell'interpretante che determinano una lettura, una contestualizzazione, una specificità. La critica d'arte fallisce appunto là dove cerca valori assoluti, anche quando sembra non cercarli, mentre la semiotica si preoccupa dell'immissione dell'opera d'arte in un circolo semiosico a partire dalla conoscenza specifica del linguaggio che costituisce quell'opera d'arte piuttosto che un'altra.

3. L'invenzione del linguaggio

Fra i grandi dubbi della semiotica vi è quello, come dice Paolo Fabbri ricordando Penrose, di «liberarsi di una semiotica la quale crede che tutto dipende dalle parole, ossia da significati che possono essere detti e descritti linguisticamente»¹¹. E, siccome non esistono nomi, verbi, aggettivi, la semiotica avrà «lo scopo di lavorare sulle interdefinizioni, di ricostruire i criteri di pertinenza necessari per formare di volta in volta il significato dei testi»¹². Ora, io credo che la suggestiva ipotesi di un bravissimo e innovativo semiologo come Paolo Fabbri potrebbe essere utilizzata a vantaggio della semiotica *per* la pittura ma in modo che si consideri che l'originalità del testo al momento dell'invenzione del processo creativo dà all'artista per primo la possibilità di non considerare la grammatica della pittura come normativa, mentre dall'altra parte del processo, di fronte al testo, il bravo semiologo dovrà prendere atto di questa ipotesi. Ma potrà esimersi dall'adoperare il proprio strumento di lavoro, il proprio linguaggio (fatto di nomi, aggettivi, verbi), anche senza essere un ortodosso del mestiere? Insomma, voglio dire che non credo ci interessi formare significati quanto ci potrebbe interessare capire alcuni sensi della lettura dell'opera d'arte, che la rendono percorribile, transitiva, o come voleva il buon Benjamin "fruibile". In più va detto, senza falsi pudori, che per il semiologo, ovvero per chi si serva di un approccio

¹⁰ Ivi, p.24.

¹¹ Paolo Fabbri, *La svolta semiotica*, Bari, Editori Laterza, 1998, p.24.

¹² Ivi, p.26.

semioticamente orientato, il testo della pittura si riflette nella “scrittura della pittura”: il codice verbale di cui disponiamo, dotato semmai di strumenti non ingenui, ci consente per cominciare di rendere transitivo il messaggio, non per ricodificare o categorizzare significati, ma per affrontare la concretezza dell’invenzione. Ciò vuol dire in altri termini che, messo da parte l’assillo storicistico del significato, si dà una più ampia scena all’ipotesi della significazione in atto creativamente nel testo, che vuol dire a sua volta dare ascolto alle indicazioni del testo, all’insieme delle connessioni del lavoro del significante operante nel testo. È in questa accezione che davvero la semiotica diventa una *teoria dell’azione*, per cui il linguaggio, come bene dice Fabbri, funziona non per rappresentare ma trasformare gli stati del mondo «modificando al tempo stesso chi lo produce e chi lo comprende»¹³.

Tornando adesso all’invenzione “originale” del testo pittorico, ricordiamo con le parole di Luis Prieto che naturalmente l’opera d’arte non è originale perché unica, ma in quanto ha un’identità¹⁴. E appunto per stabilirne l’identità dobbiamo accertare le caratteristiche del linguaggio, ovvero mettere in evidenza l’insieme dei significanti che come indicatori (lo vedremo nell’analisi delle opere pittoriche) designano l’identità del testo in sé.

Ma che cos’è l’invenzione del testo pittorico? Per rispondere a questo quesito Umberto Eco si sofferma, anche se non dettagliatamente, in alcune pagine del suo *Trattato di semiotica generale* sull’invenzione intesa come istituzione di un codice, e non a caso sottolinea di trovarsi di fronte ad un punto critico della classificazione dei modi di produzione segnica esaminati. Oltre al fatto che in presenza di un quadro rileviamo di fatto l’istituzione di un codice (e fra poco vedremo con quali modalità), Eco afferma che un quadro comunque è il frutto e contemporaneamente il produttore di un “continuum di trasformazioni” a vari livelli:

Sarebbe azzardato dire che un quadro è un complesso di segni riconoscibili come una poesia. Ma sarebbe egualmente azzardato dire che un quadro non è un fenomeno semiotico: esso rappresenta piuttosto il momento in cui un fenomeno semiotico nasce, il momento in cui un codice viene proposto sfruttando i detriti di codici precedenti.¹⁵

Con attenzione specifica al momento della produzione segnica del codice, ovvero dell’invenzione, Eco propone un’ormai celebre distinzione fra invenzione moderata e invenzione radicale, osservate naturalmente dalla parte di chi produce l’opera, l’artista, diremmo noi, il mittente dice Eco. Spieghiamole servendoci delle parole del loro inventore, astenendoci per ora dal commentarle.

Si ha invenzione moderata «quando si proietta direttamente una rappresentazione percettiva in un continuum espressivo, realizzando una forma dell’espressione che detta le regole di produzione dell’unità di contenuto equivalente»¹⁶.

¹³ Ivi, p.27.

¹⁴ Luis Prieto, *Saggi di semiotica. II. Sull’arte e sul soggetto*, Parma, Pratiche editrice, 1991, p.38.

¹⁵ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p.320.

¹⁶ Ivi, p.316.

Non si tratta di una nuova unità quanto di un DISCORSO. Quello che era bruto continuum organizzato percettivamente dal pittore, a poco a poco si fa organizzazione culturale del mondo. (...) Il quadro arriva a offrire così unità manipolabili che possono essere usate in un successivo lavoro di produzione segnica. La spirale semiotica, arricchita da nuove funzioni segniche e nuovi interpretanti, è pronta a procedere all'infinito.¹⁷

Si ha invenzione radicale quando «il mittente praticamente ‘scavalca’ il modello percettivo e ‘scava’ direttamente nel continuum informe, configurando il percepito nello stesso momento in cui lo trasforma in espressione»¹⁸.

Tale è il principio secondo cui si sono avute tutte le grandi innovazioni della storia della pittura. Si veda il caso degli impressionisti, i cui destinatari assolutamente rifiutavano di ‘riconoscere’ i soggetti rappresentati e affermavano di ‘non capire’ il quadro, o che il quadro ‘non significava nulla’. Rifiuto dovuto non solo alla mancanza di un modello semantico preesistente (...), ma anche alla mancanza di modelli percettivi adeguati, poiché nessuno aveva ancora percepito in quel modo e dunque nessuno aveva ancora percepito quelle cose.

In questo caso si ha violenta ISTITUZIONE DI CODICE, radicale proposta di nuova convenzione. La funzione segnica non esiste ancora, né si può imporla. Di fatto il mittente scommette sulle possibilità della semiosi e di solito perde. Talora ci vogliono secoli perché la scommessa renda, e la convenzione si instauri.¹⁹

Chiuse le autorevoli virgolette, sappiamo dunque che l'interesse iniziale della semiotica (in questo caso Eco mette in guardia che, all'epoca del *Trattato*, «una analisi delle opere di pittura dal punto di vista della tipologia dei modi di produzione segnica è ancora tutta da tentare») riguarda praticamente il processo creativo, la cosiddetta invenzione pittorica, nei due modi formalizzati di cui il guardante può tenere conto al momento della propria analisi o lettura. Naturalmente lo stesso Eco sapeva e sa benissimo che potrebbero esistere casi intermedi, a vari livelli, nei quali la cosiddetta invenzione moderata si intreccia o si mescola a quella radicale, oppure casi in cui l'invenzione sembra formalmente moderata e invece è radicale, o al contrario sembra radicale e invece è moderata. Per inciso vorrei ricordare che un'ottima chiave di questi stessi problemi, sbilanciata per scelta dalla parte della cosiddetta invenzione radicale, si trovava già esposta nel capitolo di *Opera aperta* (1962) intitolato *L'opera aperta nelle arti visive*, dedicato alle strategie inventive dell'Informale e all'informale come processo creativo “aperto”, e nel quarto capitolo della *Struttura assente* (1968), là dove in una comparazione ravvicinata con il cinema, si propone una prospettiva intorno ai processi creativi nel paragrafo intitolato *Dall'informale alle nuove figurazioni*: «L'opera è la fondazione delle regole inedite su cui regge; ma di converso non può comunicare

¹⁷ Ivi, pp.317-318.

¹⁸ Ivi, p.318.

¹⁹ Ibidem.

se non a chi conosca già queste regole»²⁰. Lo stesso pensiero del *Trattato di semiotica generale* è naturalmente sbilanciato, lo abbiamo detto, dalla parte del processo creativo del linguaggio o codice pittorico, e facendo di necessità virtù, cerchiamo di trarne le indicazioni per una possibile analisi semioticamente orientata della pittura, e cominciamo con il dire che una corretta analisi del testo fa bene a rendere conto delle caratteristiche del processo creativo specifico, facendo ricorso a quelle che più volte altrove, e nella fattispecie per il linguaggio poetico, ho indicato come *fonti* (testi di riferimento esterni da cui deriva l'acquisizione del nuovo codice inventivo) oppure di *ipotesti* (testi di riferimento sia interni che esterni "manipolati" per un uso proprio e diretto, che soggiacciono al formarsi della materia pittorica). Tanto la filologia letteraria quanto la filologia dell'arte di solito non distinguono fra fonte e ipotesto, così rischiano di non riconoscere gli ipotesti di riferimento di ogni artista (niente e nessuno nasce da una *tabula rasa*) perché appaiono ad occhio come fonti lontane, compreso il riutilizzo di materiali figurativi o di tecniche compositive.

L'invenzione del linguaggio pittorico, di volta in volta riformulato o rivoluzionato con caratteristiche che abbiamo sin qui visto, ha come luogo deputato per l'analisi semiotica, più semplicemente per la lettura non ingenua e materialmente cosciente, il testo della pittura, o più in esteso in testo dell'arte, di cui però qui non ci occupiamo nelle sue generalità. Prima di passare direttamente alla galleria di quadri qui proposti per l'analisi semiotica della pittura, vediamo perciò alcuni orientamenti recenti della semiotica italiana, applicata a ben precise opere, riassumendo questa volta l'orientamento "inventivo" del guardante semiotico che non è mai proposta di un metodo (lo abbiamo visto, non sarebbe adattabile come semiotica generale rispetto ad un processo di trasformazioni infinite), e non può o non deve annullare la presenza del guardante che svolge un ruolo cardine nelle scelte, finanche soggettive, del percorso di lettura proposto. In questo apparente marasma interpretativo ci sono zattere per non annegare nella deriva e ci sono atolli, o addirittura vele maestre da dispiegare. Tutto ciò riguarda la realtà del testo in sé, l'indicatività dei significanti che sono le caratteristiche del codice-linguaggio specifico di volta in volta, e la comprensione della funzione dei referenti interni e/o esterni all'opera pittorica, nonché l'insieme delle informazioni metatestuali in cui si colloca una certa opera, compreso, come sappiamo, lo spazio espositivo, e persino al lato opposto lo spazio come riferimento reale in cui ha origine un certo modo di vedere da parte dell'artista, che potremmo chiamare *visività*, ovvero anche un certo modo di narrare che da tutti è chiamato *narratività*. Ma non è tutto.

4. Al di là dello spazio

Considerare lo spazio o la spazialità entro un quadro sembra essere il luogo di interesse iniziale della semiotica della pittura: e lo è, in certa misura.

²⁰ Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, p.162.

La situazione è descritta bene da Giacomo Marrone che ha parlato di uno spazio simulato e uno spazio della rappresentazione autonoma (spazialità plastica) per produrre significato, perché, come è evidente, dalla posizione di una figura nello spazio del testo pittorico dipende il discorso²¹. Così come è evidente, e non problematico, che (lo diciamo sempre con le parole di Marrone) «nel caso delle immagini (pittoriche, fotografiche, cinematografiche, ecc.) è l'intera disposizione topologica dei singoli elementi visivi presenti nel supporto planare (tela, carta, schermo, ecc.) a diventare significativa»²².

Il testo pittorico, nel nostro caso, si dispiega nella sua pienezza di fronte al guardante: l'invito è quello di entrare nelle dinamiche del testo pittorico, assumendo il proprio punto di vista come "patto" che dipende dal punto di vista dell'enunciazione delle immagini. Per far ciò naturalmente occorre non prendere per buone le considerazioni magari affascinanti che la storia e la critica dell'arte hanno ad esempio corroborato nel tempo. Il lavoro iniziale di analisi semiotica del testo pittorico sta proprio nella presa d'atto del linguaggio specifico proposto sia come rapporto (positivo od oppositivo) con una certa cultura sia come invenzione, si è già detto più sopra. Sicché spesso si procede preliminarmente a vagliare delle verifiche che, sul piano dei linguaggi dell'arte, talvolta equivale a decostruire un concetto generalmente accettato, con la prospettiva di leggere correttamente il valore delle scelte del linguaggio (intuitive o ragionate che siano da parte dell'artista).

Prendiamo ad esempio il saggio di Omar Calabrese, *Breve semiotica dell'infinito. A proposito di due quadri di Turner*²³. Calabrese, appunto, parte della decostruzione dell'idea circolante presso la critica di un Turner precursore dell'Informale pittorico, tesi affascinante ma del tutto irrilevante se serve solo a darci la figura di un pittore anticipatore, e non a spiegare, se non per anacronismi, il linguaggio del pittore, ovvero quella che con facile espressione (per non indulgere in puntigliose definizioni) abbiamo chiamato la "realtà del testo". Ripercorreremo, in sintesi, il ragionamento di Omar Calabrese, utile al nostro scopo, in quanto prospetta benissimo l'insieme dei problemi che qui ci siamo proposti e orienta il nostro stesso obiettivo (che non è specifico in questa sede introduttiva, ma ricognitivo). Dunque, la ricerca in effetti funziona secondo una lettura globale, anche se partita da due sole opere di Turner, che non è mirata dal semiologo sulle due opere nel dettaglio, ma su uno specifico che è la corrispondenza fra concetti (le teorie di Goethe sul colore che, qui si dimostra, Turner ribalta; il buon senso corrente sulla rappresentazione del paesaggio) e materia pittorica che propone un modo di vedere differente, e inoltre fra titoli e immagine del paesaggio (anche qui in voluta contraddizione, secondo l'autore). Scrive Calabrese:

²¹ Giacomo Marrone, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi, 2001, pp.295-296.

²² Ivi, p.295.

²³ Omar Calabrese, *Breve semiotica dell'infinito*, in "VS", n.58, gennaio-aprile 1991, pp.51-64.

Il realismo di Turner sarebbe semplicemente un realismo assai più sperimentale e innovatore di quello corrente, teso com'è alla riformulazione di una vera e propria "semiotica del mondo naturale" rispetto a quello vigente, riformulazione che passa per la riscrittura delle sue forme iconiche. Turner, insomma, iconizza qualcosa che non è stato in precedenza iconizzato, che non esiste nella tradizione figurativa. Il che spiega ugualmente bene la mancanza di comprensione da parte della comunità artistica dell'epoca (...).²⁴

Qual è questo qualcosa iconizzato *ex novo* da Turner? Scegliendo «aspetti della natura poco definiti, *flou*, imprecisi»²⁵, in effetti il pittore «inserisce l'infinito nell'indefinito perché costruisce un'equivalenza semantica tra i due termini mediante la pittura»²⁶. Calabrese formalizza queste scelte mediante il modello oppositivo, in opposizione alle rappresentazioni correnti (il primo termine riguarda le scelte di Turner): monocromo *vs* policromo, opaco *vs* luminoso, denso *vs* fluido, esteso *vs* limitato, non-lineare *vs* lineare, circolare *vs* ortogonale, materiale *vs* immateriale. Questo porta il testo pittorico ad una rappresentazione con la percezione dell'infinito, secondo il semiologo, su cui ritorniamo fra poco. Prima occorre ricordare che il saggio che stiamo leggendo pone un altro tipo di divaricazione oppositiva, che è quella dei titoli delle opere rispetto alla materia rappresentata. Che è questione non da poco se può sembrare da un lato fuorviante per il guardante di oggi, e dall'altro accomodante per il guardante dell'epoca di Turner. Il semiologo in questo caso specifico rivela, in percentuale altissima rispetto a tutta l'opera di Turner, un costante conflitto fra titoli e quadri, al punto da far supporre un cosciente ribaltamento rispetto alla teoria dei colori di Goethe, ma soprattutto si tratta di evidenziare la scelta lessicale del tutto originale da parte del pittore: «Per esempio: "nebbia", "lontananza", "vapore", "velocità", "fumo", "bruma", "tempesta", "chiaro di luna". Si tratta insomma di termini *per i quali la tradizione pittorica non fornisce ancora dei motivi iconografici*»²⁷. L'insieme delle riflessioni di Calabrese costituisce, secondo il suo modo di vedere, una semiotica dell'infinito, così spiegata:

L'infinito (...) non poteva che essere pensato a partire da un "io", da un soggetto dell'enunciazione (il punto di vista), laddove l'idea di paesaggio comporta un "non-io", l'assenza di un soggetto dell'enunciazione. Di qui la necessità di censurare l'"io" (il punto di vista/punto di fuga), o di aggirarlo. Turner, con l'invenzione dell'infinito come indefinito, sposta il problema della sintassi della semantica, ne fa un oggetto di rappresentazione.²⁸

Questo oggetto di rappresentazione che è l'infinito, altrimenti irrepresentabile, che in altri termini Calabrese intende come «indefinito a livello dell'espressione»

²⁴ Ivi, p.55.

²⁵ Ivi, p.62.

²⁶ Ivi, p.63.

²⁷ Ivi, p.61.

²⁸ Ivi, p.64.

che «rinvia all'infinito come contenuto»²⁹, porta alla conclusione dell'analisi di Calabrese che cita a supporto di questa ottica di pensiero lo Hegel dell'*Estetica*, così come avrebbe potuto citare con maggiore successo intertestuale il Leopardi appunto dell'*Infinito*, scritto in quello stesso 1819 che significò per Turner la scoperta della luce italiana. Un episodio da non sottovalutare nel “modo di vedere” del pittore (si pensi alle brumose visioni della luce inglese ben differente) (rimando volentieri al mio volume *Finzione e conoscenza*³⁰, là dove mi occupo proprio di questa comparazione).

In effetti l'io dell'osservatore in quanto punto di vista della scena nel quadro *Ombra e tenebra: la sera del diluvio* (del 1843, conservato alla Tate Gallery di Londra), uno dei due quadri presi in esame da Calabrese, è come posizionato in un confine molto prossimo alla scena: non dico dentro, come le figure di animali che sembrano esserne travolti, ma a un passo dal turbine di ombra e soprattutto dall'abbagliante cerchio luminoso che irradia al centro dello spazio pittorico. Ecco, si potrebbe aggiungere alla dettagliata analisi del semiologo, questa annotazione e quant'altro può servire a rendere conto della indicatività dei significanti materiali (il colore e la sua indefinizione, la complementarità fra colori bruni e colori luminosi-gialli, il parallelismo fra uccelli in volo in alto, travolti dal vortice tenebroso, e animali in basso, egualmente travolti da un impasto fra il bruno e il giallognolo del movimento circolare (lo ha descritto bene Calabrese) di tutta l'invenzione. Tale cooperazione esiste fra punto di vista del pittore e punto di vista del guardante-lettore, che non sempre coincidono: è comunque il “patto” che mette in azione l'immagine.

Abbiamo appunto bisogno di un patto tra opera e guardante, tra il punto di vista interno al testo e il punto di vista di chi guarda, per comprendere che, nel caso che stiamo commentando, la rappresentazione di Turner è quella non di un “diluvio” qualsiasi (comunque un cataclisma che spazza via le cose), ma di un turbine luminoso (qui la forte indicazione del significante colore, “opaco”, come dice bene Calabrese funziona in pieno), un ambiguo e giallognolo centro di attenzione posto nel mezzo prospettico della scena. Il movimento di fuga (l'irradiazione delle pennellate che “scacciano” verso l'alto e verso il basso della tela le figure è un altro insieme di significanti indicativi) svuota lo spazio di ciò che si potrebbe vedere, e contemporaneamente lo popola di materia pittorica (un fascio intorno di colori bruni da cui fuoriesce o emerge il cerchio luminoso), senza che riusciamo in esso a distinguere alcuna forma vivente, nessuno referente identificabile. Quel referente cromatico si forma internamente al testo, è effetto dello specifico linguaggio.

Ha importanza parlare del suo significato? Poca, mentre il senso del testo sarà attribuito dal guardante a questo insieme correlato di fattori significanti,

²⁹ Ibidem.

³⁰ *Finzione e conoscenza*, Bergamo, Lubrina, 1989, pp.15-16.

materialmente percepiti dall'occhio. Quel referente (il diluvio? l'infinito? la materia monocroma?) è autoriflessivo per il linguaggio specifico di questo testo. Quel referente sarebbe stato impossibile non solo come visività dell'infinito attraverso il racconto del cataclisma, ma anche come momentaneo stato (meteorologico) impossibile da fissare come punto attimale sulla rétina dell'occhio, e come evento naturale possibile forse ma destinato a sparire. Che il testo colga proprio quell'attimo è scelta tutt'altro che trascurabile.

5. Il visibile di Caravaggio

5.1. Una lettura

Il testo della pittura sottopone il guardante ad un notevole impegno in quanto questi dovrà, naturalmente per una lettura non ingenua dell'opera d'arte, organizzare in sequenze integrate fra loro la serie degli elementi indicativi che formalmente si dispongono sulla superficie. Questi elementi indicativi sono fattori materiali, fattori significanti, utili a permettere un approccio diretto al linguaggio del pittore, ma soprattutto con quella che abbiamo chiamato la *visività* specifica: ovvero il modo di vedere e connotare le cose, i referenti, nel testo. L'insieme delle operazioni di collegamento dà il percorso del senso, mentre l'analisi semiotica porterà ad una messa in funzione delle ipotesi narrative congetturate in questo caso dal lettore del testo stesso.

L'esempio che mi sono qui proposto è il dipinto di Caravaggio intitolato *Maddalena penitente*, degli anni 1594-1595 (Roma, Galleria Doria Pamphilij), ovvero degli anni romani dell'artista che all'epoca ha ventiquattro anni. Il famoso dipinto ritrae una figura di donna, una rappresentazione di pochissimi elementi come in un cerchio chiuso, chiuso formalmente da questa giovane Maddalena, addormentata su una sedia bassa. Il fascio di luce proviene dal basso verso l'alto, e investe diagonalmente la dormiente e la pavimentazione della stanza: semplice quest'ultima in evidente contrapposizione con la ricchezza delle stoffe dell'abito.

Cosa esclude la visività? Tutto lo sfondo, scuro, senza nessuna indulgenza (e quanto all'opposto si sofferma il pennello sui particolari disegni e sull'ampiezza delle stoffe!), mentre ammette come elemento di equilibrio un triangolo luminoso in alto a destra (è la continuazione della parete? È il soffitto della stanza?). L'esclusione di ogni altra suggestione decorativa nell'ambiente chiude e concentra l'attenzione sulla figura della Maddalena.

A sinistra in basso sono invece visibilissimi, così come le linee di connessione delle mattonelle, i gioielli che si devono immaginare deposti in terra in precedenza, prima cioè che il sonno cogliesse la giovane donna. Con essi un'ampolla d'un rosso stinto, e nell'insieme la dominante dei colori bruni in una gamma cromatica che ha al suo opposto il bianco della camicia e, più opache, le grandi perle sul pavimento. Il carnato della Maddalena, egualmente colpito dalla luce gialla porta i segni di questa continuità cromatica: il rossore dell'orecchio,

della guancia e delle mani. Dunque, il sèma della chiusura e della concentrazione è portato prima di tutto dal colore.

C'è un elemento narrativo fondamentale in questo insieme: lo abbiamo già accennato, i gioielli sono stati abbandonati sul pavimento, come scivolati via dal corpo, nel tempo che precede il sonno, mentre il tempo della rappresentazione, il momento stesso in cui il pittore ha scelto di raffigurare la propria versione di Maddalena pentita, è quello che vive sotto i nostri occhi, il momento di una ragazza che dorme su una sedia. I capelli sciolti partecipano di questo abbandono, e le mani in posizione morbida, adagate sulle stoffe e in modo da chiudere un immaginario cerchio.

Nessuna indulgenza neanche sui tratti femminili di Maddalena, quasi per intero coperta, anche se un'annotazione non trascurabile è quella delle mani delicate, curate. Qui dalla visività si esclude adesso il sospetto della sensualità.

Le due stoffe in primo piano sono un capolavoro della decorazione: ampie e disegnate in modo particolareggiato, così come la camicia con i pizzi e la bordatura che richiama il vestito.

Il sonno della Maddalena caravaggesca, con il capo leggermente reclino, è connotato dalle labbra appena schiuse, è il sonno che segna il confine tra ciò che lei ha lasciato e ciò che ha scelto. E infatti questa ragazza vestita da cortigiana, seducente nel suo apparire, è appena entrata in un sonno, e spoglia solo in parte di ciò che la rendeva socialmente attraente, ora non può che apparire come la vediamo, immersa nel sonno dolce, per uscire dal ricco ornamentario del "prima" e darsi alla semplice linea della sua vita futura.

Il sonno di questa Maddalena esausta, forse, è tanto differente da quello che lo stesso Caravaggio decide per la figura di Maria con in braccio il bambino, esausti in un quadro ricchissimo invece di annotazioni di paesaggio e di prospettiva, qual è il *Riposo durante la fuga in Egitto*, dipinto quasi negli stessi anni (1595-1596), che si trova a pochi centimetri dal precedente nel grande corridoio della Galleria Doria Pamphilij. Questo paragone ci aiuta a capire la diversità del sonno: Maria dorme esausta, poggiata al capo del bambino, davvero in un abbandono fisico (la mano destra le cade e quasi molla la presa del figlio), mentre Maddalena dorme con il busto eretto, e non trattiene altro che il proprio pentimento, appena appena percepibile da una lacrima, come se avesse lottato, e dopo aver vinto si fosse concessa il momento dell'abbandono nel quale la coglie il pittore. Del tutto diversa da un dipinto che Caravaggio concepì negli ultimi anni, nel 1606 probabilmente, l'*Estasi della Maddalena*, documentato da alcune copie. A tacer d'altro, qui la Maddalena reclina il capo all'indietro, in una posizione che conserva i tratti della sensualità femminile. Nulla è invece sensuale nella nostra Maddalena, che forse per effetto di questo sonno e nella particolare (e scomoda) posizione che il pittore ha scelto per lei, sembra addirittura infantile.

Al di là delle decorazioni, al di là dei travestimenti, ciò che si vede di Maddalena è il viso (ne abbiamo già brevemente detto) e le mani. Le mani in una posa morbida sembrano racchiudere qualcosa senza trattenerlo, senza volerlo

trattenere, sicché funzionano come significanti indicatori di un riferimento all'*in sé*: la giovane donna in sé, che indica se stessa, che pone l'autoriferimento al proprio essere senza coperture che lo travisino o che corrompano la naturale tendenza.

Il viso coi capelli e le mani sono il centro di attrazione dell'intero quadro, e gli indicatori di una opposizione con le stoffe-abito-copertura. Il pentimento, dunque, sta in questo svelamento: caduti i gioielli a terra, cadranno abbandonati tutti gli oggetti che velano con il loro peso il corpo come sostanza dell'essere.

Il sonno di Maddalena è il momento che precede il definitivo abbandono di quegli oggetti: il cambiamento di vita qui non è folgorante, ma dolce trascorrere di una storia narrata in tre tempi. Ovvero: il tempo dei gioielli e dei profumi abbandonati, il tempo del sonno come sospensione tra l'incoscienza e la coscienza di un atto pur sempre difficile, e infine il tempo che deve venire, quello dell'abbandono definitivo e del pentimento che, secondo l'iconografia della Maddalena, apre alla nuova vita.

Dunque, della conversione Caravaggio sceglie di rappresentare il momento in cui Maddalena ha deciso di lasciare la vecchia vita (i gioielli e i profumi), ma ha ancora in dosso gli abiti di un peccato appariscente e visivamente seducente (le decorazioni). Il poco che trapela della sua pelle è materialmente il poco che trapela, per ora, di questa conversione penitente.

Le stoffe ricoprono il corpo come la tappezzeria su un mobile in un interno, mostrano un benessere raggiunto, compresa la coperta bordeaux che "prima" probabilmente ricopriva Maddalena fino alle spalle, e adesso è scivolata con il suo peso fin sul pavimento. Gli abiti di Maddalena devono dare anche la percezione della pesantezza: essi sono l'emblema del peso del peccato, e allo stesso tempo della seduzione visiva appariscente. Creano nella loro ricchezza un altro contrasto con la modesta fisionomia della ragazza.

5.2. *Un'altra lettura*

Come ciascuno può immaginare, questo dipinto ha interessato particolarmente gli storici dell'arte e la critica, come gran parte dell'opera caravaggesca che nella sterminata bibliografia che la riguarda sembra incoraggiare al dibattito delle interpretazioni. Ora, qui non entreremo nel merito delle diverse letture che si sono occupate della nostra *Maddalena*, anche se l'esercizio di critica della critica può senza dubbio aiutare il lavoro semiotico. E però prenderemo in considerazione alcuni aspetti di una sola lettura del testo, ovvero quella, invero misurata, che Maurizio Calvesi affronta nel suo libro *Le realtà del Caravaggio*³¹, considerando alcuni retroscena, ovvero le fonti e particolarmente un passo del Cantico dei Cantici, e naturalmente il "linguaggio corrente" dell'iconografia della Maddalena fino al tempo di Caravaggio. Nella nostra operazione di lettura del saggio di Calvesi, dovremo punto per punto decostruire quelle eventuali

³¹ Maurizio Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990.

acquisizioni date per buone in funzione dell'analisi storico-critica del dipinto di Caravaggio. Calvesi infatti non fa riferimento ad un "modo" del linguaggio di Caravaggio come indicativo, ma molto acutamente alla cultura di Caravaggio, ovvero all'insieme delle letture che come fonte possono aver costituito una linea di orientamento nell'individuazione dei propri oggetti simbolici ed emblematici da parte del pittore.

E cominciamo da un particolare specifico. Citando un proprio lontano scritto del 1958, Calvesi dice che «in questo dormiveglia candido e irresponsabile, tutto, peccato e pentimento, è in sospenso e rimandato a domani»³². Che integriamo con la riflessione successiva: «l'abbandono della *Maddalena* (...) sembra effettivamente uno stato di sonno, ma colto, in realtà, in un momento vicino al risveglio»³³.

Il sonno, lo vedremo fra poco, ha un valore emblematico, oltre che funzionale, ma non è dormiveglia, anche se come pausa rispetto alla veglia può essere inteso come sospensione. Il fatto che sia eventualmente indicazione di un atto rinviato "a domani" (è una simpatica iperbole per dire: a dopo) è però del tutto dubbio, voglio dire che proprio il sèma del rinvio lascerebbe qualche sospetto sul motivo del proprio futuro di redenzione e scelta della salvezza come purificazione-spoliazione (del peccato, qui del lusso), che in effetti si compie nei tre tempi "narrativi" di cui abbiamo parlato: la storia di Maddalena com'era necessita di una parentesi attuale (il sonno) per farci immaginare come sarà la sua storia futura, a partire dalla rinuncia, dall'abbandono e allontanamento delle tentazioni materiali. Che poi lo stato di sonno sia colto vicino al risveglio, come dice Calvesi, davvero non possiamo dirlo: può darsi, e in ogni caso sappiamo, per metafora, che il risveglio dal sonno significherà il ritorno ad una vita diversa da quella del peccato. Ma quale valore attribuire ai cosiddetti simboli che sono nella tela?

Soffermiamoci ancora su un brano un po' più lungo:

gli attributi della melanconia nonché i simboli, sparpagliati, della vanitas, identificano la sua condizione di peccatrice con uno stato di morte e di 'nerezza'; il sonno della Maddalena, secondo la simbologia già di Giorgione (sonno = rigoglio delle passioni) ribadisce l'allusione al peccato come «nocte» e il parallelo tenebra-notte ovvero nigredo.

Simbolo del male e simbolo del peccato o notte è dunque la tenebra nel fondo, di redenzione la luce. Questo è infatti il significato, difficilmente equivocabile, del vivo chiarore che investe la giovane donna e che è, simbolicamente appunto, e innaturalmente, ripetuto in alto come raggio che lambisce il fondo (...). La luce dunque che, all'opposto della tenebra e della separazione, illumina e richiama all'unità: ecco la circolarità della Maddalena, che è raffigurata appunto nel momento del 'risveglio', del trapasso dai sensi alla ragione, dal peccato alla redenzione in virtù della Grazia (=Luce) che su di lei è discesa.³⁴

³² Ivi, p.32.

³³ Ibidem.

³⁴ Maurizio Calvesi, op. cit., p.32.

Questo esempio è tipico di una lettura “informata” sul piano iconografico-simbolico: ma siamo sicuri che, sin qui, si è dato un giusto valore funzionale a questi “oggetti”, e che forse vi potrebbe essere un po’ di esagerazione nell’individuazione del valore simbolico degli oggetti come rinvio ad un contenuto altro?

Sullo stato di malinconia dell’atteggiamento di Maddalena si sono espressi in molti, però appare come una *deminutio* se non addirittura come un travisamento. Il capo reclino, infatti, è uno dei diversi e più tipici atteggiamenti dell’immaginario della malinconia, che copre un arco piuttosto ampio, dall’abbandono alla furia, dalla disforia all’euforia. La peccatrice dorme e così simula lo stato di morte dell’anima: ma così facendo non torna indietro? Non è forse vero che gli oggetti simbolici del suo peccato appartengono ormai al passato, sono stati letteralmente abbandonati “prima” sul pavimento, e che la stessa sorte toccherà (lo sappiamo, lo vediamo) agli abiti del lusso e della lussuria?

Dunque, da una lettura semioticamente orientata emerge ciò che è generalizzato nel caso delle scelte di Caravaggio, ovvero che il pittore non si accontenta dell’iconografia corrente, né delle interpretazioni come luogo comune. Se questo sonno è simulacro di una morte, questa morte è intesa nel significato di rinascita, secondo la più elementare terminologia cristiana: morire nel peccato per rinascere nella fede. Inoltre il sonno di Giorgione non c’entra niente, se questo sonno si intende come “rigoglio delle passioni” terrene.

Quanto all’analogia buio-peccato e luce-grazia, potrebbe essere una spiegazione per allegoria, se non fosse necessario fare un passo indietro: il motivo della luce sulla figura e del buio avvolgente nell’ambiente è tipico del Caravaggio degli anni giovanili. Questo buio della Maddalena è davvero un indicatore del sèma del peccato, e non piuttosto un necessario e rigoroso elemento funzionale del linguaggio, del modo di vedere di Caravaggio? Questa luce è davvero indicatore del sèma della Grazia e non piuttosto l’altro, complementare, elemento funzionale in virtù del quale la figura può apparire in luce, e peraltro non in una luce bianca, che la separa dal resto? Va notato che tanto il buio dell’ambiente (il silenzio degli oggetti che non si vedono) quanto la luce sulla figura sono cromaticamente di valore medio, stemperati, volutamente ambigui, e necessariamente complementari.

Sebbene, dobbiamo puntualizzare, Calvesi abbia chiarito un particolare utile al lume delle fonti, cioè che, sempre a proposito del sonno di Maddalena, che «è ormai necessario leggere, nella chiave del Cantico dei Cantici: sonno vigile, sfinimento come contrassegno d’amore, languore amoroso della “sposa” mistica del Cristo, mentre una lacrima di pentimento riga ancora il suo volto. “Io dormo, ma il mio cuore vigila”»³⁵.

L’amore, nel peccato e nella salvezza, è il connotato saliente di Maria Maddalena. E accanto ai monili sparpagliati e in disuso, allusivi nel dipinto di Caravaggio all’amore peccaminoso e per se stessa, il vasetto d’unguento in primo piano è un simbolo positivo, strumento di redenzione.

³⁵ Ivi, p.207.

Nelle iconografie correnti, la Maddalena è spesso rappresentata con tale oggetto in mano, nell'atto di offrirlo al Cielo, dunque come contrassegno alla sua santità. (...) Se dunque è positivo il simbolo del vaso d'unguento, come del resto quello del raggio, non può non esserlo anche il significato del sonno: che altrimenti attesterebbe una ricaduta nel peccato (...). Del resto, nello stesso Cantico da cui è tratto il tema del sonno, ricorrono oli e unguenti come metafore dello Sposo (...) Né gli esegeti mancarono di segnalare la connessione, appunto, con l'unguento versato dalla Maddalena sui piedi del Signore.³⁶

Non sappiamo se si tratta di “sonno vigile”, e del resto ciò che più ci interessa riguarda un sonno non tanto simbolico quanto funzionale a livello narrativo: abbiamo già parlato della naturale indicazione di parentesi e sospensione comunque che il motivo del sonno induce a considerare. Con in più la valenza formale: il sonno della ragazza non costringe il pittore a scegliere uno degli aspetti iconografici della Maddalena, siano essi suggeriti da immagini di seduzione peccaminosa o di prostrazione del pentimento. Semplicemente il sonno di Maddalena, che non è vigile perché il testo non dice nulla che lo caratterizzi come tale, è un ottimo stratagemma narrativo per “raccontarla” nel momento di un passaggio, d'accordo nel momento della stanchezza per sfinimento, e anche per raccontare il pentimento come conquista avvenuta ma non ancora realizzata in pieno (tanto che la ragazza porta addosso gli abiti del peccato), ma che sicuramente sta per compiersi. Ecco, la visività di Caravaggio racconta di questo qualcosa che sta per compiersi, e che il guardante coglie nel momento umano che precede la meraviglia (cristiana) della salvezza attraverso il pentimento e la dichiarazione di fede nel Cristo e nella sua parola.

Quanto all'unguento, è davvero sottile e pregnante il ricorso alle fonti che lo descrivono come dono per il Cristo, della sposa rivolta allo Sposo, che del resto assocerebbe l'offerta al pegno, i gioielli all'unguento. Però potremmo anche guardare all'immagine in modo differente (forse un po' troppo semplicisticamente): l'ampolla fa tutt'uno con gli oggetti del peccato, e allora sarebbe un vasetto di profumo seducente come i gioielli lasciati sul pavimento. È una pura ipotesi, e probabilmente meno fondata di quella addotta in modo impeccabile da Maurizio Calvesi, e tuttavia è quell'ipotesi che ci ricorda anche che occorre non sottovalutare il dubbio dell'interpretazione in prossimità di indicatori ambigui.

5.3. Dopo le letture

Dopo la lettura suggerita dalla grande lezione storico-critica di Calvesi, torniamo al nostro modo di procedere, ossia all'orientamento semiotico.

Che cosa è avvenuto? Quale posizione abbiamo assunto con il guardante rispetto allo specifico testo di Caravaggio?

³⁶ Ivi, p.208.

Si potrebbe pensare a tre livelli, dipendenti e complanari, di cui l'orientamento semiotico deve tener conto se mira a conoscere il linguaggio del testo, anche in relazione al linguaggio dell'artista e quindi al linguaggio della pittura: il livello del guardante, il livello della realtà, il livello della rappresentazione.

Livello del guardante: nel corso della propria lettura analitica non rinuncia alle linee guida della propria narrativa: punto di vista del testo e punto di vista del guardante.

Livello della realtà: come se fosse una giovane cortigiana. Non la Maddalena, ma le Maddalena. Questo *come se* manifesta un movimento di adeguamento dell'immagine all'illusione della rappresentazione concepita secondo un codice da tutti riconoscibile. Che si tratti "davvero" di una Maddalena, e non di una qualsiasi "bellona" come avviene in una celebre pagina del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, lo accettiamo come dato di fatto dipendente dal *come se*, che peraltro, in forza delle nostre anche più elementari conoscenze, ci consente di accettare come patto il fatto che questa ragazza di Caravaggio sia una Maddalena contemporanea di Caravaggio, e dunque accettiamo una trasposizione e un adeguamento della storia evangelica anche come attualizzazione. Il racconto non può che essere visto così da Caravaggio, altri magari avrebbe scelto di immaginarsi una Maddalena come contemporanea di Cristo, un Hayez, per esempio. Ma Caravaggio, che è moderno mentre Hayez non lo è, Caravaggio, che preferisce un linguaggio moderno, non si cura dell'adeguamento storico (forte anche della tradizione pittorica italiana) e propone al guardante di superare nel patto della lettura anche questo particolare.

Livello della rappresentazione: il simbolismo degli oggetti, le chiavi iconografiche, l'effetto decorativo, in modo da soverchiare ogni particolare riguardante il femminile come tale, di qui la percezione dell'età infantile.

BIBLIOGRAFIA

- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1937), Torino, Einaudi, 2000.
- Omar Calabrese, *Breve semiotica dell'infinito. A proposito di due quadri di Turner*, in "VS", n.58, gennaio-aprile 1991, pp.51-64.
- Maurizio Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990.
- Umberto Eco, *Opera aperta* (1962), Milano, Bompiani, 1991.
- Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968.
- Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.
- Paolo Fabbri, *La svolta semiotica*, Bari, Editori Laterza, 1998.
- Giacomo Marrone, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi, 2001.
- Luis Prieto, *Saggi di semiotica. II. Sull'arte e sul soggetto*, Parma, Pratiche editrice, 1991.
- Luigi Tassoni, *Finzione e conoscenza*, Bergamo, Lubrina, 1989.

LITTÉRATURE ITALIENNE ET ARTS FIGURATIFS: SUR LA DESCRIPTION DANS L'*ITALIA LIBERATA DAI GOTI* DE GIANGIORGIO TRISSINO

OTILIA-STEFANIA DAMIAN¹

ABSTRACT. *Italian literature and figurative arts: about the description in the Italia liberata dai Goti by Giangiorgio Trissino.* There are various types of descriptions in this famous poem by Trissino, an important poet of the Italian Renaissance, but we have focused only on those that appear to have made a figurative as reference. We investigated whether the *ekphrasis* is for Trissino a topic or a literary tool for the visual. Our research takes into consideration above all “encounters” between poetry and art treaties of the Italian Renaissance. We have tried not to exclude either “encounters” between poetry and extra-literary artistic reality.

Key words: Trissino, literary description, *ekphrasis*, figurative arts, Italian Renaissance

REZUMAT. *Literatura italiană și artele figurative : despre descriere în Italia liberata dai Goti de Giangiorgio Trissino.* Există mai multe tipuri de descriere în faimosul poem de Trissino, un important poet al Renașterii Italiene, însă ne vom referi la acelea care au la bază art figurativă. Am urmărit dacă *ekphrasis* este pentru Trissino un topic sau o unealtă vizuală. Cercetarea noastră ia în considerare « întâlnirile » între tratatele de poezie și artă ale Renașterii Italiene.

Cuvinte cheie: Trissino, descrierea literară, *ekphrasis*, arte figurative, Renașterea Italiană

Cette étude va s’interroger sur la fonction de quelques descriptions du poème épique l’*Italia liberata dai Goti* (1527, publié en 1547). Son auteur, l’humaniste italien Giangiorgio Trissino (1478-1550), est connu en tant que traducteur du *De vulgari eloquentia* de Dante Alighieri, mais surtout pour avoir été le mentor du grand architecte Andrea Palladio. Sa connaissance approfondie de la culture classique et ses compétences en matière d’architecture rendent son œuvre poétique très propice à l’étude du rapport entre le texte et l’image dans la Renaissance italienne.

¹ Otilia-Stefania Damian est chercheur à l’Université “Babes-Bolyai” de Cluj-Napoca où elle enseigne l’italien. Elle a publié des articles concernant la didactique de l’italien langue étrangère, la philologie italienne, les relations culturelles italo-roumaines à l’époque moderne, la littérature italienne au XVI-ème siècle. E-mail : stefania_pop@yahoo.fr

Les descriptions qui ont attiré notre attention sont des fragments qui supposent comme référent un fait figuratif. On va essayer de comprendre si l'*ekphrasis* est pour Trissino un argument littéraire ou bien un instrument pour le visuel. Ce thème n'est certes pas nouveau. En effet, dans un article bien présent à l'esprit des chercheurs qui s'intéressent aux cycles figuratifs des poèmes épiques et chevaleresques, Guido Baldassarri² considérait que les descriptions qui renvoient au monde figuratif sont toujours le fruit de suggestions littéraires génériques³. À propos de ce sujet d'autres critiques avaient suggéré⁴ que pour comprendre ce type de description et donc pour arriver à l'interprétation que la littérature donne des arts figuratifs il fallait chercher la rencontre de la littérature avec les systématisations théoriques des arts figuratifs. La méthode suivie dans ce travail est avant tout la recherche de la rencontre du texte poétique de Trissino avec les traités artistiques, mais sans abandonner définitivement celle avec les réalités artistiques extralittéraires.

Avant de commencer notre étude, il faut rappeler que dans l'analyse littéraire il manque encore une théorisation systématique en matière de description⁵. On mélange et on confond le terme *descriptio*, qui indiquait à l'origine la transcription d'un texte déjà écrit, avec des notions comme *enàrgheia*, *evidentia*, *diatypòsis*, *hypotypòsis*. En général, on pense que la description permet d'obtenir des effets d'*amplificatio* et d'*ornatus*. En ce qui concerne la Renaissance italienne, c'est le siècle du retour à la narration sans ornements. Sélectionner les détails était un vrai leitmotiv dans l'histoire de la théorie littéraire. Selon le public du XVI-ème siècle la description devait être fonctionnelle aux exigences du récit ; elle ne pouvait jamais se rendre autonome car elle n'avait pas le droit d'occuper le premier plan.

Dans l'*Italia liberata* Trissino utilise beaucoup la description, de façon excessive au goût des lecteurs de son époque ; mais en cohérence avec les sources culturelles aimées par le poète. On reconnaît effectivement à l'auteur une importante altérité sociale et de positions⁶, mais aussi une culture autonome du point de vue théorique par rapport à la moyenne de ses contemporains. En effet, deux textes fondamentaux sont à la base de sa réflexion théorique et technique: la *Poetica* d'Aristote et le *De vulgari eloquentia* de Dante. Avec sa vaste production Trissino a essayé de renouveler la littérature italienne de son époque et s'est efforcé de donner des normes aux genres littéraires tout en pensant pouvoir fonder une

² Guido Baldassarri, 'Ut poesis pictura'. *Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, dans *La Corte e lo spazio: Ferrara estense*, coord. par G. Papagno, A. Quondam, Roma, Bulzoni 1982, II, pp.605-635.

³ Ivi, p.610-613.

⁴ Ivi, p. 621.

⁵ Cf. pour une histoire simplifiée de la description, mais efficace Pierluigi Pellini, *La descrizione*, Laterza, Bari, 1998;

⁶ Pietro Floriani, *Trissino, la "questione della lingua", la poetica*, dans AA.VV., AA.VV., *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, coord. par Neri Pozza, Vicenza 31 marzo – 1 aprile 1979, Accademia Olimpica, Vicenza, 1980, p.57.

nouvelle langue et littérature italienne sur les anciens modèles grecs⁷. Il a proposé, avec un labeur de vingt ans, un poème épique capable d'éviter la dispersion romanesque, une alternative au poème chevaleresque *Orlando furioso*⁸ de l'Arioste, poème publié pour la première fois en 1516, et ensuite en 1521 et 1532, un vrai roman au sens propre et aimé d'un large public. Dans les années où Trissino écrit son poème, la critique littéraire connaît des débats tumultueux sur la légitimité du roman de l'Arioste. Comme on le sait, bien des critiques comme Pigna et Gibaldi Cinzio⁹ veulent accueillir le roman comme genre nouveau de la littérature vulgaire moderne. Avec son poème épique Trissino s'oppose justement au genre inauguré par *l'Arioste*. Le modèle fondateur de *l'Italia liberata dai Goti* n'est plus le modèle latin de Virgile, comme cela est le cas de *l'Orlando furioso*, mais *l'Illiade*, sous le signe des règles d'Aristote. Trissino parle de ce choix dans sa V e VI *Divisione* de la *Poetica* (publiées posthumes en 1562, mais déjà composées en 1549)¹⁰, mais aussi dans la dédicace à Carlo V de son poème:

Mi sono sforzato servare le regole d'Aristotele, il quale elessi per Maestro, sì come tolsi Omero per Duce, e per Idea¹¹.

L'intention du poète est de composer une œuvre solennelle, capable d'intégrer dans la littérature vulgaire le poème héroïque classique¹². Comme le voulait Aristote, le poème aborde une seule action : la guerre des Byzantins de Giustiniano contre les Goths de l'Italie. Les sources de cet épisode se trouvent dans les *Histoires* ou *Discours sur les guerres* de Procope de Césarée. De cette manière, l'auteur pouvait satisfaire l'exigence de "vérité" et l'aspiration à la "grandeur" épique reconnues aux grands événements de l'histoire et de la politique.¹³ Le poème, en 27 livres, commence par la description de l'assemblée des princes de Byzance. Giustiniano leur communique sa décision de libérer l'Italie des Goths.

⁷ Cfr. Tateo Francesco, *Poesia epica e didascalica in volgare*, dans AA.VV., *Letteratura italiana, Il primo Cinquecento*, coord. par E. Malato, p. 812 et sur l'idée d'une langue et littérature italienne sur le modèle de l'ancienne Grèce sans la médiation romaine cfr. C. Dionisotti, *l'Italia del Trissino*, dans AA.VV., *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, coord. par Neri Pozza, Vicenza 31 marzo – 1 aprile 1979, Accademia Olimpica, Vicenza, 1980, p. 17.

⁸ On a décidé de maintenir toujours le nom italien des auteurs et des œuvres, on va donc rencontrer *Ariosto*, pas *Arioste*, *Orlando furioso*, pas *Roland furieux*. On a fait la même chose pour le nom des personnages, on a maintenu la forme présente dans le texte italien, par exemple *Belisario*, pas *Bélisaire*, *Vitige*, pas *Vitigès* etc. En ce qui concerne les citations du poème et de sa dédicace on a préféré utiliser le texte italien original.

⁹ Voir Claudio Gigante et Francesco Sberlati, *La polemica sul poema epico e le discussioni sull'Orlando furioso e sulla Gerusalemme liberata. Torquato Tasso*, dans AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, coord. par E. Malato, IX, cit., pp. 369-435.

¹⁰ Francesco Tateo, cit., p.813.

¹¹ Giangiorgio Trissino, *La Italia liberata da Gotthi*, Roma, Dorici, 1547, pp. IIjv-IIIjr.

¹² Francesco Tateo, cit., p.814; Cfr. G.G.Trissino, *La quinta e la sesta divisione della poetica*, dans *Trattati di poetica e retorica*, coord. par B. Weinberg, Bari, Laterza, vol. II 1970, pp. 47-48.

¹³ Francesco Tateo, cit., p.815.

C'est par l'intervention d'un ange divin, Palladio, qui est apparu dans son rêve, que Giustiniano est persuadé d'intervenir en Italie. Il s'en suit toute une série d'événements et de batailles à Brindisi, Naples et ensuite Rome, où Belisario et les siens sont assiégés et vaincus par le Grec Turrismo. Mais avec l'arrivée de Narsete le sort de la guerre change et le poème se termine par la victoire des Byzantins, l'éloignement définitif des Ostrogoths de Ravenne et l'emprisonnement de Vitige, leur chef.

Comme pour les autres poèmes épiques ou chevaleresques, on pense que le texte de Trissino a un lecteur intentionnel qui doit compléter le poème avec ses propres lectures et sa propre expérience visuelle¹⁴ ; un lecteur idéal, assez érudit, avec de vastes connaissances littéraires classiques, historiques et théorique de la littérature et fasciné comme notre auteur par la Grèce ancienne. Trissino parle déjà dans la dédicace de son travail, des exigences requises pour comprendre le poème, il présente également les objectifs et les méthodes de l'*Italia liberata*:

Né solamente nel costituire la favola di una azione sola e grande, e che abbia principio, mezzo e fine, mi sono sforzato servare le regole d'Aristotele, il quale elessi per Maestro, si come tolsi Omero per Duce e per Idea, ma ancora, secondo i suoi precetti, vi ho inserito in molti luoghi azioni formidabili e misericordiose, e v'ho posto recognizioni, rivoluzioni e passioni, che sono le parti necessarie de le favole; e con ogni diligenza mi sono affaticato servare il costume conveniente a la natura de le persone introdotte in questo poema; e la prudenza e l'artificio dei sermoni, ovvero discorsi, che vi si fanno, e la maestà e moralità de le sentenze che vi sono, e molte altre cose utili e dilettevoli. E se ben non mi sono potuto approssimare a la eccellenza di così divino poeta, pur ho tentato di seguirlo da la lunga, imitando e adorando le sue pedate, e cercando, a mio potere, esser come lui copioso e largo, et introducendo quasi in ogni loco persone che parlino, e descrivendo assai particolarità di vestimenti, di armature, di palazzi, di castrametazioni e di altre cose; perciò che, come dice Demetrio Falereo, la enarghia, che è la efficace rappresentazione, si fa col dire diligentemente ogni particolarità de le azioni, e non vi lasciar nulla, e non troncar né diminuire i periodi che si dicono¹⁵.

Chez Trissino, donc, les innombrables descriptions des personnages, objets et édifices sont liées à la notion de *enàrgheia*. Cette figure donne au poète l'instrument idéal pour rendre le texte capable de renvoyer, comme on l'a déjà remarqué, à l'idée impériale¹⁶. L'épisode glorieux de Giustiniano dont parle le poème pouvait préfigurer l'action de restauration réalisée en Europe par Charles V (le destinataire de l'œuvre).

De plus, on va voir que les descriptions de Trissino témoignent du rapport entre la représentation littéraire et les arts figuratifs: se fixer sur les détails aurait dû

¹⁴ On a mieux explicité l'idée, fondée sur les considérations de Shearman, dans Otilia Stefania Damian, *Edifici immaginari dell'Orlando furioso*, dans Burns, H.; Di Teodoro, F. P.; Bacci, G. (eds.), *Saggi di letteratura architettonica, da Vitruvio a Winckelmann*, vol. 3, Olschki, Firenze 2009, pp. 131-146.

¹⁵ Giangiorgio Trissino, cit., pp. IIjv-IIIj et cfr. Amedeo Quondam, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino* dans AA.VV., *Convegno, cit.*, p.90.

¹⁶ Francesco Tateo, cit., pp. 815-816.

rendre, selon les intentions de notre auteur, l'objet visiblement perceptible.¹⁷ Si on prend par exemple le premier livre de *l'Italia liberata* on trouve la description du cérémonial de l'habillement de Giustiniano :

Levossi il cameriero, e tolse prima/la camisa di lin sottile e bianca,/e la vesti su l'onorate membra;/poi sopra quella ancor vestì il giuppone,/ch'era di drappo d'oro; indi calciolli/le calze di rosato, e poi le scarpe/di veluto rosin gli cinse a i piedi;/e fatto ch'ebbe questo, appresentolli/l'acqua a le man con un mirabil vaso/di bel cristallo, e sott'a quel tenea/un vaso largo di finissim'oro:/ond'ei se ne lavò le mani e 'l volto,/ed asciugolle ad un bel drappo bianco,/di riccamo gentil fregiato intorno,/che Filocardio suo scudier gli porse;/d'indi gli pettinò la bionda chioma,/ondosa e vaga, et adattò sov'essa/l'imperial bereta e la corona/di ricche gemme variata e d'oro./Dapoi sopra il giuppon messe una vesta/di raso cremesin, che intorno al collo/e intorno al lembo avea riccami eletti,/e quella cinse d'onorevol cinta./Al fin vestigli il sontuoso manto/di drappo d'oro altissimo e superbo,/di cui tre palmi si traea per terra;/questo affibiò sopra la destra spalla/con una perla sua rotonda e grossa/più che una grossa noce, e tanto vaga/e di sì bianco e splendido colore,/ch'una provincia non poria pagarla:/perch'era unico fior de la natura.

Tout en prenant le modèle typique de la description d'Homère (c'est-à-dire celle de l'écu d'Achille, donc une description narrativisée ou bien une description récit)¹⁸, l'auteur fait le portrait laudatif de l'empereur. Il décrit sa figure dans les signes les plus importants de sa royauté : la couronne, le manteau de pourpre, la fibule et les *campagi* (les chaussettes impériales). Mais Trissino présente ce portrait élogieux, comme dans le cas de l'écu d'Achille, pendant sa création, pendant sa composition. Un lecteur complice et impliqué, comme celui requis par Shearman¹⁹ est capable de reconnaître le portrait impérial auquel le texte renvoie, pas celui des médailles et monnaies byzantines que Trissino collectionnait, mais celui tout entier, en couleurs, comme la mosaïque de Giustiniano et de sa cour à San Vitale (malheureusement on ne sait pas si Trissino connaissait ce portrait directement). Toutefois, on trouve nombre d'éléments en commun: les chaussettes impériales et les sandales décorées avec des pierres précieuses, la tunique blanche avec une bande d'or longue jusqu'aux genoux fermée par une ceinture - que Trissino appelle "honorable ceinture" étant donné qu'il s'agissait du signe distinctif du service public-, le manteau de pourpre avec un *tablion* doré et une riche décoration, la fibule impériale. A coté donc des sources littéraires et historiques du portrait de l'empereur (comme Procope et probablement *In laudem Iustini II* de Flavio Cresconio Corippo - une des principales sources pour reconstruire les cérémonial de cour à l'époque de Giustiniano), la représentation littéraire de Trissino pourrait être l'interprétation poétique d'une source visuelle, le portrait glorieux de l'empereur byzantin Giustiniano et de sa cour des mosaïques de l'Eglise de San Vitale de Ravenne.

¹⁷ Cfr. Enrico Musacchio, *Il poema epico a una svolta: Trissino tra modello omerico e virgiliano*, in *Italica*, vol. 80, no.3, 2003, pp. 334/352.

¹⁸ Pour ces notions Pierluigi Pellini, cit., p.27.

¹⁹ John Shearman, *Only connect...: art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Giustiniano est décrit par Trissino au moment de la composition de son image impériale, à l'instant où il s'habille et où il se pare des pièces d'habillement les plus importantes de son empire. Cette scène qui représente un ensemble de micro-narrations symboliques qui se concentrent sur le corps physique de l'empereur aurait dû, selon l'intention de l'auteur, animer la description textuelle qui d'un cadre statique – et potentielle digression descriptive – pouvait se transformer en un nœud narratif. Le portrait textuel aurait dû être le concurrent du portrait de San Vitale et participer à la création, chez le lecteur, de l'idéologie impériale. Malheureusement le public contemporain n'a pas apprécié l'œuvre de Trissino et même un grand critique du XX^{ème} siècle comme Croce juge le résultat de cette description un réalisme burlesque involontaire²⁰.

Dans le Livre X l'artifice rhétorique de l'*enàrgheia* s'efforce de rendre palpable la représentation littéraire de la ville de Rome :

La città nostra è popolosa tanto,/che in dui superbi amfiteatri e grandi,/in dui famosi circi, in tre teatri/che avemo, il popol vi capisce appena:/ella ha sette bei ponti e sette colli/ed otto campi grandi, undeci fori/e trentasette spaciose logge./quattordecì acqueduti, undeci terme/e vintinove biblioteche e cinque/grandi obelisci e trentasei grandi archi/tutti di marmo e due colonne a chioccia./e basiliche dieci e dui colossi,/dui campidogli e dui macelli e cinque/naumachie e mille e novecento bagni/e quattrocento e ventiquattro chiese/e quarantasei millia e settecento/insule intiere di abitabil case./Appresso ancora pon vedersi in essa/quarantacinque lupanari e mille/e trecento e cinquanta ameni laghi/e dugento e cinquanta almi pistrini;/e tien co i borghi e co i pretorii castrì (...).

Mais l'effet obtenu apparaît aux critiques beaucoup plus proche du registre d'un notaire que d'un texte poétique. La recomposition textuelle de la Rome réelle, extrêmement fidèle aux sources historiques du poème, est excessivement vraie et comporte le risque de la parodie ; un risque qui a toujours menacé le poème dès sa parution²¹. La représentation n'est donc pas efficace du point de vue poétique, mais la copie, la duplication fidèle de la Rome des temps des guerres entre Byzantins et Ostrogoths du VI^{ème} siècle fonctionne et peut fonctionner du point de vue historique. La description de la Rome de Trissino est un témoignage de la lecture scrupuleuse des sources documentaires que Trissino avait à disposition, avant tout Procope, qui devient à son tour vraie et unique source historique.

Les minutieuses descriptions des édifices de l'*Italia liberata*, par exemple la basilique et le grand palais de Durazzo du premier livre ou bien le jardin et le palais d'Acratia du cinquième livre, renvoient aussi à l'*enàrgheia*. On les rend responsables, avec les autres descriptions, de l'effet parodique produit par le poème, de l'involontaire caricature d'Homère²² et au final du fiasco artistique²³ du poète. La description du

²⁰ Benedetto Croce, *L'Italia liberata dai Goti*, dans ID, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, vol. I, 1945, pp. 302-309, a p. 303.

²¹ Amedeo Quondam, *cit.*, pp. 90-109.

²² Claudio Gigante, *Un'interpretazione dell'Italia liberata dai goti*, dans *Esperienze di filologia cinquecentesca*, Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, *Il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno 2003, p. 78.

jardin et du palais-ville de la sorcière Acratia, en particulier, se présente comme un *collage* de micro-citations de la mémoire littéraire²⁴, avec une accentuation du *pastiche* et des effets visibles d'interférences linguistiques et iconographiques. On trouve dans ce *locus amoenus* des traces du lexique de la ville d'Alcina de l'*Ariosto* et du royaume de Dragontina de Boiardo. Trissino donne au jardin, en raison de son exigence de vérité, une localisation précise : dans l'ancienne ville de Gnatia (près de Fasano). On a peu d'éléments pour indiquer un jardin réel, connu par Trissino, qui pourrait se cacher derrière la description poétique du jardin-ville d'Acratia. Mais on retrouve les traces assez évidentes d'une intertextualité avec la littérature artistique. Les indications sur l'interprétation correcte de ce jardin sont fournies par l'ange Palladio : «voi non sapete il sito del giardino / d'Acratia, e come in quel si soglia intrare. / Io vel dirò [...]». Les allusions sont assez suggestives : au milieu d'une pelouse avec des proportions précises («trecento braccia è largo tutto, e cinquecento è lungo») et décorée aux quatre angles par des fontaines, il y a une cour avec la même symétrie, de la pelouse et entourée par « larghe logge, con collonne tonde / che son tant'alte quanto è la larghezza / del pavimento, e sono grosse ancora / l'ottava parte e più di quella altezza, / ed han sov'esse capitei d'argento / tant'alti quanto la colonna è grossa: / e sotto han spire di metal che sono / per la metà del capitello in alto. / Queste sustengon gli epistili immensi, / sopra cui si riposa il palco d'oro.»²⁵ Les indications textuelles (symétries, proportions) renvoient aux traités d'architecture, surtout à Vitruve, traité central dans la pensée de l'humanisme de Vicenza. Dans un fragment de ce qui aurait dû devenir probablement un traité d'architecture, Trissino se posait, en effet, le problème de la réception du texte de Vitruve, affirmait l'avoir étudié avec diligence et être capable de l'expliquer de manière cohérente :

E sonomi mosso a questa fatica per aver veduto quanto essa architettura habbia bisogno di luce: perciò che havendo io letto diligentemente Lucio Vitruvio, [...] trovo che, over per essersi cambiate religioni e tempi e maniere di vivere, o vero per haver toccato legiermente quelle cose, che allora eran notissime e che hora sono del tutto ignote, o per aver scritto più tosto a quelli, che erano in tale arte istruiti, che a quelli, che ne erano ignari e rudi, et a quelli del suo seculo, che potevano vedere ne li edifici i soi amaestramenti, che'l scriveva, che a quelli del nostro seculo a li quali è necessario da le oscure parole di lui cavarli, trovo [...] che esso Vitruvio è malissimo inteso [...]. Laonde io, desideroso di far beneficio a le genti [...] tenterò di satisfare altrui in molte cose, che da me sono in quest'arte desiderate.²⁶

Par la suite, l'humaniste italien a abandonné l'écriture de son propre traité et s'est consacré pendant vingt ans à l'*Italia liberata*, tout en sublimant dans le texte poétique sa vision personnelle sur l'architecture. L'intérêt exceptionnel de

²³ Sergio Zatti, *L'imperialismo epico del Trissino*, dans *L'ombra del Tasso*, Milano, Mondadori 1996, p.77.

²⁴ Amedeo Quondam, cit., p.91.

²⁵ Giangiorgio Trissino, *Italia liberata*, cit., Libro V.

²⁶ Giangiorgio Trissino, *L'Architettura. Sulla città (frammento)*, dans L. Puppi, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI (G.G. Trissino, O. Belli, V. Scamozzi, P. Gualdo)*, Accademia Olimpica, Vicenza, 1973, pp. 83-85.

Trissino pour l'architecture «honorevole, et utile e molto dilettevole a la generazione humana»²⁷ demanderait par conséquent une lecture de sa poésie où on devrait accorder plus d'attention, comme l'avait fait Morsolin,²⁸ à la mémoire artistique de *l'Italia liberata dai Gothi*, et non plus seulement à celle plus génériquement poétique.

En effet, la compétence de Trissino sur les productions artistiques est très significative dans l'économie générale du poème et dérive d'une connaissance approfondie de la littérature artistique; mais aussi d'une attention analytique et presque professionnelle pour les œuvres et monuments cités. Pour Trissino les épisodes figuratifs ont une valeur absolument qualitative et formelle. Leur fonction principale est de rendre visuellement les objets décrits afin de créer de manière efficace l'idéologie impériale. Comme on l'a vu, pour un profit plausible des descriptions de Trissino et donc un aboutissement positif du poème il fallait être un lecteur complice et impliqué, capable d'inscrire l'ecfrasi dans un dialogue soit avec la littérature artistique soit avec des réalités extralittéraires qui devaient être reconnues et complétées pour faire fructifier pleinement le texte.

BIBLIOGRAPHIE

- AA.VV., *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, coord. par Neri Pozza, Vicenza 31 marzo – 1 aprile 1979, Accademia Olimpica, Vicenza, 1980.
- AA.VV., *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001) coord. par M. Rossi, F. Gioffredi Superbi, Florence, Leo S. Olschki 2004.
- AA.VV., *Testo letterario e immaginario architettonico*, coord. par Rosanna Casari, Jaca Book, Milano 1996.
- Adam M.– Petitjean A., *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989.
- Agosti G., Farinella V., *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, dans *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, L'uso dei classici, coord. par S. Settis, Torino, Einaudi 1984, pp. 375-444.
- Baldassarri G., 'Ut poesis pictura'. *Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, dans *La Corte e lo spazio: Ferrara estense*, coord. par G. Papagno, A. Quondam, Roma, Bulzoni 1982, II, pp.605-635.
- Blumenberg H., *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Cremante R., *Trissino, Gian Giorgio*, dans *Dizionario critico della letteratura italiana*, coord. par V. Branca, Torino, UTET, 1986, vol. IV, pp. 329-33.

²⁷ Ivi, p.83

²⁸ Bernardo Morsolin, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato del secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1894.

- Croce B., *L'Italia liberata dai Goti*, dans ID., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, vol. I, 1945, pp. 302-309.
- Damian O., *Edifici immaginari dell'Orlando furioso*, pp. 131-146, dans Burns, H.; Di Teodoro, F.P.; Bacci, G. (eds.), *Saggi di letteratura architettonica, da Vitruvio a Winckelmann*, vol. 3, Olschki, Firenze 2009.
- Gigante C., Sberlati F., *La polemica sul poema epico e le discussioni sull'Orlando furioso e sulla Gerusalemme liberata. Torquato Tasso*, dans AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, coord. par E. Malato, IX, cit., pp. 369-435.
- Gigante C., *Un'interpretazione dell'Italia liberata dai gothi*, dans *Esperienze di filologia cinquecentesca*, Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, Il Bargeo, Tasso, Roma, Salerno 2003.
- Ginzburg C., *Occhiacci di legno. Nove saggi sulla distanza*. Milano, Feltrinelli, 1998.
- Hamon P., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Hamon P., *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une antologie*, Paris, Macula, 1991.
- Lukàcs G., *Narrare o descrivere?*, dans Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 269-323.
- Manzotti E., « *Ho dimenticato qualche cosa?* »: *una guida al descrivere*, dans Bertinetto P.M. et Ossola C., *Insegnare stanca*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 119-180.
- Morsolin B., *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato del secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1894.
- Musacchio E., *Il poema epico a una svolta: Trissino tra modello omerico e virgiliano*, dans *Italica*, vol. 80, no.3, 2003, pp. 334-352.
- Palumbo P., *Giangiorgio Trissino*, dans AA.VV. *Letteratura italiana. I Minori.*, Milano, Marzorati, vol. II, 1961, pp. 883-889.
- Pozzi M., *Giangiorgio Trissino e la letteratura italiana*, dans ID., *Linuga, cultura, società. Saggi della letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1989, pp.156-169.
- Pozzi G., *Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie*, dans *Intorno al codice. Atti del III convegno dell'associazione italiana di studi semiotici (AISS). Pavia, 26-27 settembre 1975*, La Nuova Italia, Firenze, 1976, pp. 37-76.
- Rossi M., *Il Magno Palazzo del Mattoli: alcune considerazioni sul poemetto efrastico e celebrativo nel Cinquecento*, dans *Il Castello del Buonconsiglio. Percorso nel Magno Palazzo*, coord. par E. Castelnovo, Trento, Temi, 1995, I, pp. 233-245.
- Schwarze Ch., « *Quel ramo del lago di Como* »: *uno strumento concettuale per l'analisi di testi descrittivi*, dans Bertinetto P.M., Ossola C. (coord. par), *Insegnare stanca*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 79-117.
- Shearman J., *Only connect...: art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Smith C., *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, aesthetics, and eloquence 1400-1470*, New York Oxford, Oxford University Press, 1992.
- Tateo F., *Poesia epica e didascalica in volgare*, dans AA.VV., *Letteratura italiana, Il primo Cinquecento*, coord. par E. Malato, pp. 787-834.
- Trissino G.G., *La quinta e la sesta divisione della poetica*, dans *Trattati di poetica e retorica*, coord. par B. Weinberg, Bari, Laterza, vol. II 1970.

Trissino G.G., *L'Architettura. Sulla città (frammento)*, dans L. Puppi, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI (G.G. Trissino, O. Belli, V. Scamozzi, P. Gualdo)*, Accademia Olimpica, Vicenza, 1973, pp. 83-85.

Trissino G.G., *La Italia liberata da Gotthi*, Roma, Dorici, 1547.

Zatti S., *L'imperialismo epico del Trissino*, dans *L'ombra del Tasso*, Milano, Mondadori 1996.

Zumthor P., *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1995.

Zorzi R. (coord. par), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia, Marsilio, 1999.

LINGUISTIQUE

VARIANTES ET CONTE À REBOURS : UNE LECTURE D'ANNA, *SOROR*...

MARIE POIX-TÉTU¹

ABSTRACT. *Variants and reversed story : reading of Anna, soror...* The text of *Anna, soror...*, by Marguerite Yourcenar comes back a long way. It was twice published, first in 1934, then again almost half a century later, in 1981. On the face of it, the story itself is not transformed by a thousand or so variations, but a minute comparison of the two published versions will confirm that they open up new ways of reading Anna's story. A third virtual text is being revealed through the interplay of variations. Comparing will lead to wondering what is being hatched in the writing, between expense and loss. I shall set out to analyze the various occurrences of the lexeme "couloir" and the way this word is either kept or, at times, replaced by "corridor", and what may result from such changes.

Keywords: versions, passage, corridor.

REZUMAT. *Variante și povestiri inversate : o lectură a Anei, soror ...* Textul *Anna, soror...* de Marguerite Yourcenar are o istorie îndelungată. A fost publicat de două ori, prima oară în 1934, iar mai apoi în 1981, cu aproape jumătate de secol mai târziu. La prima vedere, povestea însăși nu este modificată de cele o mie și ceva de variante, însă o comparație mai atentă a celor două variante publicate va releva noi moduri de lectură ale poveștii Anei. O a treia interpretare posibilă apare în urma jocului variantelor. Compararea ne va determina să ne întrebăm ce se naște în scriitură, la granița dintre ceea ce se investește și ceea ce se pierde. Voi analiza diferitele ocurențe ale lexemului "couloir" și modul în care acest cuvânt este fie menținut, fie înlocuit uneori prin "corridor", pentru a evidenția rezultatul unor astfel de variații.

Cuvinte cheie: variante, culoar, coridor.

Introduction

Anna, soror..., de Marguerite Yourcenar, est le récit d'un désir incestueux entre Anna et son frère Miguel. Les deux éditions du récit², parues à presque

¹ Marie Poix-Tétu est docteur en lettres et arts et chercheur en sciences du langage à l'Université Lyon 2.
E-mail : marie.tetu@wanadoo.fr

² Première édition : (1933) « D'après Greco », in *La Mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset. Seconde édition : (1981), *Anna, soror...* Paris, Folio Gallimard.

cinquante ans d'intervalle, proposent à l'investigation plus de mille variantes³. Au sein de ce corpus, j'ai choisi d'étudier les occurrences de « corridor » et de « couloir »⁴ afin d'analyser ce que mettent en jeu leurs apparitions et leurs disparitions d'une version à l'autre.

Les occurrences concernées forment un ensemble organisé de points d'articulation, où le texte est soumis aux embrayages et débrayages énonciatifs⁵ qu'elles présupposent. En ce sens, elles n'ont pas plus vocation à alimenter une enquête sur les origines du texte qu'à en donner le dernier mot. Elles constituent

³ Poix-Tétu, Marie (2001), *Le Discours de la variante. Approche sémiotique de la genèse d'Anna, soror... de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, p.18.

⁴ Citations englobant les occurrences de « couloir » et « corridor » dans l'une et l'autre version :

DAG	AS
L'étage où logeait Anna était dans [une] obscurité complète. Un faible rais de lumière vacillait sous la porte. Miguel, en s'approchant, entendit la voix d'Anna qui priait. (p.126)	Le corridor et l'antichambre d'Anna étaient plongés dans l'obscurité. Un faible rai de lumière vacillait passait sous la une porte. Miguel, en s'approchant, entendit la voix d'Anna qui priait. (p. 42)
Anna, prenant cette séparation comme une offense, pensa qu'il la soupçonnait d'avoir contrarié son départ. Elle n'osait se justifier en face ; une fierté l'empêchait de se plaindre, mais son chagrin n'était que trop visible, et Don Miguel, aux rares occasions où il la rencontrait dans les couloirs , lui demandait durement pour quelles raisons elle affectait la tristesse. (p. 128)	Anna, prenant cette séparation comme un outrage, pensa qu'il la soupçonnait d'avoir contrarié son départ. Elle n'osait se justifier en face ; sa fierté l'empêchait de se plaindre, mais son chagrin n'était que trop visible, et Don Miguel, aux rares occasions où il la rencontrait dans la grande salle ou les couloirs du Fort Saint-Elme , lui demandait durement pour quelle raison elle affectait la tristesse. (p. 44)
Plusieurs fois, dans le couloir d'un bouge , il rencontra Don Alvare.(p. 128)	À plus d'une reprise, dans le couloir d'un bouge , il rencontra Don Alvare. (p.44)
Il surprit, dans les couloirs , des conciliabules mystérieux entre Meneguino d'Aia et les femmes de sa sœur. (p.130)	Il surprit, dans les couloirs du château , des conciliabules mystérieux entre Meneguino d'Aia et les femmes de sa sœur. (p.46)
Le couloir plongeait dans une obscurité égale à celle de la chambre. (p.141)	Le long corridor voûté était aussi noir que l'intérieur de la chambre. (p. 56)
Puis, comme saisi d'un brusque repentir, il enfonça son chapeau sur ses yeux et suivit son guide dans un long corridor à ciel ouvert. (p.160)	Puis, avec un brusque mouvement d'épaules, il enfonça son chapeau sur ses yeux et suivit son guide dans un long corridor . (p. 82)
Désertant le parti d'Espagne, Egmont de Wirquin achevait de se ruiner au service du Roi de France ; il mourut à Paris, dans les couloirs du Louvre, frappé par un rival après un rendez-vous d'amour. (P.165)	L'aîné, qui survécut, homme de guerre et de cour, se débattait avec les créanciers que lui avait laissés son père, tué en duel à la suite d'une obscure affaire d'honneur.(p. 89)
∅	Une fois, une vieille pensionnaire revenant du réfectoire vomit dans le corridor . Aucune domestique n'était là sur le moment, Anna lava les dalles. (p. 92)

⁵ GREIMAS, Algirdas-Julien et COURTÉS, Joseph (1979) : *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris, Hachette.p. 119

plutôt une provocation à l'interprétation. Les variantes, par leur « bougé », contribuent à la signification conçue comme un processus ainsi que la sémiotique nous y invite.

De « D'après Greco » à *Anna, soror...*, les occurrences de « corridor » se multiplient, de une à quatre ; en revanche, celles de « couloir(s) »⁶ vont décroissant, de cinq à trois. Elles sont toutes affectées par le geste de reprise. Toutes appartiennent, au plan de la manifestation, aux figures spatiales de l'habitation dont la fonction, modale, règle la distribution et la communication. Au-delà de ce champ, elles participent, de façon singulière, à la formation d'une isotopie fondamentale du récit : le passage.

L'étude se concentre d'abord sur le seul « corridor » de DAG*, à la fin du récit, et sur ce qui articule, d'une part, les modalités de son maintien et de sa récurrence dans AS*, et, d'autre part, la disparition d'une occurrence de « couloirs ». Elle remonte ensuite au cœur du récit pour analyser comment les variantes sélectionnées, soulevant passagèrement le texte, questionnent son agencement tout entier.

I. Fin de récit

Le premier chapitre d'AS* est ancré à Naples où Don Alvare, père de Miguel et Anna, assure la fonction de gouverneur du Fort Saint-Elme. C'est le récit principal⁷. Il est suivi d'un second chapitre consacré à la vie de Don Alvare et d'Anna en exil, à la cour de l'Infante en Flandre, et d'un troisième relatant le mariage d'Anna avec Egmont de Wirquin. Les chapitres 4 et 5, aussi brefs que les deux précédents, servent de conclusion à l'ensemble⁸, l'un narrant l'entrée de Don Alvare au monastère napolitain de Saint-Martin, l'autre résumant la vie d'Anna, de son mariage à sa mort, au couvent où elle entre comme pensionnaire à soixante ans.

DAG* plaçait le récit principal en seconde position, après le chapitre situé en Flandre. Le dernier chapitre – le quatrième – rassemblait les chapitres 4 et 5 de la future édition.

⁶ Le Trésor de la Langue Française et Le Petit Robert font de ces deux lexèmes des synonymes.

⁷ Chapitre 1 : Après quatre pages résumant l'enfance de Miguel et Anna auprès de leur mère Valentine, à Naples, où leur père, Don Alvare, est gouverneur du Fort Saint-Elme, le récit commence, en août 1595. Don Alvare annonce que Miguel partira à Madrid à Noël, en qualité de page à la cour d'Espagne. En septembre, Valentine et ses deux enfants vont surveiller les vendanges à Acropoli, sur les terres paternelles, Valentine meurt. Miguel et Anna reviennent à Naples. Don Alvare apprend à son fils, début décembre, que son séjour en Espagne est annulé. En avril 1596, il s'engage sur un vaisseau espagnol et cède alors au désir qu'il éprouve pour Anna. Trois jours plus tard, il s'embarque et meurt, tué au combat. Don Alvare tombe en disgrâce après avoir contribué à l'exécution d'un jeune opposant au pouvoir espagnol. Il reçoit l'ordre de partir en Flandre. (65/80 pages)

⁸ Chapitre 2, le séjour en exil d'Anna et de Don Alvare à la cour de l'Infante. (4 pages). Chapitre 3, le mariage d'Anna avec M. de Wirquin, lieutenant-colonel au service de l'Infante. (3 pages). Chapitre 4, le retour de Don Alvare à Naples où il choisit d'entrer au couvent Saint-Martin. (6 pages). Chapitre 5 la vie conjugale d'Anna, son veuvage puis son entrée au couvent de Douai comme pensionnaire. AS s'achève sur la mort d'Anna. (7 pages)

1.1. Un hapax : « corridor »

Le dernier chapitre de DAG* s'ouvre sur un homme frappant à la porte du monastère de Saint-Martin. Celui qui se présente, en anonyme et pauvrement vêtu, est Don Alvare. Il entre au couvent pour ne pas en ressortir :

Puis, [comme saisi d'un brusque repentir] <avec un brusque mouvement d'épaules>, il enfonça son chapeau sur ses yeux et suivit son guide dans un long corridor [à ciel ouvert]. (160 ; 82)

Le « corridor à ciel ouvert » mène de la porte du couvent – sur le seuil de laquelle l'acteur se retourne pour contempler Naples au crépuscule – à la sacristie. L'une puis l'autre extrémité ne s'ouvrent que brièvement pour mieux se refermer. L'ouverture vers le haut, impertinence sémantique⁹ qui fait *sauter* l'image du corridor, articule une verticalité, ascendante et béante, sur un trajet dont on sait le caractère irréversible : « Puis, comme saisi d'un brusque repentir, il enfonça son chapeau sur ses yeux et suivit son guide dans un long corridor à ciel ouvert. » (DAG, 160)

La seconde version, sans renoncer à cette articulation, en réduit l'excès. La suppression de « à ciel ouvert » va de pair avec le maintien de « corridor », seule occurrence du lexème dans DAG. Le lieu se couvre, conformément à sa définition, et à l'image de l'acteur qui avance en se dissimulant sous un chapeau. L'autre variante (« <avec un brusque mouvement d'épaule> ») dépose un peu d'une verticalité enfuie sur ses épaules. Le ciel abandonne le lieu et l'acteur à eux-mêmes. La verticalité se fait descendante en s'inscrivant dans un geste, « enfonça », accent grave posé sur l'axe horizontal.

À une transformation pragmatique s'ajoute une modification thymique. L'ancien gouverneur, qui suit son guide, d'agent devient agi ; mais ses façons et son allure imposent à l'espace, par glissement, leurs valeurs dysphoriques. Une hypallage masquée s'esquisse, en creux. Le corridor se charge, au passage, d'une modalité thymique constituante du récit. La rature, en biffant « à ciel ouvert », crée un battement entre le réglage modal du *point de vue*, et la focalisation interne qu'assume Don Alvare, acteur et observateur¹⁰ de la scène. « Corridor » est toujours là mais ce n'est plus le même.

1.2. Coupure et dédoublement

Dans AS*, le « corridor » initial ne perd pas que son ciel, il perd aussi son statut d'hapax. Le lexème revient, en effet, dix pages plus loin¹¹, dans le couvent où Anna finit ses jours. La nouvelle occurrence n'arrive pas seule mais dans un

⁹ Un corridor, selon *Le Robert*, est « un passage couvert »

¹⁰ Denis Bertrand, *Précis de Sémiotique littéraire*, 2000, Paris, Nathan Université, p. 70.

¹¹ Au cinquième chapitre d'AS, qui correspond, dans DAG, au chapitre 4.

micro récit qui, en se substituant à la fin d'une séquence de DAG, ressemble aux *exempla* des discours argumentatifs. Je le souligne et le cite avec ses coutures, dans le contexte des deux versions :

[Donna] Anna <alors> se levait <de son siège>, ce [qui était douloureux pour elle] <qu'elle ne faisait plus qu'avec peine, trouvait le drageoir,> et <,de guerre lasse,> laissait Madame de Borsèle se remplir la bouche de [pastilles] <douceurs>. [Madame Sabine disait alors : « Annette, tu es très bonne ». Donna Anna n'était pas bonne ; elle n'était que fatiguée]¹². <Une fois, une vieille pensionnaire revenant du réfectoire vomit dans le corridor. Aucune domestique n'était là sur le moment, Anna lava les dalles.> (168 ; 92)

[Ceux qui connaissaient son histoire] <Les religieuses> admir[èrent]<aient> sa mansuétude <envers son ancienne et scandaleuse rivale, son austérité, son humilité, sa patience>. [Ils se trompaient.] <Mais il n'y avait là ni mansuétude, ni austérité, ni humilité, ni patience au sens où elles l'entendaient. Anna était tout simplement ailleurs.> (167 ; 92)

Dans les deux lignes soulignées, l'absence de domesticité – collective – n'évoque aucun acteur particulier. Le récit généralise ici une double absence, fonctionnelle et actorielle.

1. La pensionnaire venant du réfectoire – inconnue – disparaît aussitôt qu'apparue, objet et non sujet d'un malaise.

2. Madame de Borsèle, en amont, se « remplit la bouche ». Mais, tout comme l'indigestion qui la menace dans la première version¹³ disparaît avec d'une version à l'autre, elle reste dans le hors champ du micro récit. Ce qui fait de la « pensionnaire » anonyme le lieu-tenant de Sabine de Borsèle.

3. Anna se définit d'être « ailleurs », comme le souligne la fin de la séquence en ponctuant de quatre « ni » le portrait d'un acteur que le récit cadre tout en le situant hors-cadre.

Une double figure s'impose, au présent du micro récit : le déchet, innommable, et un corridor dont les dalles convoquent Anna qui s'abaisse, métaphoriquement et pragmatiquement. Anna (ne) remplace « aucune domestique » : elle *fait* la « bonne » selon une lecture possible des restes laissés par DAG (« Annette, tu es très bonne »). Elle agit *au lieu* d'une fonction ménagère absente, et *au lieu* d'une fonction digestive interrompue pour mieux faire retour. Dans « Anna lava les dalles » insiste un double palindrome : [ana] et [laval]. Madame de Borsèle mange, une pensionnaire vomit, Anna lave, ou *avale*, indifférente au(x) sens dans tous les sens du mot, figure suspendue qui assure la mise en boucle d'un *Ça ne passe pas*.

Alors qu'à l'ouverture de l'avant-dernier chapitre d'AS*, les valeurs dysphoriques sont portées par Don Alvare, dans le second corridor du dernier

¹² Fin de la séquence de DAG, remplacée par la variante qui suit, et inclut « corridor ».

¹³ « Comme [Madame de Borsèle] mangeait trop, elle avait des indigestions fréquentes » DAG, 168.

chapitre, elles se concentrent sur le prédicat « vomit », d'autant plus détonnant que la chose laisse Anna impassible. Dans l'a-phorie.

II. Du mot au motif

Comment ne pas faire le lien entre l'apparition du second corridor et la modification structurelle d'AS ? L'hapax de DAG* se reproduit dans AS, comme par scissiparité, au moment où le dernier chapitre se scinde en deux pour la seconde version. Anna et Don Alvare s'inscrivent désormais chacun dans un chapitre, et dans un corridor, où sont suspendus noms, fonction(s) et rang social des deux acteurs principaux.

On pourrait attribuer la récurrence de « corridor » à l'espace monastique, commun Don Alvare et à Anna, mais les deux couvents figurent déjà dans DAG*. Une singularité insiste ici, dans la mémoire d'un texte qui reconduit, en le répétant, le geste d'une coupure structurelle : un chapitre, un corridor ; deux chapitres, deux corridors. Si l'hapax de la première version était un lapsus, sa reproduction le fait passer de l'insu au su, dans une sorte de « je dis que je dis ». Ce qui permet de s'intéresser à ce qui, d'une version à l'autre, demeure tel quel comme autant de points d'insistance énonciative.

II.1. Insistance

Parallèlement à l'ajout du « corridor » d'Anna, la réécriture d'un autre micro-récit entraîne la suppression de la seule occurrence de « couloirS* » figurant dans le dernier chapitre de DAG¹⁴ :

[[Egmont de Wirquin] mourut à Paris, **dans les couloirs du Louvre**, frappé par un rival après un rendez-vous d'amour.] (DAG, 165)

<L'aîné, qui survécut, **homme de guerre et de cour**, se débattait avec les créanciers que lui avait laissés son père, tué en duel à la suite d'une obscure affaire d'honneur> (AS, 89)

La réécriture fait un sort à l'ancien mari d'Anna. Relégué dans un arrière-plan douteux dès l'ouverture de la seconde version, Egmont de Wirquin s'efface ici : il ne reste de lui que la référence à une paternité qu'il a trahie ; son nom est biffé, ainsi que le décor où il meurt. Dans AS, c'est le fils aîné d'Anna qui hérite, outre des dettes paternelles, des restes laissés par la variante : « homme de guerre et de cour », il vit près du pouvoir royal. Les deux syntagmes (soulignés), où s'allient métaphore et synecdoque, évoquent le prestige prêté par le roi à ses courtisans. « Les couloirs du Louvre », dont la valeur, pluriel et toponyme aidant, est plus sociopolitique que topographique, disparaissent. Les couloirs du Fort Saint-Elme sont faits sur le même modèle, comme nous le verrons.

¹⁴ Les quatre autres occurrences de « couloir(s) » se trouvent dans le récit principal de DAG

La fin d'AS ainsi nettoyée offre la saillance d'un double « corridor » qui emprunte à la rime. Mais le doublet fait aussi rappel. En amont, au centre du récit principal, figure un premier couple de corridors, issu d'un ajout. En cette fin de récit, « corridor », dont le signifiant joue en écho, se multiplie figurativement en écho. L'hapax – était-ce faute ? – engendre une paire, laquelle engendre – ou est engendrée par – une autre paire.

II.2. De la série au chiasme

Dans le récit principal d'AS, l'ensemble des « couloir(s) » et « corridor » s'étend sur quatorze pages et quatre mois. Le premier « corridor » surgit tout juste après l'entretien où Don Alvare apprend à Miguel qu'il ne partira pas à la Cour du roi d'Espagne et juge nécessaire de lui rappeler qu'il se doit à l'« amour fraternel ». Le second « corridor » intervient le soir même où Anna, à l'invitation de son frère, lit dans la bible laissée par leur mère Valentine le *passage* où Amnon viole sa sœur Tamar.

À partir du premier « corridor », au fur et à mesure que s'accroît l'intensité narrative, le temps diégétique ralentit jusqu'à la semaine sainte : sept pages pour couvrir quatre mois – de décembre à avril – et sept autres pour couvrir le seul Jeudi saint, où figure le second « corridor ».

C'est dans la section du récit principal où DAG compte deux « couloir » et deux « couloirS* », qu'en AS deux « corridor » s'insèrent par substitution. Le nouvel ensemble adopte la structure d'un chiasme : deux « corridor » encadrent deux « couloirS » qui encadrent le désormais unique « couloir »¹⁵ :

DAG	Récit principal					Chap. 4	
DAG	[étage]	couloirS*	couloir	couloirS	[couloir]	corridor	[couloirS]
AS	<corridor>	couloirS	couloir	couloirS	<corridor>	corridor	<corridor>
AS	Récit principal					Chap. 4	<Chap. 5>

Si l'on considère la question du *nombre*, il apparaît que dans DAG, les divers lexèmes observés au fil du récit entrent dans une série où alternent le singulier et le pluriel, ce dernier englobant régulièrement [couloir+corridor] dès lors qu'ils ne sont pas « un ». Dans AS en revanche, l'alternance singulier/pluriel (couloir vs couloirs) laisse les quatre occurrences de « corridor » à part, où insiste le deux – ni singulier, ni pluriel – dans une pratique textuelle qui ressuscite, en français, un duel venu de la Grèce antique.

III. Transgressions

Dans les deux corridors du récit principal d'AS, espaces exclusivement réservés au frère et à la sœur, se déroulent deux séquences en miroir : Miguel emprunte le premier pour aller chez Anna, Anna le second pour aller chez Miguel. Deux

¹⁵ Les occurrences de « couloirS » et « corridor » des chapitres finaux figurent aussi ici, pour mémoire.

opérations de substitution introduisent les nouvelles occurrences. L'une, ([L'étage où logeait] <Le corridor et l'antichambre d'Anna>), et l'autre, (Le [couloir] <long corridor voûté>), laissent deux restes : « étage » et « couloir ». L'introduction des corridors modifie, comme on l'a vu, l'ensemble formé par les « couloir(s) ». Les « couloirS » dans AS sont consacrés, comme dans DAG, à la représentation figurative du Fort Saint-Elme. Mais dans AS, où « couloir » n'apparaît plus qu'une fois (« dans le couloir d'un bouge ») l'occurrence se charge des valeurs spécifiques au lieu qu'il dessert, un lieu mal famé. Sa valeur sémantique change de sens selon qu'il est utilisé au singulier ou au pluriel. Et ce qui régit cette différence, c'est la valeur sémantique du nouveau venu : corridor.

III.1. Le Fort et le port

D'une version à l'autre, les deux occurrences de « couloirS » enflent sous de nouvelles expansions et se solennisent : « <la grande salle ou> les couloirs <du Fort Saint-Elme> » puis « les couloirs <du château> ». On y retrouve la forme du syntagme biffé de DAG : « les couloirs du Louvre ». Ils représentent des espaces non-privés du Fort et sont emblématiques des codes dominants d'une « citadelle posée sur Naples comme le poing du roi catholique » (152 ; 68). Les « couloirS », nobles, s'opposent au « couloir », ignoble. L'agencement spatial, fabriqué par le pouvoir, a la rigidité de son représentant, Don Alvare, gouverneur et père impitoyable. Le cliché s'accroît tant, dans AS, qu'il manifeste, en même temps qu'il l'affiche, le leurre et le trouble sur lesquels il repose.

La double fonction, spatiale et métaphorique des « couloirS »¹⁶, les constitue en un réseau d'apparat et d'apparence, où Anna étouffe dans des guimpes pour plaire à son frère qui a « horreur des nudités de gorge » (AS, 40). « Aux rares occasions » (AS, 44) où Miguel y rencontre sa sœur, il s'y montre accablant – en conformité avec ces couloirs, grands distributeurs de malentendus, où se confondent tabous et convenances sociales – et accablé. Dans l'espace spatio-temporel qui sépare les deux occurrences de « corridor », Miguel erre, imite son père, et, l'imitant, passe des couloirs du château à l'autre « couloir », sur le bas port :

[Plusieurs fois] <À plus d'une reprise>, dans le couloir d'un bouge, il rencontra Don Alvare. Ni l'un ni l'autre ne voulurent se reconnaître ; <Don Alvare portait d'ailleurs un masque, comme c'était l'usage dans ce genre de lieux.> (128, 44)

Le gouverneur oscille de façon compulsive entre la rigueur du cadre ostentatoire où il veut vivre et des maisons closes, dont il sort terrifié. La peur d'être damné ne l'empêche pas d'y retourner. Miguel, dans ses traces, passe de l'ennui au dégoût. Don Alvare et son fils, dont le texte nous dit qu'elle se répète, se croisent et s'ignorent, dans un reniement réciproque.

¹⁶ Voir en II.1. l'analyse faite du syntagme « les couloirs du Louvre ».

Mais le « couloir du bouge » a changé d'une version à l'autre du récit. Il n'amplifie pas seulement une opposition axiologique entre les bas quartiers et le Fort. Réservé dans AS aux lieux de prostitution, sa singularité en fait le point aveugle d'un pouvoir qui méprise ce dont il ne peut se passer.

III.2. Point aveugle

Dans DAG, la représentation spatiale entretient deux confusions. La première naît de l'usage du même lexème pour désigner le « couloir » qui dessert la chambre de Miguel et le « couloir du bouge ». La seconde vient de la récurrence de « étage » qui sert aussi bien à évoquer l'espace où vit Anna au château : « [L'étage d'Anna] », que celui d'une taverne du bas port, où son prénom fait quiproquo :

Une nuit, dans un[e taverne] <bouge> de la rue de Tolède, assis, les coudes sur les genoux et la tête entre les mains, il regardait danser une fille. [...]. Un client, qui [devait] l'attend[re]<ait> [dans une chambre du[<en> haut, s'impatientait [sans doute] <peut-être>. [Une femme] <La maquerelle> se pencha à la balustrade de l'étage et cria : « Anna, tu viens ? ». Ivre de dégoût, il se leva et sortit. (129 ; 45)

Dans AS, les deux confusions spatiales nées de l'usage de « couloir » et « étage » s'effacent grâce au même procédé : la préférence réitérée donnée à « corridor ». « L'étage où logeait Anna » devient « Le corridor et l'antichambre d'Anna », substitution qui réserve l'emploi d'« étage » aux seuls bas quartiers¹⁷. Le « couloir » devient un « long corridor voûté », ce qui donne à « couloir » le même destin sémantique que « étage ».

Ainsi, l'attribution exclusive du même lexème pour désigner l'accès à chacun des espaces d'Anna et Miguel, en remplacement de « couloir » et d'« étage », réassure la cohésion figurative du récit et, tout en protégeant le frère et la sœur, devient le signe de leur intimité. Peu importe le lexème. Il se trouve que c'est « corridor »¹⁸.

Rue de Tolède, « La maquerelle » (ce n'est plus une « femme », comme dans DAG) du haut de « la balustrade de l'étage » continue à crier : « Anna, tu viens ? » ». Cet appel, lancé depuis l'« étage », autorisait un lecteur attentif de la première version à établir un lien entre la prostituée et Anna. Les retouches soulignées ici font entendre, de DAG à AS, une conversion énonciative. Dans la seconde version, en effet, c'est Miguel, « ivre de dégoût », qui fait d'une simple coïncidence une injure. La violence de sa réaction relève dès lors des modalités thymique¹⁹ et pathémique²⁰ du sujet passionnel que le récit élabore peu à peu.

¹⁷ Une autre variante, peu après, confirme cette observation : « Quittant sa chambre, [située au même étage que] <qui était voisine de> celle de Donna Anna » (127, 43). Mais elle ne vaut qu'à Naples, pas à Acropoli.

¹⁸ Paolo Fabbri : *Le tournant sémiotique*, p. 53.

¹⁹ « « **Thymie** : disposition affective de base » déterminant la relation qu'un corps sensible entretient avec son environnement : relation positive ou négative, dont le changement soudain et répétitif

IV. Du double au *duel*

C'est Don Alvare qui provoque le changement narratif signalé par l'irruption du premier corridor dans AS. Il annonce à son fils l'échec du projet espagnol et, se méprenant sur son silence :

Il promit, vaguement, avec une condescendance polie, qu'il aviserait à dédommager [son fils, en Campanie même] <sur place Don Miguel>, par [une] <quelque> autre situation tout aussi digne de sa naissance. Il ajouta : « l'amour fraternel devrait vous faire préférer ne pas quitter Naples. » (126 ; 42)

Conformément à la seconde version, l'espace du Fort Saint-Elme (plus restreint que la Campanie) se referme sur Miguel, où la promesse vague et raide le laisse *sur place*. Il obéit à l'ordre d'avoir à se soucier de sa sœur :

Il fut pris d'un étourdissement de bonheur. Il se répétait : « Dieu n'a pas voulu » [...] il éprouvait avec une sorte d'ivresse une subite facilité à se précipiter sur sa pente. Il courut vers les appartements d'Anna qui à cette heure devait être seule. Il lui annoncerait lui-même qu'il restait. Elle serait très heureuse.(126, 42)

IV.1. À l'ombre des corridors

[L'étage où logeait] <Le corridor et l'antichambre d'>Anna étai<en>t <plongés> dans [une] <l'>obscurité [complète] (id.).

Miguel entre dans le corridor qui mène chez Anna. Il entend sa sœur prier. Il l'imagine « toute occupée en Dieu », fait volte-face et rentre chez lui. Dès lors, « une fureur de dissipations l'emporta » (127 ; 43). Échoué entre une promesse en forme de leurre et une injonction à laquelle il craint de trop obéir, il s'occupe comme il croit devoir s'occuper. Arrêté au modèle paternel, il s'éloigne de sa sœur :

donne lieu à la « cyclothymie ». Transposée en sémantique comme une catégorie classématique, la thymie s'articule en un versant positif, l'euphorie (cf. l'enthousiasme), en un versant négatif, la dysphorie (cf. l'indifférence). La prise en compte de la masse thymique est au fondement de l'analyse sémiotique des passions. » Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, p.267.

²⁰ « **Pathémique** : néologisme formé à l'aide de la racine *pathos* et du suffixe *-ème, émique*. Ce suffixe, que l'on trouve en linguistique dans « phonème », « sème », « sémème », etc. (et par extension en anthropologie dans « mythème »), désigne l'unité minimale de description d'un phénomène dans le champ de pertinence des sciences du langage. Le « pathème » est ainsi une unité sémantique du domaine passionnel. Son emploi évite toute confusion avec une saisie psychologique de l'univers affectif dans le cadre du discours. L'étude de la dimension pathémique du discours, complémentaire des dimensions pragmatique et cognitive, concerne non plus la transformation des états de choses (ressort de la narrativité), mais la modulation des états du sujet, ses « états d'âme ». Cette dimension fait l'objet de la sémiotique des passions. » Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, p.265.

Quittant sa chambre, [située au **même**²¹ étage²² que] <qui était voisine de> celle de Donna Anna, il s'établit dans un pièce située à **l'autre** extrémité du château, non loin des écuries particulières du gouverneur. (127 ; 43)

Cet écart (il faut souligner de DAG à AS le passage du même à l'autre) le place à proximité, visuellement, de ce qu'il réprouve et de ce dont le corridor le protège :

La fenêtre de sa chambre donnait sur les contreforts. En se penchant, **on** dominait un ancien chemin de ronde, hors d'usage, et dont le gouverneur avait l'accès. L'escalier du bastion s'y embranchait plus loin ; Don Alvare, dans ces cellules abandonnées, passait pour [recevoir] <faire venir de temps à autre> des [complices de plaisir] <femmes perdues> [...] et ces choses, qui répugnaient à Miguel, achevaient d'abolir [sa volonté] <ses scrupules> en lui prouvant l'universel pouvoir de la chair. (132 ; 48)

Une nuit, Miguel entend Anna s'arrêter derrière la porte de sa chambre, dans le second corridor d'AS :

[Le couloir] <Le long corridor voûté> [plongeait] <était aussi noir que> [dans une obscurité égale à celle] <que l'intérieur> de la chambre. [Il se pencha. Il ne vit rien.] <Il entendit fuir et se perdre dans l'éloignement le bruit mat, léger, précipité des pieds nus> (141 ; 56)

Dans DAG, le [couloir] fait de Miguel un complice de Don Alvare ; dans AS, le <corridor> dépose Miguel à distance de la confusion dont son père est l'acteur et tire jouissance. La seconde version invite à lire, dans le « on » de la citation précédente, non l'irruption d'un autre narrateur, mais Miguel lui-même, spectateur distrait. D'une version à l'autre, se contracte l'espace entre « le temps de voir, le temps de comprendre et le temps de juger »²³. À ce moment du récit, dans DAG, Miguel subit le modèle paternel. C'est la même pulsion qui précipite le fils vers Anna et précipite Don Alvare chez les prostituées : « ces choses achevaient d'abolir sa volonté ». Dans AS, le point de vue diffère. Ce qu'il voit de sa fenêtre lui ôte non « sa volonté », mais « ses scrupules ». Il ne se penche plus dans l'obscurité du [couloir] en aveugle. Il entend, dans le <corridor>, celle dont « il craignait qu'elle prît la fuite, et davantage qu'elle restât », celle « dont il souhaitait à la fois qu'elle ne fût jamais venue et qu'elle fût entrée déjà » (AS, 55). Dans le mouvement identique et inversé des deux acteurs, le second corridor fait réplique au premier. Au « M'aime-t-elle ? » du premier, répond ici un « Elle m'aime », menaçant.

²¹ C'est moi qui souligne, et par la suite également.

²² On notera là aussi la suppression du lexème « étage ».

²³ Jacques Lacan, « L'instant du regard, le temps pour comprendre et le moment de conclure » dans « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée. Un nouveau sophisme. », in *Les Cahiers de l'Art*, 1945 du temps logique. (Lacan)

IV.2. Deux corridors, un parcours

À quatre mois d'intervalle, les deux corridors du récit principal servent de cadre figuratif à deux scènes de nuit, en miroir : dans l'une Miguel va chez sa sœur, dans l'autre il l'entend venir jusqu'à sa chambre. Aucun des deux ne franchit la porte : ils font demi-tour. Conversion, attente déçue. La symétrie s'arrête là. Miguel, unique observateur des séquences, ne voit jamais celle qu'il cherche et attend. Anna, dans les corridors, est pure vibration. Dans le premier, sa voix, « égale et basse » conduit Miguel à l'imaginer « plus blanche que son linge, et toute occupée en Dieu ». Dans le second, il *voit* « deux pieds nus », enfantés par les craquements du plancher puis par un « bruit mat, léger, précipité ». Séparé d'Anna par une porte, Miguel entre en synesthésie.

Les deux corridors forment un seul parcours où Miguel s'éprouve divisé : un sujet perceptif informe et transforme un sujet passionnel. « Il ne voulait pas se redresser, il se redressa » (AS, 55). Anna, dont la foi est contemplative, est une lectrice. Les textes lui pratiquent des *passages* qu'ignore son frère. Lorsque Miguel découvre dans la bible le récit où Amnon viole sa sœur Tamar, il recule : « Une possibilité qu'il n'avait jamais osé regarder en face lui apparut. Elle lui fit horreur. » (122 ; 38) Anna, à son invitation, le lit à son tour :

Elle n'alla pas plus loin que le premier verset. Le livre lui glissait des mains, et, renversée sur son siège, stupéfaite de s'être menti si longtemps, elle écoutait bondir son cœur. Il semblait se dilater au point d'emplir tout son être. Une mollesse irrésistible la gagnait. Traversée de brusques secousses, les genoux serrés, elle restait repliée sur ce battement intérieur. (139 ; 54)

Les corridors sont le lieu d'une féminisation de Miguel au sens où il s'y approche moins d'Anna que de la jouissance au féminin. « Assistant pour la première fois à cet envahissement de soi-même, il sentait se vider graduellement son esprit de tout ce qui n'était pas cette attente. » (AS, 55) Dans le premier corridor, il entend Anna prier. Entre le premier et le second, il va de la haine à la jalousie. Pendant la semaine sainte, il rejoint sa sœur son parcours rituel des sept églises : « Et je vous permettrais un amant parce qu'il est crucifié ? » lui dit-il alors, et il ajoute : « Croyez-vous que je veuille vous céder à Dieu ? ». Après le second corridor, il signe son engagement sur un vaisseau espagnol. Il a cessé de croire au Dieu de Don Alvare, Dieu terrible, semble-t-il, mais, finalement, de bonne composition avec les puissants. Miguel a choisi le Dieu auquel croit Anna, dont il est jaloux.

IV.3. L'interdit

Depuis le retour d'Acropoli, Miguel allait régulièrement chez sa sœur, dans une évidence spatio-temporelle – et solaire – telle que le récit passait sous silence les passages donnant accès à sa chambre :

« Ils reprirent leur vie d'autrefois. Il arrivait tous les après-midi, à l'heure où le soleil emplissait la chambre ». (AS, 37)

Le corridor d'Anna, qui surgit avec la nuit, virtualise ce que le jour donnait à Miguel comme acquis. L'intimité de sa sœur, jusque là objet d'un désir confus, y devient ce qui peut faire défaut : « Anna se tut ; le rai de lumière s'éteignit ; » (AS, 43). Et se transforme en objet de quête potentielle. Une stratégie narrative peut se mettre en place, mais les lieux entrent en résistance. Le premier et le second corridor défendent Miguel et Anna du monde extérieur. Et ils les défendent l'un de l'autre, là où ils se répètent. Ce sont des passages interdits au même. Aussi, Miguel et Anna n'empruntent-ils pas de pour franchir ensemble le seuil de la chambre d'Anna :

Le balcon, très large, communiquait avec plusieurs chambres. Don Miguel était assis à l'angle opposé, accoudé à la balustrade. [...] « Pourquoi ne m'avez-vous pas tuée, mon frère ? » « J'y ai pensé, dit-il. Je vous aimerais morte » [...] Ils s'éteignirent. (AS, 59)

Ils se retrouvent sur un balcon, espace d'habitation à « ciel ouvert », tout comme l'était le seul corridor de DAG.

Conclusion

Les variantes, dont les impacts se déplacent, disent que le texte n'est pas un *produit fini*, ni la lecture une activité désincarnée, mais un corps à corps sans cesse réactualisé. Elles ressemblent aux ricochets : ce que visait le lanceur en lançant son galet compte peu au regard de la ronde des rebonds. Les écarts entre les deux versions d'AS tiennent à une multitude de retouches rarement insignifiantes, sauf à les considérer isolément.

À la fin de la seconde version, les deux corridors font seuils en même temps qu'ils élaborent la forme que Don Alvare et Anna donnent au deuil. Le premier corridor se meut en tombeau. Le second dicte son comportement à un sujet vide : Anna *est* le tombeau de Miguel. Irréversibles, figés l'un et l'autre, comme les « couloirS », dans leurs syntagmes prépositionnels, ils sont le reflet éclaté, mort et grotesque, des deux corridors du récit principal. Ils participent, face au(x) couloir(s), à un espace régi par le duel.

Le « corridor » d'Anna et celui de Miguel, sujets de verbes d'état, inscrits dans deux séquences qui rompent avec les habitudes et les rencontres de hasard propres aux couloirs, forment un *a parte*. Sombres, ils se confondent avec ce à quoi ils mènent, *passages* dont la fonction se retourne comme un gant. L'objet s'y éloigne puis, s'approchant, divise le sujet. Le *discontinu*, issu du savoir antérieur de Miguel, s'y meut en une continuité où faire se *défait*. Alors que les couloir(s), même masqués, sont de sûrs repères, les corridors troublent. Leur irruption pousse le récit de l'avant, en l'énervant. Décepteurs, ils ne transforment pas l'état des choses mais les dispositions passionnelles d'un Miguel ombrageux et violent. La

pente où il se précipite s'y ouvre à une graduation²⁴. Les corridors sont un seul actant qui s'oppose à Don Alvare, à ses plaisirs comme à ses terreurs. Au sortir du parcours pathémique qu'ils constituent, une autre histoire commence. Il ne s'agit plus de parader en Campanie, ni d'errer entre colère et mélancolie, ni de savoir ce que l'on doit faire ou ne pas faire. Miguel s'engage sur une vaisseau espagnol et cède, avant de s'embarquer, au désir qu'il éprouve pour Anna. Au moment de partir, il remercie Dieu de lui avoir accordé ce « viatique du départ » (AS, 61). Miguel a la logique d'un fou de Dieu. Qu'il faille, pour sauver Anna, commencer par la perdre importe peu. Miguel ne meurt pas en héros : il a la figure du sauveur dans un récit qui se présente comme la métaphore narrative de la passion du Christ.

ABRÉVIATIONS

* : signale une abréviation faisant partie de cette liste

AS : *Anna, soror...* : seconde version

DAG : « D'après Greco » ; première version

[] : encadre les passages n'appartenant qu'à DAG

<> : encadre les passages n'appartenant qu'à AS. Les citations donnent à lire parfois les deux versions.

// : changement de chapitre

« couloirS » : occurrence de couloir au pluriel vs « couloir » occurrence au singulier.

(x ; y) : à la suite des citations du texte, x renvoie au numéro de page de DAG, y à celui d'AS.

RÉFÉRENCES

BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université, 2000.

FABBRI, Paolo, *Le Tournant sémiotique*, Paris, Lavoisier, 2009.

FONTANILLE, Jacques, Soma et Séma, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

GREIMAS, Algirdas-Julien, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.

GREIMAS, Algirdas-Julien et COURTÈS, Joseph, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris, Hachette, 1979.

GREIMAS, Algirdas-Julien et COURTÈS, Joseph, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome II, Paris, Hachette, 1986.

NEVEU, Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2004.

POIX-TÉTU, Marie, *Le Discours de la variante. Approche sémiotique de la genèse d'Anna, soror... de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2001.

RASTIER, François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.

ZILBERBERG, Claude, « Précis de grammaire tensive », in *Tangence*, n° 70, 2002.

²⁴ *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: Pulim, 2006.

L'APPORT DES SECTIONS, DES ENSEMBLES RÉDACTIONNELS ET DES GENRES À LA DÉFINITION DU PROFIL DU QUOTIDIEN FRANÇAIS *LIBÉRATION*

IULIA MATEIU*

ABSTRACT. *The Contribution of Sections, Editorial Units and Genres to the Definition of the Profile of the French Daily Newspaper Libération.*¹ This paper proposes an analysis of the contribution of the different sections, editorial units and genres that organize the information in the French daily newspaper *Libération* to defining its profile. Due to its dynamism in organizing the front page, to the great variety of sections and genres, to its preference for broad articles belonging to the so-called “noble genres” and for sets of articles dealing with the same topic, to the importance it gives to the image (photos, caricatures) and to a particular event, *Libération* appears to be a sort of “form in progress”, multiple and changing, just like current events.

Keywords: *Libération*, journalistic genres, newspaper sections, editorial units (*hyperstructures, multitextes*), profile.

REZUMAT. *Aportul secțiunilor, ansamblurilor redacționale și al genurilor la conturarea profilului cotidianului francez Libération.* Lucrarea de față își propune să analizeze aportul diferitelor secțiuni, ansambluri redacționale și al genurilor în forma cărora este organizată informația în cotidianul francez *Libération* la conturarea profilului acestuia. Datorită dinamismului în organizarea paginii întâi, unei mari varietăți de secțiuni și genuri, preferinței pentru articole de dimensiuni mari aparținând așa-numitelor « genuri nobile » și pentru grupajele de articole pe aceeași temă, datorită importanței acordate imaginii (fotografii, caricaturi) și unui eveniment anume, *Libération* apare ca o « formă în progres », multiplă și schimbătoare, asemeni actualității.

Cuvinte cheie: *Libération*, genuri jurnalistice, secțiuni, ansambluri redacționale (*hiperstructuri, multitexte*), profil.

Libération (appelé aussi *Libé* en langage familier) est un journal quotidien généraliste national français, de format tabloïde.

Fondé sous l'égide de Jean-Paul Sartre, le premier numéro paraît le 18 avril 1973. Journal d'extrême gauche à ses débuts, *Libération* évolue vers la gauche

* Iulia Mateiu, maître-assistant au Département d'Études Françaises, Faculté des Lettres, Université Babeș-Bolyai Cluj. Domaines de recherche: grammaire, pragmatique et analyse du discours. E-mail: iuliamateiu@yahoo.com

¹ Cet article est le résultat d'une recherche sur la presse française et roumaine dans le cadre du Projet PN II Idei 2235, subventionné par le CNCS (Roumanie).

social-démocrate au début des années 1980, suite au départ de Sartre. Le journal reprend le titre d'un journal de la Résistance, *Libération*, qui était dirigé par Emmanuel d'Astier de la Vigerie.

1. La structure du journal

1.1. Le nombre de pages (durant juillet-août 2009, octobre-décembre 2010) varie entre 24, 32 et respectivement 40 ou 48 pages, dans le cas des numéros doubles, de fin de semaine. Certains numéros de juillet-août 2009 comprennent à la fin un supplément de 8 pages, intitulé *Cahier Été*. Les numéros doubles des mois d'octobre-décembre 2010 incluent, entre les pages 12-13, le supplément *Le Mag Libération* (pages I-XXIV).

1.2. Pendant juillet-août 2009, le matériel est organisé selon **les sections** : *La Une*, *Événement* (pages 2-3 ou 2-3-4), *Désintox* (1 page, sporadique), *Histoire du jour* ou *Homme du jour/ Femme du jour* (page 5), *Instantané* (en général, les pages 6-7), *Monde* (d'habitude, les pages 8-9-10), *France* (2-5 pages), *Vous* (1 page, sporadique), *Économie* sau *Eco-Terre* (1-3 pages), *Sports* (1-3 pages), *Annonces* (1-2 pages), *Météo-jeux* (1 page), *Cinéma* (3-6 pages, sporadique), *Culture* (3-6 pages), *Écrans-Médias* (1-2 pages), *Rebonds* (2-3 pages), *Grand angle* (2 pages) alternant avec *Portrait* (1 page).

Dans les numéros de week-end, avant la dernière section (*Portrait*), apparaissent les sections supplémentaires: *Week-end Chroniques*, *W.e. Entretien*, *W.e. Monjournal*, *W.e. Écrans*, *W.e. Culture*, *W.e. Sélection*, *W.e. Voyages*, *W.e. tout-en-images*.

Le supplément *Cahier Été* a ses propres sections (voir infra).

S'y ajoutent 1-2 pages de publicité au milieu du journal ou à la fin.

Occasionnellement, le supplément *Cahier Été* est remplacé par un autre intitulé *Livres*, lequel comporte les sections suivantes : *Livres*, *Livres Story*, *Livres Actualités*, *Livres Littérature*, *Livres Essais*, *Histoire Livres*, *Livres Chroniques*.

Dans les numéros d'octobre-décembre 2010, les sections *Histoire du jour/ Homme du jour*, *Instantané*, *Cinéma* disparaissent ; les sections *Monde*, *France*, *Économie* changent de titre (à partir de leur deuxième page): *Mondexpresso*, *Franceexpresso*, *Économiexpresso* ; la section *Portrait* paraît toujours à la dernière page.

1.2.1. La UNE

La maquette de la Une change très souvent : ainsi, durant la période juillet-août 2009, septembre-décembre 2010, nous remarquons l'emploi de six maquettes différentes.

A. Dans les numéros de juillet et août, la Une comprend :

- en haut, une série d'entrées informatives qui annoncent le titre, le numéro de la page et le contexte national vs. international, social, culturel ou politique de différents articles représentatifs des diverses sections du journal. Certaines de ces entrées sont accompagnées de photos. On trouve des entrées du genre :

(1) Royaume-Uni

Rupert Murdoch espionne les people

(2) Tour de France

Feuillu au sommet

(3) Procès Fofana

Perpétuité pour le meurtrier d'Hau Halimi

(4) États-Unis

Vibrer de plaisir (numéro du 11-12/07/2009)

• le centre de la page est occupé par une photo grand format portant un titre, une légende, le numéro de la page à laquelle est présenté l'événement annoncé de cette façon. Le titre de la photo est composé de :

(a) un surtitre, facultatif, mentionnant le contexte (géographique, social et/ou politique, respectivement humain) de l'événement (où ?), le/les auteur(s) (qui ?) et/ou l'action qu'ils accomplissent (quoi ?) ;

(b) un titre ;

(c) un chapeau qui résume en une phrase l'essentiel de l'article.

Par exemple, dans le numéro du 8 juillet 2009 :

(5) (a) Chine

(b) Avec les Ouïghours révoltés

(c) Notre envoyé spécial dans le Xinjiang raconte une région sous contrôle de Pékin au lendemain des émeutes qui ont fait 16 morts

Page 2

Dans le numéro du 11-12 juillet 2009 :

(6) (b) Obama en Afrique

(c) En se rendant au Ghana pour son premier voyage sur le continent de son père, le Président choisit un pays démocratique et dynamique loin des chiffres afro-pessimistes.

P. 2

• la bande annonce du bas de la Une comprend soit une publicité, soit une autre entrée semblable à celle du haut de la page:

(7) *G8 de l'Aquila, sensible au réchauffement climatique* (n° du 9 juillet 2009),

(8) *Jakarta : le terrorisme de retour en Indonésie* (n° 18-19 juillet 2009),

(9) *Au gouvernement, ceux qui bronzent et les autres* (n° du 6 août 2009)

Les plus nombreuses variations de la maquette apparaissent dans les numéros des mois d'octobre-décembre 2010.

B. Ainsi, dans certains numéros (du 30-31 octobre; 11, 18, 23 novembre 2010), l'information est disposée sur deux colonnes :

• celle de gauche comprend:

✓ une entrée du type sommaire informatif, composée d'un surtitre, un titre, un chapeau, l'indication du numéro de la page et une photo petit format,

- ✓ un second sommaire informatif composé d'un titre et d'un texte qui reprend telles quelles quelques phrases-clés de l'article qui apparaît dans une page intérieure.
- celle de droite comprend:
 - ✓ une caricature ou une photo grand format, représentative pour un regroupement d'articles sur un thème commun (*une hyperstructure*² ou *un multitexte*³) des pages intérieures, éventuellement du supplément *Le Mag*, annoncé par une entrée du type appel (titre et chapeau qui comprend aussi la mention du genre de l'article : enquête, etc.)
 - ✓ respectivement une entrée du type appel qui annonce les thèmes des autres pages du supplément ;
 - ✓ éventuellement, d'autres entrées du type appel (titre, numéro de la page) sur le fond d'une photo significative.

C. Dans d'autres numéros (du 15, 17 novembre, 4-5; 8 décembre 2010), les deux colonnes sont inversées et n'ont plus les mêmes dimensions :

- celle qui est à gauche comprend une photo occupant deux tiers de la largeur de la page et portant un surtitre, un titre, un chapeau et les pages du multitexte qu'elle annonce;
- celle qui est à droite comprend une série d'entrées du type appel (titre, chapeau, accompagnées parfois d'une photo de petite taille) qui renvoient à des hyperstructures des pages intérieures ou du type sommaire informatif (titre, petite photo et résumé d'une hyperstructure).

D. D'autres numéros (du 12, 22 novembre 2010) présentent à la Une :

- une entrée du type appel (titre, chapeau, numéro de la page) qui annonce le multitexte des pages 2-4 ;
- dans la seconde moitié de la page, 3 photos portant un titre et le numéro de la page/ des pages de l'article qu'elles annoncent.

E. D'autres numéros (du 14, 19, 20-21 novembre; 3, 7, 13 décembre 2010) comportent:

² «[L]'hyperstructure est un élément de structuration de l'information, intermédiaire et facultatif, situé entre le journal et l'article. Elle trouve son origine dans un processus d'éclatement ou de réunion et est formée d'un regroupement d'articles et d'images graphiquement et thématiquement liés, bornés par la double page.» (Adam J.M., Lugrin, G., «L'hyperstructure: un mode privilégié de présentation des événements scientifiques?» in *Les Carnets du Cediscor*, [En ligne], 6/2000, consulté le 5 octobre 2011. URL : <http://cediscor.revues.org/327>)

³ «Le multitexte est un élément de structuration de l'information, intermédiaire et facultatif, situé entre le journal et l'article. Il est formé d'un ensemble d'articles et d'images graphiquement regroupés et thématiquement complémentaires, s'étalant sur un espace homogène dépassant la double page. Ce regroupement est l'aboutissement d'un processus d'empilement de l'information, développée à la mesure de l'importance accordée à un événement ou à un sujet.» (Lugrin, G., *Les ensembles rédactionnels: multitexte et hyperstructure*», en ligne sur <http://www.comanalysis.ch/ComAnalysis/Publication11.htm>, consulté le 5 octobre 2011.

- en haut de la page, une bande annonce comprenant un appel, une petite photo, et éventuellement un appel renvoyant au contenu de tout le supplément *Le Mag*, si l'article annoncé fait partie du supplément ou bien une publicité pour un supplément du journal (par exemple, dans le numéro du 13 décembre, la pub pour *Histoires d'excentricités*, de 164 pages) ;
- suit une photo ou une caricature qui occupe deux tiers de la page, accompagnée d'un appel (titre, chapeau, numéro des pages) qui annonce le multitexte des pages 2-4 ;
- le bas de la page est occupé par l'entrée pour un article dont on reproduit les phrases clés ou par un éditorial supplémentaire qui traite d'un sujet de l'actualité et par deux autres appels (titre, chapeau, éventuellement accompagnés d'une photo).

F. Enfin, plus rarement, la Une comporte seulement:

- un appel accompagné d'une photo sur la bande supérieure et
- une photo grand format portant un titre, un chapeau, les numéros qui annoncent une hyperstructure des pages intérieures.

Ce dynamisme particulier dans l'organisation de la Une dérive, le plus probablement, du désir de surprendre le lecteur et de le séduire à nouveau. Car, à ce que remarque B. Grevisse⁴: «[...] le lecteur est aussi un grand enfant adepte des surprises. Il aime être déconcerté. Sa fidélité à un titre est devenue très relative, mais elle est proportionnelle, comme pour l'abonnement, au plaisir que lui procure son magazine ou son journal».

1.2.2. La section Événement

Elle se présente comme un multitexte (M) ou comme une hyperstructure (HS), c'est-à-dire comme une série d'articles traitant d'un thème commun, disposés dans les pages 2-3-4 (M), respectivement 2-3 (HS), parmi lesquels: l'éditorial de la page deux, signé Fabrice Rousselot, François Sergent ou Paul Quinio; 1-3 reportages et une cassette informative; 1-2 interviews et la photo de celui qui est interviewé, un compte rendu et un portrait accompagné d'une photo, un ou plusieurs commentaires (*Décryptage* ou *Analyse*) accompagnés de photos, une série de cassettes informatives (texte, cartes, photos) disposées en bas des pages 2 et 3.

L'éditorial disposé sur la première colonne de la page deux et, exceptionnellement, sur la dernière colonne de la page trois (voir le numéro du 18-19 juillet 2009), est identifié comme tel par le titre de la rubrique en gras, sur fond noir. D'habitude, le titre se résume à un nom (*Répression*, *Racines*, *Survie*, *Éteignoir*, *Alarme*, *Questions* etc.), à un adjectif (*Létal*, *Trop cool*) ou bien à un nom accompagné d'un qualifiant (*La drôle de guerre*).

⁴ Grevisse, B., *Écritures journalistiques*, Bruxelles, de Boeck Université, 2008, p.90.

Le/ les reportage(s) de cette section est/sont identifié(s) comme genre par le titre de la rubrique (*Reportage*), est/sont signé(s) par l'envoyé spécial ou par un correspondant qui se trouve sur les lieux et est/sont d'habitude accompagné(s) de photos.

L(es) interview(s) de la section *Événement* est/sont à son/leur tour classé(s) du point de vue générique par le titre de la rubrique (*Interview*), porte(nt) un chapeau qui annonce le nom, la qualité et cite en résumé l'opinion de celui qui est interviewé (un spécialiste dans le domaine envisagé) (cf. *Nicholas Bequelin, spécialiste de la région, s'interroge sur la version donnée par Pékin : « La moindre dissidence pacifique est considérée comme une action terroriste »*./ numéro du 8 juillet 2009). Il est accompagné de la photo de celui qui est interviewé. Il peut être signé par l'auteur d'un autre article de la même section : dans le numéro du 21 juillet 2009, le même auteur signe l'interview de la page 3, intitulé *Nous manquons de ressources* et l'enquête de la page 2, continuée dans la page 4, *Le sida éclipsé par la crise et la grippe A* ; dans le numéro du 25-26 juillet 2009, appartiennent au même auteur (Karl Laske) : un commentaire de la rubrique *Décryptage (Les fonds du problème)*, un compte rendu (*Affaire Julien Dray : des fuites embarrassantes*) et un interview.

De même, le portrait qui peut apparaître dans cette section est encadré dans la rubrique *Profil*, est accompagné d'une photo du personnage et peut être signé par l'auteur d'autres articles des pages 2 ou 3 (voir *Sazegara, l'opposant du dehors* / n° du 18-19 juillet 2009, signé par l'auteur des commentaires *La révolte malgré tout* / p. 2 et *Internet comme arme* / p. 3).

Tous ces articles peuvent constituer des arguments en faveur du point de vue exprimé dans l'éditorial. Les photos surtout sont plus expressives que tous mots. La rédaction du journal essaie de cette façon de répondre aux attentes d'un public avide de spectacle, tout en assurant la visée de captation du contrat médiatique. Une fois son attention attirée par l'image, qui a éveillé sa curiosité, le lecteur ne s'arrête plus à ce niveau, mais va lire aussi les articles.

1.2.3. La section *Histoire du jour* comporte un article du genre *feature*, enquête ou compte rendu, accompagné toujours d'une photo grand format. Les sujets dont elle traite sont variés : depuis des délits (escroquerie bancaire ou institutionnelle, suppression de livres piratés sur le net) à des dénonciations et découvertes concernant des crimes historiques (la guerre d'Afghanistan, déportations nazies dans les pays baltes), polémiques sur les produits bio ou l'opportunité d'un concours de beauté pour les victimes des mines antipersonnel au Cambodge.

Dans d'autres numéros, la section est intitulée *L'Homme du jour* ou *La Femme du jour* et comprend un portrait (accompagné d'une grande photo) d'un personnage célèbre par ses mérites ou bien par ses erreurs (par exemple, le médecin palestinien Ashraf el-Hojouj, accusé d'avoir infesté au virus HIV des enfants lybiens de l'hôpital de Benghazi ; Xavier Mathieu, le délégué CGT du Continental jugé pour vandalisme ; Jerky Buzek, ancien Premier ministre de la Pologne ; Tony

Parker, basketballeur de renom de la France; Sonia Sotomayor, la première femme hispanique juge à la Cour Suprême).

1.2.4. La section *Instantané* comprend des articles du genre: *feature* (accompagné d'une photo d'une page et demie ou de plusieurs photos de taille moyenne), reportage (accompagné de photos de taille moyenne), interview, enquête (accompagnée d'une photo et d'une carte), un article groupant une série de citations du discours de Barack Obama lors de sa première visite sur le continent africain, accompagné d'une photo d'une page et demie.

Les thèmes de cette section concernent des événements d'une importance différente: depuis des événements mondains nationaux et internationaux, telle une exposition sur les gratte-ciel d'Europe, la réception organisée par la famille Sarkozy lors de fête nationale de la France ou le spectacle organisé en l'honneur de Michael Jackson à des événements sociaux comme la révolte des ouvriers licenciés par la fabrique New Fabris (France) ou la faillite de l'agence de photojournalisme Gamma, les mesures de prévention de l'épidémie de grippe H1N1 dans divers pays (France, Grande Bretagne, Chine, États Unis), le trafic d'ivoire ou la vente aux enchères des biens des trafiquants de drogues au Mexique.

1.2.5. La section *Monde* peut inclure: des brèves à propos d'événements de la vie politique ou sociale internationale disposées sur deux colonnes à gauche et à droite de la page, des *nouvelles*, certaines encadrées dans la rubrique *Vu de* et accompagnées de photos de taille moyenne, une dépêche d'agence, un filet (dans la rubrique *Les gens* consacrée à un événement de la vie d'un personnage célèbre: une condamnation/ mise en liberté, une prise de position, etc.), une citation d'un personnage célèbre (par exemple, Barack Obama) dans la rubrique *La Phrase* ou des brèves, *features* et reportages sur les événements de la vie politique internationale (par exemple, le second tour de scrutin en Moldavie), un interview dans la rubrique *Questions à* ou des brèves (« Obama relance la question raciale »), une analyse dans la rubrique *Décryptage*, une nouvelle et un reportage ou une enquête identifiée comme telle et accompagnée d'une grande photo et d'une cassette informative, une carte. Dans la rubrique *Profil*, on peut reconnaître un portrait. Cette section ne manque pas non plus d'infographie sous forme de cartes ou de statistiques.

1.2.6. La section *France* inclut des compte rendu, accompagnés d'une photo de format moyen, ou des nouvelles, des brèves sur des thèmes de politique interne, un filet, une brève dans la rubrique *Retour sur*, un reportage (sur les disparités entre les lycées en ce qui concerne leurs exigences et la réussite au bac) accompagné d'une photo et d'infographie, des brèves du genre fait divers (accidents de la route, opérations policières), mais aussi de la publicité.

1.2.7. Dans la section *Vous* on peut identifier des articles du genre nécrologue ou commentaire.

1.2.8. Dans la section *Économie*: des annonces concernant des offres/demandes d'emplois, des ventes d'autos, le cours de la bourse, un reportage accompagné d'une photo, un filet, un commentaire, de l'infographie sous forme de diagrammes.

1.2.9. Dans la section *Sport*: des portraits dans la rubrique *Les gens*, des chroniques sportives, des brèves (faits divers), des interviews accompagnés de photos qui peuvent occuper la première moitié des deux pages, de l'infographie.

1.2.10. Dans la section *Cinéma*: des chroniques de film.

1.2.11. Dans la section *Culture*: des chroniques artistiques/ de spectacle (cf. une chronique du festival « Les tombées de la nuit à Rennes »), des chroniques littéraires (« Adieu, Vassia »), des chroniques de mode (« Christian Lacroix, l'œuvre au noir »), un portrait accompagné d'une photo, l'annonce des spectacles dans la rubrique *Memento*.

1.2.12. Dans la section *Écrans-médias* : des articles du genre commentaire, brève, le programme TV, une phrase célèbre.

1.2.13. Dans la section *Rebonds* : deux commentaires explicatifs signés par des spécialistes extérieurs au journal et une caricature « L'œil de Willem ».

1.2.14. Dans la section *Grand angle* : une enquête et un dessin de presse.

2. Sections, rubriques et genres des suppléments

2.1. La Une du supplément *Cahier Été* reprend en haut le titre et suggère par des fragments de mots l'article de la page VII, respectivement l'article principal de la section *Caramba, encore raté !* du numéro suivant. Toujours à la Une sont annoncées les rubriques de bandes dessinées, quiz et séries. Trois quarts de page sont occupés d'une photo qui porte une légende, un titre, un chapeau et les premières phrases (incomplètes) de l'article des pages II-III-IV. Le thème de l'article qui occupe deux sections (*Caramba, encore raté!*, p. I și *Été Story*, p. II-III) se réfère à des tentatives échouées de remédier des erreurs de construction du domaine architectural, technique, etc. (par exemple, la Tour de Pise, l'aérotrain Paris-Orléans etc.). L'article est une enquête extrêmement documentée et accompagnée de photos de grand et moyen format.

La section *Été BD* s'étend sur deux pages et comprend un épisode d'une série de bandes dessinées, résumée dans la page V. C'est à la même page que figure l'annonce de la parution de l'album dans les librairies.

La section *Été Séries* comporte un portrait et une photo faisant partie d'une série (à propos d'actrices réalisatrices, par exemple), respectivement un reportage

(faisant lui-même partie d'une série) sur une visite dans un endroit célèbre (afin de reconstituer le récit d'une vie, par exemple celle de Sissi, la reine de l'Autro-Hongrie).

Dans le cadre de la section *Été voyages*, *Libération* propose une série de reportages surtout en images sur diverses régions géographiques plus ou moins familières (*Échappées d'Inde*/ n° du 18-19 juillet 2009, *La graine et le conteur*/ n° du 25-26 juillet 2009, *Nostalgies asmarines*/ n° du 1er-2 août 2009).

La section *Été Der* inclut une pub pour BD, une chronique littéraire dans la rubrique *Un jour, un livre*, un quiz, un exercice de reconstitution d'un hit traduit par un programme de traduction automatique dans la rubrique *On connaît la chanson*, un commentaire explicatif dans la rubrique *Les mots qui manquent*.

Dans *Libération*, l'orientation vers le domaine des loisirs de la dernière partie est suggérée indirectement par le renvoi à la saison des vacances pendant lesquelles le public cherche avant tout à se recréer. Les informations récréatives (le programme TV, les chroniques de film, ou de mode, les jeux) ou utilitaires (offres immobilières, info sur la météo) sont groupées d'ailleurs vers la fin de la première partie de *Libération*, pour les mêmes raisons de hiérarchie.

2.2. Le supplément *Le Mag Libération* a sa propre pagination et ses propres sections.

La Une portant le titre du supplément et la date, comprend en haut trois appels qui mentionnent le genre de l'article, le titre et la page (par exemple, dans le numéro du 30-31 octobre 2010, sont annoncés : *un Entretien : De la difficulté d'organiser des expositions-événements*, p. X ; *un Reportage : Les Pays Bas découvrent l'ancienne colonie des pauvres*, p. XII ; *un Portrait : Bryn Terfel, baryton gallois, chante Wagner à New York*, p. XIV). Le reste de la page est occupé d'une caricature et d'un appel (titre et chapeau) qui éveillent l'intérêt des lecteurs pour le multitexte de la section *Le Mag Enquête* (p. IV-IX).

La section *Le Mag Sommaire* (p. II) offre un vrai sommaire du numéro car la rubrique *Le casting du jour* indique aussi bien par leur nom que par une photo les protagonistes des principaux articles annoncés par les appels (titre, chapeau, genre). S'y ajoute un dessin humoristique dans la rubrique *Points de vue* et l'éditorial.

La section *Chroniques Le Mag* inclut dans les rubriques *Vox populi*, respectivement *Regarder voir*, des articles du genre chronique ou commentaire.

La section *Le Mag Enquête* comporte un multitexte constitué de caricatures signées Willem de grandes ou petites dimensions, une enquête et un commentaire signés par les mêmes auteurs.

La section *Le Mag Entretien* comprend un interview accompagné d'une photo grand format de l'interviewé.

La section *Le Mag Reportage* comporte un reportage complété d'une photo grand format à cheval sur deux pages et d'autres photos plus petites, respectivement de l'infographie (cartes).

La section *Le Mag Portrait* présente un portrait et une photo de grande taille.

La section *Le Mag Lire* inclut des chroniques littéraires, des photos de livres accompagnées des références (titre, maison d'édition, nombre de pages, prix), des fragments d'un journal accompagnés de la photo de l'auteur et une brève note biographique.

La section *Comprendre Le Mag* inclut de l'infographie (une carte de grand format dans la rubrique « Points de vue et cartes du Monde avec les Éditions Autrement », et des fragments d'un livre présenté au moyen d'une photo de la couverture et de références.

La section *Le Mag Connecter* inclut des articles au sujet de l'internet signés par le même auteur (des commentaires et une chronique de film).

La section *Regarder Le Mag* comporte des chroniques.

Une nouvelle section *Chroniques Le Mag* est formée d'articles du genre chronique encadrés dans les rubriques *Bizarre, vous avez dit bizarre?*; *Que cherchez-vous...?* et *En ville*.

La dernière partie est réservée à la publicité pour diverses publications supplémentaires du quotidien (une collection des Unes du journal au fil du temps).

3. Les ensembles rédactionnels

Libération manifeste une tendance à la contraction par l'emploi des entrées du type appel ou sommaire informatif et une tendance contraire, à l'expansion, par le regroupement des articles dans des hyperstructures ou dans des multitextes.

L'espace de la Une est pratiquement partagé par la photo, une éventuelle caricature et les deux types d'entrées (appel et sommaire informatif) qui renvoient à des articles ou à des montages d'articles des pages intérieures.

Le recours à l'hyperstructure ou au multitexte est devenu dans *Libération* une pratique courante.

On trouve des hyperstructures dans les sections *Monde, France, Économie, Livres, Portrait*.

Quant au multitexte, il couvre invariablement la section *Événement*, c'est-à-dire les pages 2-4, voir 2-7 (cf. le numéro du 22-23 juin 2008). Cette section qui oppose un événement et un seul à tous les autres (opposition difficile à réaliser dans un journal de grand format, lorsqu'il ne s'agit pas du recours exceptionnel à un titre unique sur toute la page) constitue le sommet d'une pyramide, sous lequel «est visible un nombre réduit d'unités d'information [...] qui sont extraites de tous les autres pour produire une sélection à l'échelle, dont les buts sont des plus en plus bas et peu différenciés les uns des autres»⁵. Cette *dispositio* spécifique du taboïde «oriente l'opinion, chaque jour, vers un pôle qui a la constitution d'un aimant qui met de l'ordre dans une masse, laquelle, en son absence, serait abandonnée au désordre»⁶.

⁵ Mouillaud, M., Tétu, J. F., *Presa cotidiană*, București, Editura Tritonic, 2003, p. 212, n.trad.

⁶ Mouillaud, M., Tétu, J. F., *Presa cotidiană*, București, Editura Tritonic, 2003, p. 213, n.trad.

Par exemple, dans le numéro du 8 juillet 2009, les pages 2-3-4 comportent un multitexte composé de six articles sur un thème commun: la réaction répressive des autorités chinoises aux manifestations d'une importante minorité de la province Xinjiang, la minorité ouïghoure. L'éditorial, signé par Fabrice Rousselot et intitulé *Répression*, présente la situation d'Urumqi – la province Xinjiang: les révoltes de la population ouïghoure qui deviennent un prétexte pour une intervention extrêmement dure des autorités chinoises. L'auteur évoque l'histoire de ce conflit et adresse une «invitation» à la communauté internationale de surveiller de près ce qui se passe dans ce nouveau Tibet.

Un reportage signé par l'envoyé spécial Abel Segretin et intitulé *Bruits de bottes au Xinjiang*, est accompagné d'une photo d'une demi-page qui illustre les conséquences de la répression chinoise sur les Ouïghours.

Un interview, accompagné de la photo de l'interviewé, est introduit par un chapeau qui résume l'avis du spécialiste consulté à propos de l'événement en question: *Nicholas Bequelin, spécialiste de la région, s'interroge sur la version donnée par Pékin: „La moindre dissidence pacifique est considérée comme une action terroriste”*. L'auteur remet en question la légitimité de l'intervention des autorités chinoises et explique l'histoire de la relation ouïghoure-chinoise, tout en exprimant son point de vue sur la réaction des Chinois.

S'y ajoute un filet, qui n'est pas signé et qui porte en guise de titre un syntagme cité du discours d'un représentant chinois au sujet des Ouïghours : „Bandits séparatistes (excités par des consignes de l'étranger, visant à saboter l'union nationale)”.

La bande annonce en bas de la page comporte une série de cassettes informatives: *La République du Turkestan Oriental, Les populations du Xinjiang, Les manifestations réprimées de 1997, Le 23 mars 2008*, la déclaration d'Angela Merkel sur la réaction de la Chine et une carte de la région, qui reconstituent l'histoire de la province et des populations vivant ici.

À la page 3, un article de commentaire (Décryptage), *L'impossible autonomie des Ouïghours du Xinjiang*, est précédé d'une photo représentant un groupe de manifestants d'Urumqi et explique de façon méthodique (voir aussi les intertitres: *Qu'est-ce que le Xinjiang?, Qui sont les Ouïghours?, Les Ouïghours veulent-ils l'indépendance?, Pourquoi la Chine tient au Xinjiang?*) l'histoire de la province, de la population ouïghoure et l'intérêt de la Chine dans cette région.

Enfin, s'y ajoute un portrait, dans la rubrique *Profil*, de Rebiya Kadeer, leader du congrès mondial ouïghour, exilée aux États Unis.

C'est intéressant de remarquer que la suite d'articles présentés est précédée d'un résumé de l'événement en 8 lignes qui souligne *L'essentiel, Le contexte et L'enjeu* du conflit présenté.

Dans d'autres numéros, ces informations capitales figurent dans une cassette informative qui accompagne l'article de la page 2, de même que les cassettes intitulées *Repères*.

La multitude des présentations de l'événement en cause confirme son importance et augmente la crédibilité du journal qui apparaît ainsi préoccupé d'offrir au lecteur une information aussi vraie, correcte et complète que possible.

Grâce à l'augmentation du nombre d'entrées possibles dans un sujet, à la création de liens entre les divers constituants, à la circulation du sens à travers eux, à la mise en scène de l'information (spectacularisation), les ensembles rédactionnels permettent l'approche globale d'un sujet, favorisent la lecture sélective et de cette façon, ainsi que par l'insertion massive d'images, parviennent à éveiller l'intérêt du public dans les conditions de la concurrence de l'Internet. En fait, ils tiennent le pas avec l'internet en employant ses propres techniques.

La pratique courante des nouveaux modes de structuration de l'information est une preuve de la flexibilité, de l'adaptabilité et de la modernité du quotidien *Libération* dans les nouvelles conditions créées par l'apparition de l'Internet et des nouvelles formes de communication médiatique

Conclusions

Nous remarquons du premier coup d'oeil **l'importance accordée par le quotidien *Libération* à l'image** (photo ou dessin de presse) par rapport au texte: pratiquement, il n'y a pas de page sans au moins une photo.

Par leurs dimensions (ce sont de photos de grand format, souvent à cheval sur deux pages ou de dimensions moyennes, incluses dans un montage qui prend à peu près tout autant de place que le premier type) et par leur qualité (clarté, expressivité), les photos de *Libération* répondent avant tout à la visée de captation, de même que les titres, eux-mêmes de grandes dimensions (grâce à la taille et à la police utilisée: les gras). Le recours à la photo est justifié aussi par le désir de répondre à une exigence de dramatisation spécifique du contrat médiatique. La rédaction essaie de répondre ainsi aux attentes d'un public avide de spectacle, de sensations fortes.

D'autre part, ces photos ont aussi une fonction informative, dans la mesure où elles authentifient les faits, car, dans l'imaginaire social, l'image participe à l'illusion de véridicité, en faisant que ce qui représente l'objet (*representamen*) soit pris pour l'objet lui-même (cf. Charaudeau, 2005).

Quant au dessin de presse, il apparaît surtout sous forme de caricature dans diverses sections du journal ou de ses suppléments.

Le dynamisme dans l'organisation de la Une, mais aussi **la variété des sections, des rubriques et des genres** (parmi lesquels les plus fréquents sont les genres informatifs), l'aire large de couverture des sujets de l'actualité dans *Libé* répondent à la visée de séduction par sa composante de nouveauté, respectivement à celle d'information, par les nombreuses approches qu'il en offre.

Les changements fréquents de maquette le font apparaître comme une «forme en progrès», en devenir, «comme si *Libération* voudrait signifier qu'il appartient au courant mobile de l'actualité plutôt qu'il n'essaie d'y imposer un ordre établi»⁷.

On remarque aussi **la préférence du quotidien pour les articles de grandes dimensions**, s'encadrant dans des genres élaborés comme le reportage, l'interview, l'enquête, le portrait ou dans les genres commentatifs (commentaire, chronique, analyse), qui démontrent la préoccupation des responsables de la publication: d'un côté, pour un journalisme de qualité, documenté, qui authentifie les faits, les décrit d'une manière vraisemblable, en suggère les causes et justifie les explications qu'il donne à leur sujet et, de l'autre côté, pour la séduction du public par le spectacle. Cela parce que le reportage offre un témoignage direct, mis en scène avec art, sur un phénomène social ou politique. C'est un genre de l'expérience vécue et des sens, dans le cadre duquel le journaliste observe un événement sur le terrain, ensuite le raconte à partir de ce qu'il a vu, entendu, senti, vécu. À leur tour, l'interview doit reproduire la «voix» de l'interviewé, alors que le portrait (dans sa variante plus élaborée de portrait-interview) a aussi bien une composante visuelle donnée par la description du cadre de vie, de la tenue, des gestes et de l'attitude du personnage, qu'une composante auditive donnée par la reproduction, comme dans le cas précédent, de la voix du personnage portraituré.

Il faut souligner aussi comme une autre particularité de *Libération*, qui dérive de la préoccupation de diriger et ainsi de rassurer ses lecteurs, le fait que, d'une part, **bien des articles sont classés du point de vue de leur appartenance générique**, soit par une mention du type «reportage», «interview/ entretien», «analyse», soit par l'encadrement dans une rubrique ou dans une section de genre (*Éditorial, Portrait, Le Mag Enquête, Chroniques Le Mag, Le Mag Entretien*), d'autre part, ils sont accompagnés d'une riche infographie.

En partant d'une analyse des nouvelles, de l'ampleur que la rédaction confère à certains thèmes (par la rédaction d'un feuilleton ou d'une enquête), mais aussi d'une analyse du degré d'implication de l'instance énonciative dans l'éditorial, l'article qui fait connaître la position officielle du journal vis-à-vis de ceux-là, on peut affirmer que *Libération* s'avère une **publication engagée**, ayant une orientation idéologique évidente, qui pratique un **discours ironique, voire sarcastique à l'adresse du pouvoir**, parsemé de qualificatifs axiologiques.

«*Libération* évoque un montage d'unités diversifiées non seulement par leurs contenus, mais aussi par leurs genres. Il y a dans *Libération* quelque chose d'une structure polymorphe: quotidien et magazine, presse écrite et journal audiovisuel, données statistiques et portfolio d'un photographe [...]. Un journal comme *Libération* offre le modèle d'un journal sans qualité ou dont la qualité consiste dans le fait d'être multiple et changeant comme l'était le journal *Metis* des Grecs.»⁸

⁷ Mouillaud, M., Tétu, J. F., *Presa cotidiană*, București, Editura Tritonic, 2003, p. 211, n.trad.

⁸ Mouillaud, M., Tétu, J. F., *Presa cotidiană*, București, Editura Tritonic, 2003, p. 217, n.trad.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam J.M., Lugin, G., (2000) «L'hyperstructure: un mode privilégié de présentation des événements scientifiques?» in *Les Carnets du Cediscor*, 6, consulté le 5 octobre 2011 sur: <http://cediscor.revues.org/327>
- Charaudeau, P. (2005) *Les médias et l'information*, Bruxelles, de Boeck Université.
- Grevisse, B. (2008) *Écritures journalistiques*, Bruxelles, de Boeck.
- Lugin, G., *Les ensembles rédactionnels: multitexte et hyperstructure*”, en ligne sur <http://www.comanalysis.ch/ComAnalysis/Publication11.htm>, consulté le 5 octobre 2011.
- Mouillaud, M., Tétu, J. F. (2003) *Presa cotidiană*, trad. de Valentina Pricopie, București, Editura Tritonic.

L'UNIDIRECTIONNALITÉ DE LA GRAMMATICALISATION : UN POSSIBLE CONTRE-EXEMPLE

CRISTIANA PAPAĞAGI¹

ABSTRACT. *Unidirectionality and grammaticalization : a counterexample.* The grammaticalization cline was said to always follow a unique direction, from less to more grammatical. There are possible examples of the opposite phenomenon, labelled *degrammaticalization*, but they are differently agreed upon by linguists. The paper analyses the evolution of a group of French and Romanian complex adpositions to full nouns, and shows that this change corresponds exactly to the degrammaticalization parameters proposed by Lehmann and Norde. It may therefore qualify for a legitimate counterexample to the principle of unidirectionality of grammaticalization.

Keywords: degrammaticalization, parameters, adposition, relator noun

REZUMAT. *Unidirecționalitatea gramaticalizării: un posibil contraexemplu.* Gramaticalizarea este un proces istoric care se presupune că urmează, prin definiție, o singură direcție, de la lexical spre gramatical. În literatură au fost propuse exemple ale fenomenului contrar, numit *degramaticalizare*, dar acestea nu au fost întotdeauna validate. Articolul analizează din această perspectivă istoria câtorva cuvinte franceze și române care au evoluat de la prepoziții compuse la substantive, arătând că această evoluție corespunde parametrilor de degramaticalizare propuși succesiv de Christian Lehmann și Muriel Norde; acestea ar putea astfel constitui un contraexemplu valid la principiul de unidirecționalitate.

Cuvinte cheie: degramaticalizare, parametri, prepoziție, substantiv relator

*Degrammaticalization is the ugly duckling
of grammaticalization. (M. Norde)*

Grammaticalisation et unidirectionnalité

Le processus de grammaticalisation, décrit pour la première fois par Meillet en 1912 comme le « passage d'un mot autonome au rôle d'élément grammatical » (et vu par Meillet comme un changement historique parmi d'autres),

¹ Maître de conférences au Département de langues et littératures romanes, spécialiste d'histoire de la langue française et de typologie linguistique ; auteur d'une thèse (Paris III - ENS) sur la formation des prépositions de mouvement dans les langues romanes ; chercheur associé au laboratoire Dynamique du langage (CNRS) dans le projet Trajectoire. Ses recherches portent sur la grammaticalisation des adpositions et des marques verbales. E-mail : cpapahagi@yahoo.com

est considéré aujourd'hui comme l'un des principaux processus historiques, celui qui organise notamment les instruments grammaticaux. Telle qu'elle a été définie par Kurylowicz (1965), Lehmann (1982) ou Traugott (2001), la grammaticalisation est un processus graduel :

Grammaticalization consists in the increase of the range of a morpheme advancing from a lexical to a grammatical or from a less grammatical to a more grammatical status, e.g. from a derivative formant to an inflectional one. (Kurylowicz 1965)

Il s'agit en outre d'un processus plus complexe que ne le croyait Meillet, car la grammaticalisation consiste, en réalité, en plusieurs changements convergents, qui affectent différents niveaux :

Grammaticalization (...) is a subset of cross-linguistically recurring changes, that involve correlations across time between semantic, morphosyntactic (and sometimes also) phonological changes. (Traugott 2001 : 1)

Les changements qui forment le processus complexe de la grammaticalisation affectent la substance sémantique du mot (*bleaching* et métaphorisation), les traits catégoriels (perte de traits spécifiques), les rapports au contexte (nouveaux rapports syntaxiques, réanalyse, nouvelles dépendances, liage) et jusqu'à la substance phonologique du mot (cliticisation, accidents de frontière, érosion). Ces changements ont été systématisés par C. Lehmann, le premier à avoir entrepris une analyse en profondeur du phénomène de la grammaticalisation, sous la forme de six paramètres, qui servent également à mesurer le degré de grammaticalisation d'un mot à un moment donné :

Tableau 1.

Paramètres de la grammaticalisation (Lehmann 1982, Norde 2010)

I. intégrité : *désémantisation* (perte de substance sémantique, *bleaching*), *réduction phonologique* (érosion, perte de substance phonologique), *décatégorialisation* (perte des propriétés morphosyntaxiques) ;

II. paradigmaticité : *paradigmatisation* (passage de classe première à classe secondaire et intégration dans un paradigme) ;

III. variabilité paradigmaticité : *obligatorification* (l'item devient obligatoire dans certains contextes morphosyntaxiques) ;

IV. portée structurale : *condensation* (réduction de la portée syntaxique) ;

V. liage : *univerbation* (disparition de la frontière), *coalescence* (plus grande intégration morpho-phonologique) ;

VI. variabilité syntagmaticité : *fixation* (baisse de l'autonomie syntaxique).

Ces changements ont lieu sur de longues périodes, par étapes successives, d'où l'image de la grammaticalisation comme une pente (*cline* en anglais).

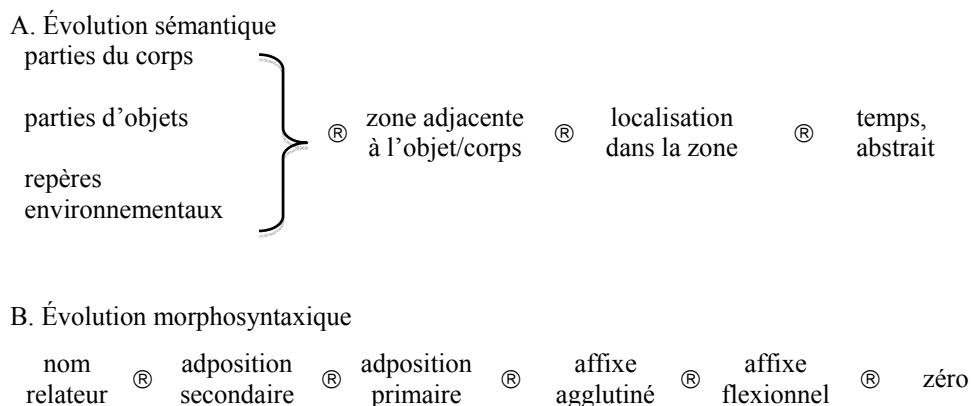
D'autre part, la grammaticalisation ne va pas obligatoirement jusqu'au bout de la pente (zéro) : elle peut s'arrêter à un certain point (et c'est souvent le cas), le résultat étant un sous-système incomplet et inégal de formes grammaticales. Mais ce qui semble inévitable, c'est qu'une fois déclenchée, la grammaticalisation suit une pente ou direction préétablie et immuable.

En effet, une caractéristique a été spécialement associée à la grammaticalisation depuis l'ouvrage de Meillet déjà : son unidirectionnalité. Cet aspect a reçu beaucoup d'attention ces dernières années, et ce qui n'était qu'une hypothèse théorique chez Meillet semble avoir trouvé une éclatante confirmation dans la typologie. La comparaison des langues non apparentées a montré l'existence de schémas réguliers de grammaticalisation : les verbes de volition, par exemple, se grammaticalisent en auxiliaires temporo-aspectuels, les marques de la possession se forment à partir d'expressions de la localisation, etc. Parmi ces schémas réguliers, un modèle en particulier décrit la pente conduisant de noms à des adpositions et éventuellement à affixe et zéro.

Décrite par Lehmann (1985), Svorou (1993), ou Hopper & Traugott (1993), cette pente de grammaticalisation concerne la formation de grams spatiaux à partir de certaines classes de noms, et elle peut être résumée dans la figure suivante :

Tableau 2.

La formation des grams spatiaux



Ce modèle illustre la formation des cas et adpositions de sens spatial à partir de noms appartenant à un groupe particulier, les noms relateurs. Ces noms désignent des parties intrinsèques des objets et ont dans la plupart des langues un comportement à part :

There *are* - as a matter of simple observational fact - nouns which are less nouny than others. These are variously named; I will use **relator noun**, following Starosta (1985). In English, these are the nouns in constructions like *on top of, in*

back of, and *on behalf of*. These are clearly noun stems, and are functioning as nouns in being the argument of one PP and the head noun modified by another. But they lack all other noun features. They cannot have articles, or pluralize (...) They cannot, in fact, take any modifiers at all. (...) That is to say, they cannot do most of the things which we expect a lexical noun to do as head of its phrase. (DeLancey 1997 : 53-54)

Un exemple éclairant de la grammaticalisation qui conduit de nom à affixe est la formation du cas inessif en hongrois² (langue non apparentée génétiquement aux langues romanes). La forme actuelle du suffixe inessif hongrois est *-ban* ou *-ben* (suivant l'harmonie vocalique), et il indique une position statique à l'intérieur de quelque chose un contenant. Si, par contre, il s'agit de mouvement, sa forme est *-ba* ou *-be*, et s'il indique la source du mouvement, sa forme devient *-ból* ou *-ből*. On reconnaît dans ces trois paires de formes une origine commune *bV* qui est attestée aujourd'hui encore dans le nom, *bél*, signifiant 'entrailles' (mais qui aurait eu jadis un sens plus large, désignant collectivement tous les organes à l'intérieur du tronc). Il s'agit donc d'un nom de partie du corps (humain ou animal), qui devient nom relateur ('le dedans') quand il se combine avec un cas spatial, ensuite le nom se fige dans la combinatoire avec un certain cas seulement, devient probablement postposition ('au dedans de'), avant de se réduire et de se lier au nom qu'elle déterminait, devenant ainsi affixe casuel.

Figure 3.

De nom de partie à affixe casuel en hongrois

nom de partie	nom relateur	postposition	affixe casuel	
<i>bél</i> ®	<i>bél+en</i> ® <i>bél+é</i> ® <i>bél+(ü)l</i> ®	<i>belül</i> ®	<i>-ben</i> <i>-be</i> <i>-ből</i>	<i>-ban</i> <i>-ba</i> <i>-ból</i>
entrailles cf. <i>bél</i> , <i>belek</i>	intérieur	à l'intérieur (de)	dans, en	

Une telle évolution, largement attestée dans les langues, laisse effectivement à penser qu'une fois déclenchée, la grammaticalisation suit toujours un certain chemin (ici, de nom à adposition), dans une seule direction : de lexical à grammatical, ou de moins grammatical à plus grammatical. Elle serait donc unidirectionnelle, comme l'expliquent Hopper et Traugott :

Grammaticalization as viewed from the diachronic perspective is hypothesized to be prototypically a unidirectional phenomenon. (...) The basic assumption is that there is a relationship between two stages A and B, such that A occurs before B, but not vice versa. This is meant by unidirectionality. (Hopper & Traugott 1993 : 95)

² E. Fazakas, communication personnelle. Voir aussi Fazakas 2008 : 85.

Or, ces dernières années, des débats parfois échauffés ont eu lieu autour d'exemples d'évolutions qui semblent être l'inverse de la grammaticalisation, et qui constitueraient donc des contre-exemples au principe d'unidirectionnalité³.

L'espace ne permettant pas une présentation approfondie des opinions sur la validité des contre-exemples proposés jusqu'à maintenant, je me bornerai à préciser que ma position théorique rejoint celle de Traugott et de Lehmann, qui acceptent le principe de l'existence de contre-exemples (c'est moi qui souligne) :

Grammaticalization is a hypothesis about a robust tendency. (Traugott 2001 : 1)

Grammaticalization is unidirectional in the sense that changes that go in the opposite direction of grammaticalization are observed very rarely. (Lehmann 2004 : 15)

Acceptant le principe selon lequel l'unidirectionnalité de la grammaticalisation n'est qu'un universel statistique, je propose dans la suite un possible contre-exemple à ce principe : l'évolution moderne de certaines prépositions composées du français et du roumain. Je commencerai par un bref exposé de l'évolution de ces formes, pour ensuite analyser ce changement à l'aide des paramètres proposés par Norde (2010), et montrer qu'il s'agit d'un cas de dégrammaticalisation, c'est-à-dire d'une évolution historique qui représente l'inverse de la grammaticalisation.

1. Histoire des formes

1.1. *Latin et latin tardif*

Dès le latin classique (pour certaines formes), certains des adverbes et prépositions sont préfixés par une préposition simple de la série *de-ab-ex, in-ad*. La raison de ces formations est à chercher, selon Meyer-Lübke, dans les changements qui affectent la notation du mouvement (perte des valeurs spatiales des cas, lexicalisation des préfixes verbaux, etc.) :

C'est un fait digne de remarque que, sauf de très rares exceptions, l'une des prépositions est *de* ou *ab*, c'est à dire celle qui répond à la question « d'où ? », tandis que la seconde indique le lieu où l'on est. Il est donc manifeste que la langue a pour objectif de préciser davantage dans les différents cas l'idée générale exprimée par « d'où ». Mais, au cours des siècles, presque partout cette différence entre « où » et « d'où » s'est perdue à son tour, au point que les particules nouvellement formées par juxtaposition s'identifient pour le sens avec les anciennes particules simples. » (Meyer-Lübke 1890 : 165)

Créés au départ pour exprimer de manière non ambiguë la distinction entre *où* et *d'où* (cf. 1), les composés perdent cette distinction et deviennent des synonymes plus étoffés des prépositions ou adverbes statiques (2) :

³ La plupart de ces exemples ont été présentés comme des dégrammaticalisations, alors qu'il s'agissait d'autres types de changements historiques, indépendants de la grammaticalisation : exaptation (voir Lass 1990), retraction (Haspelmath 2004), etc.

- (1) *ne auferat te desuper facie terrae*
 ne prenne 2SG.ACC de+sur face.ABL terre.G
 ‘qu’il ne t’enlève de la surface de la terre.’ (*Itala Deut.* 6, 15, *apud* Hamp)
- (2) *si mortem desuper se habuerit.*
 si mort.ACC de+sur soi avoir.SBJ.PF
 ‘s’il avait la mort au-dessus de soi/ de sa tête.’ (*Grom.* 314, *apud* Hamp)

Ces formations sont tout sauf exceptionnelles, comme on peut le voir dans le Tableau 4, qui résume toutes les combinaisons jamais attestées en latin. Toutes les formes composées pouvaient être indifféremment préposition ou adverbe (non pas une préposition orpheline, mais un véritable modifieur du verbe). Avec les mêmes fonctions et selon le même procédé sont également créées en latin des locutions sur deux noms, *girim* ‘tour’ et, plus tard, *medium* ‘milieu, zone centrale de’⁴.

Tableau 4.

Formes composées adverbiales-prépositionnelles du latin (*apud* Hamp)

<i>desuper</i>	<i>exsuper</i>	<i>asuper</i>	<i>insuper</i>	<i>adsuper</i>
<i>desupra</i>		<i>asupra</i>		
<i>desub/-tus</i>				
<i>deinfra</i>		<i>abinfra</i>		<i>adinfra</i>
<i>desubter</i>			<i>insubter</i>	
<i>deintus</i>		<i>abintus</i>		
<i>deintra</i>		<i>abintra</i>		<i>adintra</i>
<i>deintro</i>				
<i>deante</i>	<i>exante</i>	<i>abante</i>	<i>inante</i>	<i>adante</i>
<i>depost</i>			<i>inpost</i>	
<i>deretro</i>		<i>aretro</i>	<i>inretro</i>	
	<i>exadversus</i>		<i>inadversus</i>	
<i>decontra</i>	<i>econtra</i>	<i>acontra</i>	<i>incontra</i>	
<i>detrans</i>	<i>etrans</i>			<i>adtrans</i>
<i>deultra</i>		<i>abultra</i>		
<i>dejuxta</i>				
<i>deforis/-as</i>		<i>aforis/-as</i>		<i>adforas</i>
<i>decirca</i>			<i>incirca/-um</i> ⁵	

⁴ Les locutions formées sur *medium* sont à l’origine de deux prépositions de l’ancien français, *enmi* et *parmi*, dont la seconde s’est conservée jusqu’en français contemporain, toujours avec une valeur prépositionnelle.

⁵ *Foris* et *circa* sont aussi des noms, mais en emploi adverbial avant de participer aux composés.

1.2. Langues romanes anciennes

Les langues romanes héritent de ces composés à fonction et sens ambigus, et, pour répondre au même problème, emploient la même méthode : la préfixation. C'est la seconde préfixation prépositionnelle, au moyen de *de*, *in*, *per* cette fois-ci, qui a le même résultat qu'en latin, c'est-à-dire que les formes surprefixées ont un sens aussi statique que leur base :

- (3) *Lur chevaux laissent dedesuz un olive = dessus*
 leurs chevaux [ils les] laissent sous un olivier (*Roland* 2705)
- (4) *au făcut și denafară de șanțuri băști de pământu = afară*
 [ils] ont fait aussi en dehors de fossés remparts de terre (*Costin I*, 9)

Parallèlement, les langues romanes font un large usage de l'autre procédé latin : les locutions formées sur un nom de partie explosent littéralement (comparer avec deux noms seulement en latin), comme dans les exemples ci-dessous, et parfois dans des constructions elles-mêmes doublement préfixées (5) :

- (5) *Parensommet la croupe del destrier sejorné/ Chai Renaus a terre*
 Sur la croupe du cheval séjourné/ Tombe Renaud à terre (*Ren de Mont* 321)
- (6) *Iară în mijlocul focului o jiganie groznică vădzu*
 et au milieu.ART feu.ART.G une bête terrible vit
 'et au milieu du feu, il vit une bête terrible' (*Ist. ier.* II, p. 41)

D'autres noms de partie servant comme centre de locution sont (les plus anciens seulement) en FR. *coste, sommet, tour, mont, val...*, RO. *față, dos, spate, vârf, potrivă, lat(uri)*... Cette abondance de locutions à base nominale reconnaissable entraîne une réanalyse des prépositions-adverbes composés et surcomposés (hérités ou créés sur modèle latin) comme étant eux aussi des locutions à base nominale. En effet, peu à peu, ils sont pourvus d'un article et, si prépositions, le nom suivant apparaît en subordination de type nominal (*de* en français, cas génitif en roumain) :

- (7) *se vos an venez au desus, que vers vos ne se puisse plus desfandre*
 si vous en venez à+le dessus, [au point] que contre vous [il] ne puisse plus se défendre
 (*Perc.* 1641)
- (8) *să-i dai să custe lung trai denaintea Domnului*
 que [tu]-lui donnes que [il]jouisse longue vie devant.ART Seigneur.ART.G (Dos. *Ps.* 60)
 'que tu lui donnes la jouissance d'une longue vie devant le Seigneur'

Selon De Mulder (2003), qui analyse l'évolution d'une seule forme, *dessus*, c'est l'adverbe qui est le premier réanalysé comme nom, et les premiers *au-dessus* et *el dessus* attestés sont effectivement adverbiaux. Il est suivi plus tard par la locution prépositionnelle. De même, en roumain, Iordan *et al.* (1967) font remarquer que *dinaintea* provient de l'adverbe *dinainte* et non pas l'inverse. On observe ainsi que dans les deux langues, il y a eu à un moment donné réanalyse des adverbes (et prépositions) composés en noms, et que cette réanalyse a eu lieu premièrement en locution. Il est également vraisemblable, comme le signale De Mulder, que la réanalyse se soit opérée premièrement dans des formes comme *dessus*, dont la préposition d'origine s'était perdue, et elle n'était donc plus reconnaissable en tant que préposition, et qu'elle se soit ensuite répandue par analogie à *dessous*, etc.

Une fois les adverbes-prépositions devenus (du moins formellement) des noms en locution, ils évoluent vers une plus grande autonomie, ce qui correspond au stade de noms relateurs. Comme on le voit dans les exemples ci-dessous, les anciens composés assument des fonctions autres que circonstanciels (sujet dans 9, objet direct dans 12), ils ne sont plus invariables (dans 10, 11 et 12 on voit se créer une forme de pluriel). Enfin, par l'attribution d'un article, les anciens composés se voient également attribuer un genre (toujours masculin en français, suivant la règle d'attribution du genre grammatical spécifique à cette langue, neutre ou féminin en roumain⁶).

(9) *tout le devant de son visage lui fut abatu d'un cop d'espée* (Roye, *Chr. scand.* I, 60)

(10) *sculându-se Traian cu toată puterea-i și în mai înlăuntrurile țării intrând*
se levant Trajan avec toute sa force et en plus dedans.ART.PL pays.ART.G entrant
'Trajan, levant toute son armée et pénétrant plus profondément dans le pays...'(Cant. *IstTR*)

(11) *doar cu ochii ne iubiserăm și cu lăuntruri de miei*
seulement avec yeux.ART nous étions aimés et avec dedans.PL de agneau.PL
'nous nous étions aimés avec les yeux et des entrailles d'agneaux' (Cesereanu, *LiterNet*)

(12) *privind mersul undițelor groase de oțel care cărau pulpe și dindărături de vaci*
regardant course.ART crochets.G épais de acier qui portaient cuisses et derrière.PL de vache.PL
'Regardant la course des crochets épais d'acier portant des cuisses et des arrières-trains de vache' (Barbu, *Marin Pisica*)

Dans l'étape suivante, ces noms relateurs s'autonomisent davantage, pouvant exprimer des parties d'objets en l'absence du tout, ou en construction plus lâche que la subordination possessive :

⁶ Pour une discussion plus ample concernant la typologie de l'attribution du genre grammatical dans les langues, voir Corbett (1991).

(13) *pour ce que le ciel n'a desus ne desouz en quelcunque maniere* (Oresme CM 324)
 parce que le ciel n'a partie supérieure, ni inférieure en aucune sorte

(14) *a sta cu dinaintea goală*
 demeurer avec devant.ART vide
 '(à propos d'un invité) être laissé sans boisson/nourriture'

Enfin, en français et roumain contemporains, ces noms sont attestés parfois comme noms lexicaux autonomes :

(15) *Les idoles de Byzance, ouvrant leurs yeux insondables sur l'énigme du dedans, ne sont qu'un refuge mystique contre l'orgie sexuelle et la brutalité de l'autocratie hellénique...* (Faure, *L'Esprit des formes* 624)

(16) *Încercam în jurul nostru/ dindărături să ghicim*
 essayions en tour.ART notre derrières.PL à deviner
 'nous essayions de deviner autour de nous des sens cachés' (Cafeneaua.com 11.06.2006)

1.3. Prejur : une histoire dont on ne sait que faire

Il est utile à ce stade de se pencher sur une évolution particulière, celle de *prejur*, qui est édifiante à plus d'un titre. *Prejur* est le résultat roumain de la locution latine *per girum*. Les textes roumains anciens témoignent d'une hésitation quant à son statut, *prejur* étant tantôt préposition (exemple 17), tantôt nom (exemple 18), dans le même texte et chez le même auteur. On remarquera pourtant qu'il est toujours nom quand il est surpréfixé (même si le mode de subordination du second nom est hésitant au départ, génitif ou préposition *de*) ; c'est d'ailleurs uniquement sous la forme surpréfixée qu'il développe des marques nominales, comme le pluriel (20).

(17) *și au zăbovit turcii pregiur cetatea Beciului.*
 et ont demeuré Turcs.ART autour forteresse.ART Beci.ART.G
 'et les Turcs ont campé autour de la forteresse de Beci.' (Neculce I, 90)

(18) *jăcuiè ce putè prin pregiurul cetăților pentru mâncare*
 [il] vola ce [il] put par+en autour.ART villes.ART.G pour manger
 'il vola ce qu'il put trouver autour des villes pour manger' (Neculce VI, 2)

(19) *De nu-l scăpa părul tufos care încâlcindu-să pregiur de spine îl trasă înapoi*
 si ne-le aidait cheveu abondant qui s'accrochant autour de épines le tira arrière
 'si ne l'aidaient les cheveux abondants qui, s'accrochant autour de épines, le retirèrent'
 (Budai-Deleanu, *Tig*VIII)

- (20) *de să se ducă împrejurele oraşelor și satelor.*
 que SBJ se porte autour.PL.ART villes.ART.G et villages.ART.G
 ‘ pour qu’il aille autour des villes et des villages’ (Cor. *Tetraev* Luca42)

Plus tard, il se fixera sous la forme *împrejurul*, nom relateur, et *primprejur*, *dîmprejur* adverbes ; la forme *prejur* se perdra, la seule qui fonctionnait comme préposition. L’histoire de *prejur* montre donc un nom relateur latin, *girim* ‘zone autour de’, qui est pris dans une locution à fonction prépositionnelle et adverbiale (*per girum*). Au fil du temps, la locution *per girum* se grammaticalise dans la préposition *pregiur* ; parallèlement, elle se fait préfixer par d’autres prépositions (*in, de in, per in*), le résultat étant traité comme une locution à base nominale. Il s’agit d’un cas typique de ce que Haspelmath (2004) appelle *retraction* : une construction développe plusieurs fonctions, dont une plus grammaticale, qui ensuite peut disparaître. Or, Haspelmath signale bien, dans une critique de certains contre-exemples à l’unidirectionnalité de la grammaticalisation, que la retraction n’est pas de la dégrammaticalisation, ce n’est pas l’opposé du processus de grammaticalisation.

L’histoire de *prejur* n’est donc pas de la dégrammaticalisation, mais elle est exemplaire à un autre titre : elle sert de miroir à l’évolution des prépositions-adverbes du type FR *dessus* RO *dedesubtul*, etc. On remarquera ainsi que le nom actuel construit sur *girim* n’est pas le même que celui qui était préposition au XVI^e siècle. On ne peut donc pas dire que *prejur* s’est dégrammaticalisé, c’est-à-dire qu’il aurait remonté la pente, du statut de préposition au statut de nom. Il a tout simplement disparu ; les locutions actuelles *împrejurul*, etc. sont des formations parallèles qui ne proviennent pas directement de la préposition *prejur*. En outre, ces locutions ne semblent pas évoluer au-delà du niveau de noms relateurs en langue contemporaine. Par contre, dans les cas analysés ici, c’est historiquement la même forme *dessus, dedesubt* etc. qui évolue d’adverbe-préposition à nom, sans solution de continuité.

2. PrépComp > NRel est dégrammaticalisation

L’abondance et la variété des exemples proposés comme cas de dégrammaticalisation a eu le mérite de conduire les linguistes à clarifier les modèles théoriques de la grammaticalisation et de quelques autres types de changements historiques (comme la lexicalisation, l’exaptation, etc.), mais aussi à proposer une projection de ce que serait une évolution inverse de la grammaticalisation. Lehmann (2004), Willis (2007) et Norde (2009, 2010) ont ainsi proposé un nombre de critères et paramètres qui peuvent servir à identifier un changement comme étant de la dégrammaticalisation :

Degrammaticalization is the reverse of grammaticalization. (...) This is a process in which a linguistic sign gains in autonomy, i.e. it becomes relatively free from constraints of the linguistic system. A good case of degrammaticalization would consequently be one in which, for instance, an infix first becomes a peripheral affix, this then becomes a free

form, gaining more concrete semantic features and a few more phonological segments. All the while, the paradigm of forms with a similar distribution fills up by other items taking the same course, expanding into a larger class of more heterogeneous elements. In the further course of events, the degrammaticalized item joins the lexical (rather than grammatical) subclass of its category, passing, for instance, from an adposition to a relational noun. (Lehmann 2004 : 15) (c'est moi qui souligne)

Degrammaticalization is a change whereby a gram in a specific context gains in autonomy or substance on one or more linguistic levels (semantics, morphology, syntax, and phonology). That is, some (or all) of the processes that contribute to grammaticalization must be at work, but must lead to the opposite result from that expected in grammaticalization. (Norde 2010 : 6)

Ce qui ferait donc la spécificité de la dégrammaticalisation et permettrait de la distinguer d'autres processus historiques est d'une part son caractère graduel, parallèle à la gradualité de la grammaticalisation (ce qui la distingue de l'exaptation, un changement brusque, sans étapes intermédiaires), et d'autre part son caractère de changement affectant tous les niveaux (phonétique, morphosyntaxique, sémantique). La dégrammaticalisation devrait présenter les mêmes sous-phénomènes que la grammaticalisation, mais en sens inverse.

Ainsi, si on reprend les paramètres de la grammaticalisation présentés au début, on peut évaluer *a contrario* l'évolution des formes françaises *dessus, dessous, devant...* et roumaines *dinaintea, dinapoia...* comme étant effectivement des cas de dégrammaticalisation.

2.1. Intégrité

À l'inverse de la grammaticalisation, un item qui se dégrammaticalise devrait gagner en substance sémantique et phonologique et se recatégorialiser.

Or, du point de vue sémantique, on peut tracer l'évolution des prépositions complexes romanes depuis un sens vague, grammatical, de localisation dans l'espace-temps vers le sens de partie d'un objet et jusqu'à un objet plus ou moins autonome, comme ce fut le cas du nom *devant* qui a acquis le sens très restreint de giron, ou de *dedesubturi* signifiant secrets, aspects cachés. Ce processus est parfois appelé anti-métaphore, et représente le contraire du processus de métaphorisation à l'œuvre dans les premiers stades de la grammaticalisation.

Du point de vue catégoriel également, les prépositions complexes analysées ici témoignent d'un passage graduel de la catégorie préposition ou adverbe (mot invariable) à la catégorie du nom. Au cours de cette évolution, les items acquièrent des traits nominaux : un genre, la flexion en nombre et en cas (pour le roumain).

2.2. Paradigmaticité

Un item qui se dégrammaticalise devrait se déplacer depuis une classe grammaticale, fermée, vers une classe lexicale, ouverte. Un critère simple pour

mesurer le changement de paradigmaticité est l'existence de synonymes : la synonymie caractérise les seules classes ouvertes, il n'y a pas véritablement de synonymie au niveau des pronoms, prépositions, tiroirs verbaux, etc.

Pour les sens actuels des noms formés sur des prépositions composées, des synonymes se présentent facilement à l'esprit, quand ils ne sont pas directement indiqués par les dictionnaires, comme c'est le cas du nom *devant*, qui est glosé dans tous les dictionnaires français comme 'giron'. Dans le sens purement locatif, les noms analysés ici sont souvent synonymes de noms relateurs abstraits ou provenant de noms de parties du corps : FR. *le dedans - l'intérieur, le dessus - la surface, le devant - la face, le derrière - le dos* ; RO. *înăuntrul - interiorul, dinaintea - fața, dindărătul, dinapoia - spatele*. Ils ont également des synonymes dans leurs sens plus précis, comme RO. *dedesubturi - secrete* ou *dindărăt - fund*. Dans ce dernier cas, la synonymie a été probablement au centre même de l'évolution de *dindărăt*, tout comme pour son correspondant français, *derrière*, les noms issus de prépositions représentant des équivalents préférables à des noms jugés vulgaires.

2.3. Variabilité paradigmaticque

Ce paramètre découle de la paradigmaticité. Pour un item qui se dégrammaticalise, ce paramètre doit être lu comme 'l'item n'est plus obligatoire, il devient optionnel dans certains contextes'. Le test de la synonymie représente en soi un argument pour le caractère optionnel des noms provenant de prépositions-adverbes : en effet, si un item est synonyme d'un autre, cela signifie qu'il peut le remplacer, dans certains contextes, du moins.

2.4. Portée structurelle

À l'inverse de la grammaticalisation, un item qui se dégrammaticalise élargit sa portée structurelle. Dans le cas des noms analysés ici, il s'agit de la capacité de régir des adverbes de degré (*mai* dans l'exemple 10) ou des adjectifs épithètes⁷ :

(31) *Son célèbre uniforme vert rehaussé par le dessous blanc de sa culotte de casimir* (Balz., *Tén. affaire*, 257)

2.5. Liage

Ce paramètre ne concerne, dans les termes de Norde (2009 : 126) que la dégrammaticalisation secondaire (le correspondant de la grammaticalisation secondaire, qui conduit par exemple d'adposition à affixe casuel). Le point de départ de la dégrammaticalisation analysée ici étant un morphème déjà libre, ce paramètre n'est pas pertinent.

⁷ La possibilité de régir un complément est en principe un bon test, mais pas dans le cas précis de ces noms, issus de noms de parties (qui par définition régissent formellement un autre nom, celui qui désigne le tout : *le bout du bâton*).

2.6. Variabilité syntagmatique

Dans une dégrammaticalisation, ce paramètre signifie que l'item devient de plus en plus libre syntaxiquement. Or, les exemples ci-dessus montrent que l'ancien adverbe ou nom de localisation, qui ne pouvait assumer que le rôle de circonstant de lieu/temps, devient un nom qui peut assumer en principe toute position nominale : sujet, objet direct ou indirect, complément du nom :

(32) *Le dessus de la table est sale.* - sujet

(33) *On ne peut que deviner les dessous de cette affaire.* - objet direct

(34) *La blancheur de ses dessous.* - complément du nom

3. Conclusion

Ce bref survol des paramètres permet de proposer le cas des adverbes-prépositions *dessus*, etc. comme un exemple de dégrammaticalisation. En effet, il ne s'agit pas de lexicalisation pure, ni d'exaptation, puisque ces deux phénomènes affectent par définition des items isolés. L'analyse montre dans notre cas tout un groupe d'items d'âge et de structure similaires qui a évolué de la même manière. Bien plus, cette évolution n'est pas limitée à une seule langue, mais à deux langues apparentées⁸, et probablement à plus de deux langues, l'espace ne permettant pas ici une discussion des formes correspondantes italiennes ou espagnoles. De même, cette évolution ne peut pas être réduite à une simple nominalisation, car elle est graduelle et passe par les étapes intermédiaires de nom relateur et nom de partie, alors que la nominalisation est en soi un changement brusque et ponctuel. Son caractère résolument graduel, composite et systématique qualifie l'évolution présentée ici pour ce que Willis (2007) appelle une lexicalisation syntaxique ou, avec le terme plus couramment accepté, pour une dégrammaticalisation.

L'histoire des adverbes-prépositions du français et du roumain constituerait ainsi un contre-exemple au principe d'unidirectionnalité de la grammaticalisation. Il n'est pas à rejeter *a priori*, car il n'invalide pas automatiquement l'unidirectionnalité, il en fait simplement un universel statistique, qui, comme le signalait Dryer (1997), est plus réaliste et plus solide qu'un universel absolu :

Very few actual cases of degrammaticalization remain. They are not “myriad” (Janda 2001: 299), but closer to a proportion of 1:99 with historical cases of grammaticalization. It would be wrong to dismiss them. They are interesting in their own right as examples of a rare kind of linguistic change and, presumably, of linguistic creativity. But they do not invalidate the observation that grammaticalization is essentially irreversible. (Lehmann 2004: 23).

⁸ L'évolution des noms issus d'adverbes-prépositions n'est pas différente en français et en roumain. Ce qui est différent, c'est le rythme du changement, qui est plus accéléré en français.

Les exceptions sont là pour rappeler que les langues ne sont pas des horloges (comme le voulaient les néo-grammairiens). Elles sont la création des locuteurs, et à ce titre, susceptibles d'évolutions inattendues ou irrégulières. Les langues sont la preuve de la créativité humaine, et la description linguistique doit en tenir compte.

RÉFÉRENCES

- CORBETT, Greville (1991) *Gender*, Cambridge : Cambridge UP
- DELANCEY, Scott (1997) 'Grammaticalization and the gradience of categories: relator nouns and postpositions in Tibetan and Burmese', in Bybee, J., Haiman, J. & Thompson, S. (eds), *Essays on Language Function and Language Type*, Amsterdam : Benjamins, 51-69
- DE MULDER, Walter (2003) 'La préposition *au-dessus de*: un cas de grammaticalisation?', *Verbum* 25(3), 291-305
- DRYER, Matthew (1997) 'Why statistical universals are better than absolute universals', *Papers from the 33d Annual Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago: Chicago Linguistic Society, 123-45.
- FAZAKAS, Emese (2008) *A magyar nyelv kis történeti nyelvtana*, Cluj, Egyetemi Műhely
- GODEFROY, F. (1883) *Dictionnaire de la langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Nedeln ; Liechtenstein, Kraus Reprint 1969
- HAMP, Paul (1967 [1888]) 'Die zusammengesetzten Präpositionen im Lateinischen', *Archiv für lateinische Lexicographie und Grammatik* V, 321-367
- HASPELMATH, Martin (2004) 'On directionality in language change with particular reference to grammaticalization', in Fischer, Olga, Muriel Norde & Harry Perridon (eds) *Up and down the cline - the nature of grammaticalization*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 17-44.
- HOPPER, Paul J. & TRAUGOTT, Elizabeth Closs (1993) *Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IORDAN, I. et al (1967) *Structura morfologică a limbii române contemporane*, București: Ed. Științifică
- KURYŁOWICZ, Jerzy (1975 [1965]) 'The evolution of grammatical categories', in *Esquisses linguistiques II*, J. Kuryłowicz, München: Wilhelm Fink Verlag, 38-54.
- LASS, Roger (1990) 'How to do things with junk: Exaptation in language evolution', *Journal of Linguistics* 26, 79-102.
- LEHMANN, Christian (1995 [1982]) *Thoughts on grammaticalization*. München / Newcastle: Lincom Europa.
- LEHMANN, Christian (1985) 'Grammaticalization: synchronic variation and diachronic change', *Lingua e stile* 20, 303-318
- LEHMANN, Christian (2004) 'Theory and method in grammaticalization', *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 32:2, 152-187.
- MEILLET, Antoine (1912) '« L'évolution des formes grammaticales »', *Linguistique historique et linguistique générale*, Paris, Champion, 76-101

- MEYER-LÜBKE, Wilhelm (1904) : *Grammaire des langues romanes*, Paris
- NORDE, Muriel (2009) *Degrammaticalization*, Oxford: Oxford University Press
- NORDE, Muriel (2010) 'Degrammaticalization : three common controversies', in Stathi, Katerina, Elke Gehweiler & Ekkehard König (eds) *Grammaticalization. Current views and issues*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 123-150.
- SVOROU, Soteria (1993) : *The Grammar of Space*, Amsterdam, John Benjamins
- TRAUGOTT, Elizabeth Closs (2001) 'Legitimate counterexamples to unidirectionality' Paper presented at Freiburg University. (<http://www.stanford.edu/~traugott/papers/Freiburg.Unidirect.pdf>)
- TRAUGOTT, Elizabeth Closs (2004) 'Exaptation and grammaticalization', in Minoji Akimoto (ed.), *Linguistic Studies Based on Corpora*. Tokyo: Hituzi Syobo Publishing Co., 133-156.
- WILLIS, David (2007) 'Syntactic lexicalization as a new type of degrammaticalization', *Linguistics* 45(2), 271-310

Abréviations

- ABL - ablatif
ACC - accusatif
ART - article (défini)
G - génitif
PF - parfait
SG. - singulier
PL. - pluriel
ACC - accusatif
ABL - ablatif
G - génitif
SBJ - subjonctif
SG - singulier
PF - parfait
ART - article (défini)

APPUNTI SULLA TERMINOLOGIA DELL'ENERGIA SOLARE PROPOSTA PER UN GLOSSARIO ITALIANO-INGLESE-ROMENO

MARIANA ISTRATE*

ABSTRACT. *Aspects of solar energy terminology. Italian-Romanian-English Glossary.* Over time, mankind had to adapt and shape nature according to their needs, creating ever more ingenious technologies. The solar energy exploitation requires new techniques, but it also calls for creating linguistic terms or adapting existing ones. The Italian-English-Romanian glossary of solar energy aims to offer students a tool to translate the terms in this sector, starting from the Italian language, which already possesses specialized denomination and an advanced process of standardization of terminology.

Keywords: Solar energy, specialized term, terminology, terminological unit

REZUMAT. *Note asupra terminologiei energiei solare. Glosar italian-englez-român.* De-a lungul timpurilor, omul a fost nevoit să supună natura și să o modeleze în funcție de nevoile sale, creând tehnologii tot mai ingenioase. Exploatarea energiei solare presupune tehnici noi, iar în plan lingvistic crearea unor termeni adecvați sau adaptarea altora deja existenți. Prin glosarul italian-englez-român intenționăm să oferim studenților un instrument de lucru în învățarea limbajelor specializate, pornind de la limba italiană care posedă deja o experiență denominativă în domeniul energiilor solare și în procesul standardizării termenilor utilizați.

Cuvinte cheie: energie solară, termeni, terminologie, unitate terminologică, texte specializate

1. Avvertenza

Ci proponiamo di compilare un glossario terminologico nel campo dell'energia solare recentemente apparso, tenendo conto che per il romeno, almeno fino ad oggi, manca una tale iniziativa. Il metodo sarà prevalentemente didattico-formativo, nel senso che il nostro intento è di offrire uno strumento per l'apprendimento delle lingue straniere, più precisamente l'italiano, lingua che possiede già un'esperienza denominativa notevole nel campo delle energie rinnovabili e nel processo di standardizzare i termini specifici. In questa sede usiamo la parola

* Associate professor Ph.D. of the Department of Romance Languages and Literatures, Faculty of Letters, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca. Fields of research: the linguistic disciplines applied to Italian and Romanian. Specialist in literary onomastics and a member of the Onomastics and Literature Society of Pisa, Italy. E-mail: istratemariana@yahoo.it

terminologia nel suo significato applicativo di questa materia, cioè di prassi della compilazione, descrizione e normalizzazione delle unità terminologiche. La selezione avrà in vista i testi puramente informativi.

Partiamo dalla constatazione che nell'epoca contemporanea assistiamo ad uno sviluppo mai visto delle scienze e delle tecnologie. Di conseguenza, un dizionario generale non riuscirà facilmente a tener il passo con i progressi avvenuti in un certo campo di attività e il lavoro del traduttore di testi specialistici diventa difficile a causa dell'apparire e del proliferare di unità terminologiche complesse. Poi, il processo di mediazione linguistica per le lingue che non sono di circolazione internazionale è complesso, specialmente perché quest' ultime devono assorbire velocemente nel loro lessico i termini che si impongono nel processo di importazione di tecnologia moderna. Alcuni termini arrivano ad integrarsi nel sistema lessicale, gli altri rimangono come termini stranieri o come internazionalismi.

Qualunque sia la realtà linguistica, dal punto di vista della relazione scienza – terminologia, l' esistenza di un lessico specifico ad un campo di attività costituisce un indice di maturità di una scienza, specialmente nel caso dei settori moderni o recentemente creati. Importante è che la terminologia abbia il carattere di un microsistema strutturato in base al principio della monosemia e dei limiti della polisemia e della compatibilità di associazione dei termini nei contesti specifici. I linguaggi specializzati rifiutano l' incertezza semantica, l' ambiguità e la sinonimia, per ridurre al minimo la variazione, dato che la terminologia normativa suppone univocità e monoreferenzialità. Sono requisiti che permettono la standardizzazione e la sistematizzazione del lessico specialistico al fine di realizzare una maggiore comprensibilità dei messaggi tecnici.

In questo lavoro, senza avere la pretesa di realizzare una banca terminologica completa, cioè una raccolta di schede in formato elettronico contenente informazioni, riguardanti singoli termini, tentiamo di proporre un glossario trilingue (italiano-inglese-romeno) per un campo di attività poco studiato dai terminologi e dai traduttori: l' energia solare.

2. Perché l'energia solare?

Per motivare il nostro interesse terminologico per questo settore d'attività si impone a cominciare con qualche parola sulla storia dell' uso dell' energia solare, in base alle informazioni offerte dal Gruppo per la storia dell' energia solare (GSES).¹ Per sopravvivere, l' uomo è stato obbligato ad adeguarsi al clima, al rilievo e alle risorse naturali offerte dalla natura. Appunto per questo, dai più remoti tempi, il calore del sole è stato sfruttato, specialmente per il riscaldamento. Gli scavi archeologici dimostrano che, all'inizio del IV secolo a.C., la progettazione solare era ormai diffusa nell'edilizia urbana e rurale in Grecia (per esempio, le case di

¹ <http://www.gses.it/pionieri/francia.php>

Olinto). Isomaco, un personaggio socratico, faceva vedere con orgoglio alla sua sposa una casa rivolta a sud, cosa che significava che questa era soleggiata d'inverno e ombreggiata d'estate. Volgere le case verso il sole costituisce già un indizio della coscienza che l'energia solare doveva essere sfruttata.

Anche gli architetti dell'Impero Romano cercavano soluzioni che permettessero il risparmio del combustibile, più precisamente della legna. Nella sua opera *De Architettura*, dopo aver studiato l'esperienza dei greci, Vitruvio precisava che la parte principale dell'edificio dovrebbe essere rivolta verso sud. Anche l'epoca romana ha avuto il suo contributo nell'uso dell'energia solare che consiste nell'adozione del vetro piano per la schermatura delle finestre, una delle più antiche ed efficienti tecnologie solari².

L'Italia ha la fortuna di aver conservato sul suo territorio siti archeologici che testimoniano l'interesse per le applicazioni dell'energia solare. Nella storia più recente, un italiano, Giovanni Francia (1911-1980), ha messo in pratica altre intuizioni benefiche per l'umanità. Pioniere dell'energia solare, egli ha fatto uno sperimento straordinario. Genova è diventata famosa per „l'invenzione delle strutture a nido e con i pionieristici impianti solari a concentrazione lineari del calore. L'idea centrale di Francia era che il calore solare dovesse essere reso disponibile alle temperature necessarie per far funzionare macchine e impianti delle società tecnologicamente e industrialmente avanzate, a cominciare da quelli per la produzione elettrica, dimostrando che ciò era possibile”³.

L'esperimento di Francia avverava l'intuizione di un altro pioniere dell'energia solare, sempre italiano, il professore Giacomo Ciamician, il quale al corso inaugurale dell'anno accademico 1903-1904, affermava a Bologna: „Il problema dell'impiego dell'energia raggianti del Sole si impone e si imporrà anche maggiormente in seguito. Quando un tale sogno fosse realizzato, le industrie sarebbero ricondotte ad un ciclo perfetto, a macchine che produrrebbero lavoro colla forza della luce del giorno, che non costa niente e non paga tasse”⁴.

Ecco ora anche altri esempi che dimostrano l'utilità delle idee degli scienziati che hanno lavorato in questo campo d'attività, per risolvere i problemi legati all'uso e alla disponibilità delle fonti di energia. Un esempio da non trascurare lo costituisce Planta Solar 10 (PS10)⁵. Si tratta di una centrale termosolare costruita a Sanlúcar la Mayor, in Spagna. Questa centrale elettrica è formata da una torre situata al centro di una pianura coperta da 624 eliostati, essenzialmente specchi, ciascuno con una

² Silvi, Cesare *La storia dell'uso dell'energia solare sulla terra*, Comunicazione al XXVI Congresso nazionale di storia della fisica e dell'astronomia, Roma 15-16 giugno 2006; <http://www.gses.it/pub/storia-fisica.pdf>

³ <http://www.gses.it/pionieri/francia/php>

⁴ *Discorso inaugurale del prof. Giacomo Ciamician, 7 novembre 1903*, Annuario della Regia Università di Bologna, Anno scolastico 1903-1904, http://www.ciam.unibo.it/Progetto_Ciamician/Discorsi/Inaugurale/img006.jpeg.html

⁵ <http://it.wikipedia.org/wiki/PS10>

superficie di ben 120 m², che riflettono la luce solare verso un punto centrale, nella sommità della torre. Il calore prodotto dalla concentrazione dei raggi solari riscalda le condotte dell' acqua presenti nella parte superiore della torre, trasformando le acque in vapori. Il vapore prodotto fornisce fino a 11 MW di elettricità.

Nella parte di sud-ovest dell' irraggiata Florida, verrà costruita una città del sole, grazie ad un programma tecnologico modernissimo. Nel 2010 sono iniziati i lavori per edificare un centro urbano di nome Babcock Ranch, in cui tutti gli edifici saranno alimentati dall'energia del sole attraverso pannelli solari.⁶

Il centro svizzero di elettronica e microtecnica (CSEM) ha creato un nuovo metodo di immagazzinamento e di utilizzo dell' energia solare. Si tratta di un' „isola solare” di 500 metri di diametro, capace di produrre energia elettrica a prezzi dimezzati rispetto ai sistemi parabolici. Questo prototipo, a forma di un disco piatto, verrà messo in funzione nel deserto degli Emirati Arabi.

A suo turno, Googleplex vanta di essere un' azienda che sfrutta il calore dell' ambiente. Per motivi ecologici, economici e sociali, si è immaginato l' utilizzo dei pannelli solari, posizionati sui tetti di un campus e di un parcheggio. In questo modo la struttura diventerà un grande sito per l' utilizzo dell' energia solare.

Un ultimo esempio che può sembrare banale, ma non lo è. A Vienna, a Boston, a New York e Vancouver e, recentemente a Philadelphia, funzionano cassonetti per la spazzatura provvisti da compattori che riducono le dimensioni dell' immondizia. Questi vengono messi in moto grazie ai motorini messi in funzione da pannelli fotovoltaici sovrastanti.

Un membro del gruppo per la storia dell' energia solare, Giorgio Nebbia affermava: „Il sole eliminerà tutta la povertà”.⁷ Lo speriamo anche noi, dato che l' uomo è stato capace, attraverso i tempi, di sfruttare la natura e di plasmarla a seconda dei suoi bisogni, creando delle tecnologie sempre più ingegnose. Si è insistito molto sull' idea che l' energia solare non costituisce solo una fonte gratuita e inesauribile, ma è l' unica a non inquinare la natura, accanto a quella idroelettrica, eolica, del moto ondoso, geotermica e mareomotrice, fa parte del gruppo di energie rinnovabili le quali, per la loro natura, non sono mai „esauribili”.

Parlare di questo tipo di energie coinvolge non solo aspetti tecnico-scientifici, politico-sociali e ambientali, ma anche linguistici. È ovvio che la scoperta di nuove tecnologie, determinata dalla pressione della crisi energetica porti con sé la creazione di nuovi termini o il mutamento di quelli già esistenti.

3. Problemi nel tradurre i testi specialistici

Dato che in un testo specialistico predomina la funzione cognitiva, il traduttore ideale deve dimostrare competenze linguistiche, più precisamente conoscere bene la lingua di partenza e quella d' arrivo, ed anche competenze tecniche e scientifiche,

⁶ <http://www.ecomagazin.ro/babcock-ranch-orasul-soarelui>

⁷ <http://www.gses.it/pub/nebbia-mezzogiorno.php>

nell' ambito a cui appartiene il testo rispettivo. Spesso nella traduzione si fa ricorso agli specialisti del settore preso in esame, in quanto questo processo diventa possibile soltanto se il sapere linguistico è raddoppiato da quello enciclopedico. Il problema cardine consiste nel trovare nella lingua d' arrivo l' equivalente terminologico „attraverso nozioni la cui denominazione è lacunosa in questa stessa lingua”⁸.

Nella traduzione settoriale, *l' unità lessicale minima* di significato della linguistica tradizionale, *la parola*, non coincide sempre con *l' unità terminologica*. Accanto alla denominazione semplice, alla derivazione, all' abbreviazione, all' uso figurato dei termini, al prestito, la neologia terminologica fa ricorso anche alla formazione sintagmatica, più frequentemente al sintagma nominale. Il *sintagma lessicale* ha delle caratteristiche pertinenti che contribuiscono alla sua lessicalizzazione all'interno del lessico di una lingua: – la stabilità del rapporto tra significato e significante; – la stabilità della sequenza o, con le parole di Vanhese, „la concatenazione lineare di elementi liberi non scindibili”⁹; – la frequenza d' uso.

Occorre accennare in breve anche al problema dei *fraseologismi*, i quali, in fin dei conti, costituiscono sempre dei sintagmi risultati in seguito a un processo di selezione delle concordanze lessicali in un linguaggio specializzato. Si parte dalla premessa che, in qualsiasi campo tecnico e scientifico, esiste un lessico di base, costituito dai termini-pilastrini del rispettivo campo. Un terminologo ed anche un traduttore devono ritenere le principali combinazioni fraseologiche costruite in base all' unità terminologica quale nucleo dei *fraseologismi*. Si arriva a strutture di tipo: – termine + sostantivo (*impianti ad isola, banda di valenza*); – termine + aggettivo (*campo fotovoltaico, cella solare*); – avverbio + termine (*sottovuoto*); – nome + termine (*effetto fotovoltaico*).

Dunque, la nuova unità terminologica avrà una forma binaria, in cui la base costituisce il determinato e il secondo elemento è caratterizzante e funziona quale determinante. Accade che un sintagma di denominazione iniziale sia poi servito da base per nuove espansioni.

Una lista dei fraseologismi in vari settori di attività contribuisce all'uso appropriato per formulare una definizione ed è importante anche nel processo di interpretazioni e di traduzioni del testo specialistico. Soltanto dopo aver colto i rapporti contestuali che si instaurano fra i termini si può optare per un equivalente adatto ad esprimere la rispettiva nozione in un' altra lingua.

Dunque, il traduttore dei testi specialistici si trova nella situazione di tradurre un'unità terminologica (parola o sintagma) che, dalla sua prospettiva, costituisce un'unità di traduzione¹⁰, che rappresenta il più piccolo segmento dell' enunciato, in cui la coesione dei segni è tale che essi non debbano essere tradotti separatamente.

⁸ Vanhese, Gisèle, *Traduzione tecnico-scientifica e lessicografia*, “Tradurre”, Torino, UTET Libreria, 2003, 175.

⁹ *Ivi*, 177.

¹⁰ Roberto Pujia-Francesca Ervas, *Il problema dell'unità di traduzione*, <http://scienzecognitive.unime.it/filling/napoli/abstracts/oral/pujia.pdf>

4. Precisioni terminologiche

La *terminologia* rappresenta uno strumento di comunicazione nei vari ambiti tecnici e scientifici. Generalmente, viene definita quale „insieme dei termini usati per esprimere le nozioni proprie di una scienza, un' arte o una disciplina”.¹¹ Ma cos' è un termine? Lo stesso dizionario dà la seguente definizione: „Locuzione, voce propria di una scienza, un' arte, una disciplina”.

In realtà, l' area semantica del lessema *terminologia*, almeno per gli specialisti, è più ampia e complessa. Angela Bidu-Vrânceanu¹² individua tre componenti importanti che possono definirla:

a. Il linguaggio specialistico o il sistema scientifico che utilizza la terminologia come insieme di termini e di mezzi linguistici e non-linguistici per realizzare la comunicazione di specialità, che mira a trasmettere le conoscenze di un particolare campo di attività professionale;

b. L'insieme di termini o parole specializzate appartenenti a un sottosistema linguistico, caratterizzati dall'univocità, monoreferenzialità e stabilità;

c. La scienza interdisciplinare riguardante i problemi generali delle terminologie [si veda **a.** e **b.**], che analizza la logica delle conoscenze, la gerarchia dei concetti, il codaggio linguistico e non linguistico e i problemi della creazione delle parole necessarie alla scienza e alla tecnica.

La prima accezione suppone un approccio interno da parte degli specialisti di ogni singolo campo tecnico e scientifico, allo scopo di elaborare e diffondere degli standard scientifici da usare in ogni lingua. A questo proposito si sono creati organismi nazionali e internazionali: l' ISA (*International Federation of Natural Standardising Association*), l' Aterm (*Association française de terminologie*), la Term New (*la Rete internazionale di terminologia creata da Infoterm*).

In base alla seconda accezione, la terminologia offre una prospettiva che favorisce il passaggio agli studi interdisciplinari, presi in considerazione dalla terza accezione, che è la più ampia e comprendente. Di solito, la terminologia viene considerata quale branca della lessicologia e lessicografia, dato che prende in prestito da queste i metodi di analisi basate sulle relazioni sintagmatiche. Però, lo studio dei termini interessa anche l' informatica, la documentazione, la logica e la sociologia. Tutto ciò perché si tratta della comunicazione tra individui sociali in un campo socio-professionale specializzato. Si ha a che fare con una situazione comunicazionale che genera un lessico specializzato, una terminologia che conduce verso un tecnoleto. I termini forniti dalla terminologia vengono strettamente legati a un certo ambito professionale e, di conseguenza, sono abbastanza diversi dalle parole comuni, dato che mirano ad una sfera ben circoscritta e si definiscono in rapporto con questa in contesti situazionali particolari.

¹¹ „Il Nuovo Zingarelli”, Bologna, Zanichelli, 1986, sv.

¹² Bidu-Vrânceanu, Angela, *Lexic comun, lexic specializat*, București, Editura Universității din București, 2002, pass.

Nello stabilire il rapporto tra *lessico naturale* e *terminologia* dobbiamo tener conto anche dell'opinione di Francesca La Forgia¹³, la quale considera il problema una questione di gerarchia e di prospettiva piuttosto che di componenti effettive. Rimangono in comune gli stessi problemi e le stesse stesure, solo che un lessico di specialità possiede una capacità di etichettare nel modo più neutro possibile oggetti d'esperienza e concetti.

Il termine, costituito da una parola o da un gruppo inscindibile di parole, cioè un sintagma, rappresenta la denominazione di una nozione. Nell'operazione di definire e descrivere, la nozione svolge un ruolo importante, in quanto nei lessici specialistici il triangolo semiotico diventa: *oggetto* – *nozione* – *nome*. Gli specialisti considerano la *nozione* come „un'unità di conoscenza, appartenente a un sistema o a un sottosistema concettuale, fortemente organizzato e articolato in settori specifici”.¹⁴

Sembra utile per la nostra indagine fare la distinzione tra *repertorio terminologico* e *nomenclatura*, come risulta dalle definizioni lessicografiche. Un repertorio è una raccolta dei nomi, semplici o composti, incaricati di etichettare in modo il più possibile diretto e univoco concetti e oggetti identificati indipendentemente. La *nomenclatura* costituisce la componente specializzata della terminologia ed entra nelle espressioni e nei testi appropriandosi delle risorse della lingua comune. Di conseguenza, è più adatto parlare di *testi specialistici* che di lingue speciali, dato che solo tre quarti del materiale linguistico viene condiviso con la lingua comune.

Precisiamo ancora una volta che la nostra indagine si limita all'attività di raccogliere termini utilizzati nel linguaggio riguardante l'energia solare, allo scopo di diffondere le informazioni ricavate.¹⁵

Visto anche come un esercizio di ricerca terminologica, speriamo che il nostro glossario sia considerato utile all'attività di traduzione. Tutto ciò perché riguarda un ambito molto tecnico e poco conosciuto dai traduttori. Le difficoltà apparse sono dovute specialmente alle scarse fonti di documentazione nel romeno. Possiamo anticipare qualche caratteristica: – le tecniche di formazione o adozione

¹³ La Forgia, Francesca *Presupposti teorici e categorie descrittive per la terminologia: il trattamento della fraseologia*, http://www.sitlec.unibo.it/dwnprogetti/Assegni_2006_7.pdf

¹⁴ Vanhese, *op.cit.*, 177.

¹⁵ Nei dizionari specializzati ogni rubrica contiene solo un' *unità d'informazione* che viene identificata tramite un *titolo di rubrica* ed ha una struttura che rispetti le norme precise. Le ricercatrici Ileana Busuioc e Mădălina Cucu individuano alcune norme nella compilazione di un articolo lessicografico riguardante un termine: – una norma riguarda la definizione che deve specificare la natura del contenuto; – una norma riguardante la prelevazione dei dati, che specifica le fonti utilizzate e il modo in cui verranno ricavate le informazioni; – una norma riguardante la struttura dell'informazione presentata nella rubrica; – una norma di procedura riguardante l'elaborazione dell'informazione; – una norma di validazione, precisando le situazioni in cui l'informazione può essere dichiarata al cento per cento valida. In: Busuioc, Ileana e Cucu, Mădălina, *Introducere în terminologie*, București, Editura Universității din București, 2003, pass.,

<http://www.unibuc.ro/eBooks/Filologie/terminologie>

di termini scientifici non differiscono da quelle specifiche alla lingua comune; – è frequente la rideterminazione semantica di termini già esistenti nella lingua; – esistono neoformazioni ottenute per derivazione o composizione; – si usano le sigle e le abbreviazioni; – appaiono anche tecnicismi collaterali.

GLOSSARIO

Abbagliamento	Solar glare	Strălucire
Acceleratore ionico	Sputtering	Accelerator ionic
Accumulatore	Accumulator	Acumulator
Accumulatore elettrochimico	Electrochemical accumulator	Acumulator electro-chimic
Accumulatore solare	Solar accumulator	Acumulator solar
Accumulatori a ricombinazione regolati con valvola (o accumulatori ermetici)	Hermetically sealed accumulators	Accumulatori cu sistem de recombinare și valvă de protecție
Accumulatori aperti	Accumulators with relief valves	Acumulator cu valvă de golire
Acqua calda sanitaria	Domestic hot water	Apă caldă menajeră
Acquisto di energia	Energy purchase	Achiziție a energiei
Albedo	Diffuse Radiation	Radiație difuză
Alimentazione	Supply	Alimentare
Alta tensione	High voltage	Înaltă tensiune
Angolo d'incidenza	Angle of incidence	Unghi de incidență
Angolo di azimuth	Azimuth angle	Unghi azimut
Angolo di declinazione	Declination angle	Unghi de declinație
Angolo di elevazione	Elevation angle	Unghi de elevație
Angolo di inclinazione	Tilt angle	Unghi de înclinație
Angolo orario	Hour angle	Unghi orar
Anodo	Anode	Anod
Arseniuro di gallio (GaAs)	Gallium arsenide	Arseniură de galiu
Assorbimento a vuoto	Vacuum demand	Consum în gol
Assorbitore di calore	Absorber	Absorber
Atmospheric Pressure Chemical Vapour Deposition	Atmospheric Pressure Chemical Vapour Deposition	Depunerea chimică în stare de vapori la presiunea atmosferică normală
Barriera al vapore	Moisture barrier	Barieră contra vaporilor
Bilanciamento del sistema	System balance	Echilibrul sistemului
BUSBAR	Busbar	Bară colectoare
Campo ad inclinazione fissa	Fixed solar panel mount	Panouri solare cu suport fix
Campo ad inseguimento	Tracking solar panel mount	Panouri solare cu suport care urmărește mișcarea soarelui
Campo fotovoltaico	Array	Câmp fotovoltaic
Capacità nominale (Ah)	Nominal capacity	Capacitate nominală
Carburo di silicio	Silicon carbide	Carbură de siliciu
Carico elettrico (W)	Electrical charge	Sarcină electrică
Cassetta di terminazione	Junction box	Cutie de racord
Catodo	Catode	Catod
Cella a film sottile	Thin film solar cell	Celulă solară cu film subțire
Cella a multigiunzione verticale	Vertical Multijunction Cell	Celulă fotovoltaică
Cella fotovoltaica	Photovoltaic cell	Celulă fotovoltaică

APPUNTI SULLA TERMINOLOGIA DELL'ENERGIA SOLARE ...

Cella solare	Solar cell	Celulă solară
Colettore solare	Solar collector	Colector solar
Collegamento in parallelo	Parallel connection	Conectare în paralel
Collegamento in serie	Series connection	Conectare în serie
Colettore solare a tubi sottovuoto	Vacuum tube solar collector	Colector solar cu tuburi vidate
Colettore solare ad accumulazione	Solar collector connected to the hot water accumulation tank	Colector solar cu rezervor integrat
Colettore solare scoperto	Open loop solar collector	Colector solar în buclă deschisă
Colettore solare a piastra a superficie selettiva	Flat pane solar collector	Colector solar plan
Concentratore	Concentrator	Concentrator
Conduzione	Conduction	Conducție
Contatti elettrici	Electrical contacts	Contacte electrice
Conversione fotovoltaica	Photovoltaic conversion	Conversie fotovoltaică
Convertitore a commutazione forzata	Forced commutation converter	Convertor cu comutație forțată
Convertitore a commutazione naturale	Natural commutation converter	Convertor cu comutație naturală
Correnti galvaniche	Galvanic currents	Curenți galvanici
Correnti vaganti	Stray currents	Curenți vagabonzi
Costo per ciclo di vita	Life-Cycle Cost	Costul de-a lungul duratei de viață
Curva di efficienza	Efficiency curve	Curbă de randament
Curva di prelievo	Extraction curve	Curbă de titrare
Czochralski (Processo -)	The Czochralski process	Procedeu Czochralski
Delta "T"	Delta T	Delta T
Densità dell'elettrolita	Electrolyte density	Densitatea electrolitului
Densità di energia	Energy density	Densitatea energiei
Differenziale	Differential temperature	Temperatură diferențială
Diffusione	Diffusion	Difuzie
Diffusore	Diffuser	Pulverizator
Diodo	Diode	Diodă
Diodo di blocco	Blocking diode	Diodă de blocare
Diodo di bypass	By-pass diode	Diodă de by-pass/de mers în gol
Diseleniuro di indio e rame (CuInSe ₂)	Copper Indium Selenide	Diseleniură de indiu și cupru
Dispositivo fotovoltaico	Photovoltaic device	Dispozitiv fotovoltaic
Distorsione armonica	Harmonic distortion	Distorsiune armonică
Drain back	Drain back	Evacuare a apei
Drogaggio	Doping	Dopare
Eccesso di carica	Current overload	Exces de sarcină electrică
Effetto camino	Stack effect	Tirajul coșului
Effetto fotoelettrico	Photoelectric effect	Efect fotoelectric
Efficienza	Efficiency	Randament
Efficienza di conversione	Conversion efficiency	Randamentul conversiei
Elettrolita	Electrolyte	Electrolit
Eliotecnica	Helio-technology	Heliotehnică
Eliotermico	Helio-thermic	Heliotermic

Enea	ENEA	ENEA
Energia	Energy	Energie
Energia grigia	Grey energy	Energie electrică gri
Energia pulita	Clean energy	Energie curată
Energia rinnovabile	Renewable energy	Energie regenerabilă
ESTIF	European Solar Thermal Industry Federation	European Solar Thermal Industry Federation
Eterogiunzione con strato sottile intrinseco	Heterojunction with intrinsic thin-layer	Heterojoncțiune
Eva (Etilene-vinil-acetato)	ethylene vinyl acetate (EVA)	Etilen vinil acetat
F.C.S.	Solar Capacity Factor	Randamentul instalației fotovoltaice
Fattore di riempimento	Fill Factor	Factor de umplere
Film sottile	Thin film	Film subțire
Fluido vettore	Heat transfer fluid	Agent termic; fluide de transfer de căldură
Fonti alternative	Alternative energy sources	Surse alternative de energie
Fonti energetiche	Energy sources	Surse de energie
Fototermico	Photothermic	Foto-termic
Fotovoltaici integrati nell'edilizia	Building-Integrated PhotoVoltaics	Panouri fotovoltaice integrate în clădiri
Fotovoltaico	Photovoltaic	Fotovoltaic
Frequenza (Hz)	Frequency	Frecvență
Generatore fotovoltaico	Photovoltaic generator	Generator fotovoltaic
Gestore di rete	Network manager	Administrator rețea
Gettering	Gettering	Evaporarea degazorului
Giunzione	Junction box	Cutie de record
Glicole	Glycol	Glicol
Grado di rendimento	Efficiency	Randament
I.E.A.	International Energy Agency	Agenția Internațională a Energiei
Idraulica	Hydraulics	Mecanică hidraulică
Impianti multipli	Multiple plants	Instalații multiple
Impianto ad isola	Stand-alone system	Instalație autonomă
Impianto collegato alla rete	Grid-connected system	Instalație conectată la rețea
Incentivi solari	Solar subsidies	Subvenții pentru energia solară
Inclinazione	Inclination	Înclinare
Inox	Stainless steel	Inox
Inseguimento	Flat-plate tracker	Tracker solar/ Sistem de urmărire a traiectoriei soarelui
Inseguitore del punto di massima potenza	Maximum power point tracker	Urmărirea punctului de putere maximă
Insolazione	Insolation	Însorire/ Nivel de insolație
Installazione	Installation	Instalare
Installazione a tetto	Roof mounted solar array	Panouri solare montate pe acoperiș
Integrazione	Integration	Integrare
Intercapedine	Gap	Colector termal
Inverter	Inverter	Invertor

Invertitore	Inverter	Invertor
Invertitore centrale	Central inverter	Invertor central
Invertitore di stringhe	String Inverter	Invertor de șir
Invertitori modulari	Modular inverter	Invertor modular
Irraggiamento	Irradiance	Radiație
Irraggiamento globale	Global irradiance	Încălzire globală
Irraggiamento solare	Solar irradiance	Radiație solară
Isolamento	Solar tank	Tanc solar
Joule	Joule	Joule
Kcal	Kcal	Kcal
kWh chilowattora	kWh	kWh
kWp chilowatt di picco	kW peak	kW la vârf
Kyoto, Protocollo di	Kyoto Protocol	Protocolul de la Kyoto
Langley (L)	Langley (L)	Langley (L)
Laser Grooved Burried Grid	Laser grooved burried grid	Grilă de contact tăiată cu laser
Logger di dati	Data logger	Înregistrator de temperatură
Modulo fotovoltaico	Photovoltaic module	Modul fotovoltaic
Monocristallino	Monocrystalline/ Single-crystal silicon	Siliciu monocristalin
Net metering	Net metering	Surplusul de energie generată în sistemul propriu se stochează temporar în rețeaua națională putând fi utilizată ulterior
Ohm (O)	Ohm (O)	Ohm (O)
Orientamento	Orientation	Orientare
Pannelli ad aria	Air Panels	Încălzitoare solare de aer
Pannelli radianti	Solar Radiant Floor Heating	Panouri radiante
Piastre solari	Wafer	Soclu suport plat
Piranometro	Pyranometre	Piranometru
Pireliometro	Pyrheliometre	Pirheliometru
Policristallino	Polycrystalline	Policristalin
Potere calorifico	Calorific power	Putere calorică
Profondità di scarica	Depth of discharge	Amplitudinea descărcării
Programmi d'incentivazione	Subsidies	Subvenții
Puffer	Storage tank	Rezervor de acumulare
Punto di massima potenza	Maximum Power Point – MPP	Putere la vârf
Rastremazione	Tapering	Racord idraulic
Regolatore di carica	Load regulator	Regulator de tensiune
Scaldabagni solari	Solar water heaters	Sisteme solare de încălzire a apei menajere
Scaldacqua	Water heater	Boiler
Scambiatore di calore	Heat exchanger	Regulator termic
Scambio termico	Heat transfer	Schimb termic
Schiera	String	Module fotovoltaice legate în serie
Selettività	Selectivity	Selectivitate
Semiconduttori	Semiconductors	Semiconduttori
Serpentino	Heat exchange coil	Serpentină

Silicio	Silicon	Siliciu
Sistemi autonomi	Stand alone systems	Sistem autonom
Sistemi allacciati alla rete elettrica nazionale	Grid connected systems	Sistem conectat la rețeaua electrică națională
Solar Keymark	Solar Keymark	Certificat Solar Keymark
Solare fotovoltaico	Photovoltaic solar energy	Energie solară fotovoltaică
Sonde	Probe	Sondă
Sostenibile	Sustainable	Durabil
Sottovuoto	Vacuum-sealed	În vid
Stagnazione	Stagnation	Stagnare
Strato antiriflesso	Antireflection coating	Strat antireflex
Surriscaldamento	Overheating	Supraîncălzire
Svuotamento	Discharge	Golire
Tecnologia solare	Solar technology	Tehnologie solară
Temperatura Nominale Operativa della cella	Nominal Operating Cell Temperature	Temperatura nominală de lucru a celulei
Tensione (V)	Voltage (V)	Tensiune (V)
Tensione alternata	Alternating voltage	Tensiune alternativă
Tensione continua	Continuous voltage	Tensiune continuă
Tensione di circuito aperto	Operating point	Tensiune cu circuit deschis
Termotecnica	Thermotecnics	Termotehnică
Titanio	Titanium	Titan
Trasmittanza	Transmittance	Transmitanță
Vetrificazione	Glass coating	Izolație termică din fibră de sticlă
Vita utile	Life cycle	Viață utilă
Volt (V)	Volt (V)	Volt (V)
Wafer	Wafer	Plăcuță de siliciu
Watt	Watt	Watt
Watt/ora	Watt/hour	Watt/oră
Watt/picco	Watt peak	Amplitudine

BIBLIOGRAFIA

- Maria Teresa ZANOLA, *Glossari e divulgazione della conoscenza: la terminologia dei sistemi fotovoltaici*, Atti Convegno Assiterm 2009, Publifarum, n. 12, pubblicato il 01/12/2010, consultato il 02/10/2011, url: http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=159
- Simone GILARDONI, *L'energia fotovoltaica nell'economia internazionale: terminologia e comunicazione aziendale*, in "Terminologia e plurilinguismo nell'economia internazionale", V Giornata Scientifica REALITER, Milano, 9 giugno 2009, <http://www.realiter.net/spip.php?article1706>.
- Sonia PIOTTI, *L'informazione al consumatore: la terminologia delle fonti energetiche e le variazioni negli usi testuali*, Atti del Convegno dell'Associazione Italiana per la Terminologia, *AIDAInformazioni*, anno 26, n. 1-2, gennaio-giugno 2008, p. 129-142, <http://www.aidainformazioni.it/pub/piotti122008.pdf>.

- Maria Teresa ZANOLA , *Energie tradizionali e rinnovabili: proposte di interventi terminologici*, Atti del Convegno dell' Associazione Italiana per la Terminologia, *AIDAInformazioni*, anno 26, n. 1-2, gennaio-giugno 2008, p. 113-128, <http://www.aidainformazioni.it/pub/zanola122008.pdf>.
- Maria Teresa ZANOLA, *Glossari e divulgazione della conoscenza: la terminologia dei sistemi fotovoltaici*, Atti Convegno Assiterm 2009, Publifarum, n. 12, pubblicato il 01/12/2010, consultato il 02/10/2011: http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=159
- Michele CORTELAZZO, *Lingue speciali: La dimensione verticale*, Padova, Unipress, 1994.
- Michele CORTELAZZO, *Italiano d' oggi*, Padova, Esedra, 2000.
- AAVV *Il traduttore visibile. Linguaggi settoriali e prassi della traduzione*. Atti del convegno „Il traduttore visibile”, Parma, 6 ott. 2004, a cura di Teresina Zemella
- Luigi G. BECCARIA, *I linguaggi settoriali in Italia*, Milano, Bompiani Editore, 1983.
- Alberto SOBRERO, *Lingue speciali*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma, 1993, pp. 237-277.
- Lucca SERIANNI, *I linguaggi settoriali*, in *Italiani scritti*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 79-88.
- E. P. BALBONI, *Le microlingue scientifico-professionali*, Torino, UTET, 2000.
- Pietro TRIFONE, *Lingua e identità*, Roma, Carocci, 2007.

PRONOMBRES CON INVENTARIOS ABIERTOS?

FRANCISCO JAVIER SATORRE GRAU¹

ABSTRACT. *Pronouns with open inventories?* The history of Spanish grammar presents relatively often displayed works with paradigms of certain types of pronouns (quantifiers and indefinite) in which to enumerate the elements that make up the category, the author, after listing a few, writes “etcetera” unable to make a full and comprehensive relationship of the members that make up the category. Also there are many grammars in which there are large differences between the lists of words that make up these categories. It seems that the inventories of these kind of words are not closed as the personal, possessive or demonstrative pronouns are; or at least there is no unanimity among scholars about what are the words which make up these categories. The kind of words we usually call pronoun needs an accurate review in order to avoid that units not meeting the accurate requirements are included in this grammatical category. In this paper I try to make an analysis throughout the grammar history of words often included in these categories in order to see if, actually, they have the right to be part of what is usually named in linguistic terminology “pronoun”.

Keywords: Grammar. Indefinite pronouns. Spanish language

REZUMAT. *Pronume cu inventar deschis?* Istoria gramaticii spaniole prezintă destul de frecvent lucrări, care conțin paradigme ale anumitor tipuri de pronume (cuantificatori și pronume indefinite), în care sunt enumerate elementele care formează categoria respectivă; după ce prezintă câteva forme, autorul scrie „etcetera”, nefiind capabil să facă o legătură completă și cuprinzătoare între elementele care formează categoria. De asemenea, există multe gramatici în care apar multe diferențe între listele de cuvinte care formează aceste categorii. Se pare că inventarierea acestui tip de cuvinte nu este la fel de completă ca a pronumelor personale, posesive sau demonstrative sau nu există o idee unanimă între cercetători cu privire la cuvintele care fac parte din aceste categorii. Cuvintele pe care în mod obișnuit le numim pronume, au nevoie de o analiză exactă pentru a evita ca elementele care nu îndeplinesc cerințele să fie incluse în această categorie gramaticală. În această lucrare voi încerca să analizez, prin intermediul istoriei gramaticii, cuvintele incluse de obicei în aceste categorii pentru a vedea dacă, într-adevăr, pot face parte din ceea ce terminologia lingvistică denumeste „pronume”.

Cuvinte-cheie: Gramatică. Pronume indefinite. Limba spaniolă

¹ Profesor Titular de Lengua Española del Departamento de Filología Española, Coordinador de Relaciones Internacionales de Filología Hispánica, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación, Universidad de Valencia, España. Áreas de interés como investigador científico: Gramática de la lengua española, Historia de la lengua española, Historiografía lingüística. E-mail: fco.javier.satorre@uv.es

1. La historia de la gramática nos presenta el camino, muchas veces tortuoso, que los estudiosos que han intentado describir los diferentes sistemas lingüísticos han tenido que recorrer hasta llegar a la situación en la que ahora nos encontramos. Este camino, en lo fundamental, se ha ido construyendo sobre la base de la senda que trazaron nuestros antepasados griegos y romanos. Uno de los fundamentos de la descripción de los sistemas gramaticales consiste en la identificación de los diferentes tipos de palabras que se combinan en el discurso. Uno de estos tipos de palabras que la tradición gramatical nos ha dejado en herencia es aquel al que los griegos llamaron ἄντωνυμία, los romanos tradujeron por el término de *pronomén* y al que nosotros venimos a llamar *pronombre*. Sin embargo, esta clase de palabras ha presentado tales problemas a la hora de definirla, de establecer clases dentro de la categoría pronominal y de ordenar los elementos que forman parte de cada una de ellas que es muy difícil encontrar dos gramáticos que no presenten grandes disensiones entre sí.

La gramática tradicional ha solido clasificar los tipos de palabras agrupándolas en categorías como nombre, artículo, adjetivo, pronombre, verbo, adverbio, etc. Estas categorías se consideraban homogéneas, lo que ha sido causa de graves errores y de gravísimas confusiones.

2. Todos los seres humanos, dotados de capacidad de hablar, cuando hablamos en cualquiera de los idiomas históricos, nos vemos obligados a realizar dos operaciones diferentes: por una parte, hemos de aprender, memorizar y repetir una serie de palabras que constituyen el vocabulario de la lengua en cuestión; y, por otra parte, hemos de combinar en una línea sintagmática los elementos previamente memorizados, según unas reglas que nos proporciona la gramática de la lengua. El vocabulario se memoriza y se repite; la sintaxis se crea a partir de las reglas de combinación de cada lengua.

En esta empresa de creación de un discurso, se emplean tres tipos de signos diferentes que podemos ejemplificar, salvando todas las distancias, con estas simples operaciones matemáticas:

$$1) 2+3=5$$

$$2) 2+x=5$$

En estas operaciones podemos distinguir tres tipos de signos:

- 2, 3 y 5, signos aritméticos, que tienen un valor vinculado directamente a su forma. 2 vale “dos” en cualquier contexto o fuera de contexto. Lo mismo podríamos decir de 3 o de 5. El inventario de estos signos es infinito.

- x , o cualquier otro signo algebraico (a , b , y , z , n), no tiene un valor vinculado directamente a su forma, sino que tiene un valor determinado solo en un contexto preciso. En 2) su valor es 3, pero en otra operación podría adquirir cualquier otro valor. Estos signos tienen un número muy reducido de formas.

- +, = son signos que indican la operación. Por medio de ellos se vinculan los signos aritméticos y algebraicos y marcan diferentes operaciones que condicionan el resultado final.

De manera análoga, y *mutatis mutandis*, en la lengua podemos distinguir también tres tipos de signos:

a) Las palabras lexemáticas, palabras que tienen una base léxica y que constituyen el vocabulario de una lengua. Su significado está ligado a su forma, de manera que tienen un valor determinado sin necesidad de un contexto que lo fije. Tienen inventarios abiertos y sus elementos suelen recopilarse en vocabularios y diccionarios. Las bases léxicas, en las lenguas flexivas, como la española, no pueden aparecer solas; han de ir, necesariamente, acompañadas por un sufijo categorizador que les permite adoptar la forma de sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios. Estas palabras acumulan una significación léxica, una significación categorial (la de sustantivo, adjetivo, verbo o adverbio) y, con mucha frecuencia, una o varias significaciones gramaticales (la de sus morfemas). *Mesa, blanco, cantaba* o *dulcemente* son ejemplos de estos tipos de palabras. Teóricamente, una base léxica (por ejemplo *am-*) puede aparecer en la lengua como sustantivo (*amor*), adjetivo (*am-able*), verbo (*am-abas*) o adverbio (*am-ablemente*).

b) Las palabras categoremáticas -empleo los términos que acuñó Coseriu-, son palabras que no tienen significado léxico pero sí categorial. Son palabras que en el discurso funcionan como sustantivos, adjetivos o adverbios, pero no tienen un significado léxico vinculado directamente a su forma, sino que lo adquieren, en el enunciado, por referencia dentro de un contexto o una situación. Son las palabras llamadas tradicionalmente *pronombres*. Tienen inventarios cerrados y no forman parte del vocabulario de las lenguas. La palabra *lo*, fuera de contexto, no tiene un significado léxico determinado, pero en un enunciado como *Me han recomendado un libro y lo he comprado*, adquiere el significado léxico de *el libro* y desempeña una función sintáctica propia del sintagma nominal, como es la de OD.

c) Las palabras morfemáticas son las palabras por medio de las cuales vinculamos en el discurso las palabras lexemáticas y categoremáticas, indicando la operación que con ellas queremos hacer, es decir, son los operadores. Pertenecen a esta clase de palabras los nexos -prepositivos y conjuntivos-, los ordenadores del discurso, las partículas discursivas, los modalizadores, etc. No tienen significado léxico ni pueden desempeñar papeles de sustantivo, adjetivo, verbo o adverbio. Son elementos que permiten combinar los elementos de la lengua de una manera gramaticalmente aceptable. Un enunciado como

En el refugio había tanto montañeros como geólogos

el operador *tanto...como* proporciona un valor de coordinación copulativa, de adición (montañeros+geólogos). Pero si lo modificamos, aunque sea un poquito, cambia el resultado:

En el refugio había tantos montañeros como geólogos

El simple hecho de hacer concordar *tanto* con el sustantivo siguiente proporciona al enunciado un valor de comparación de igualdad (número de montañeros=número de geólogos).

Las palabras incluidas dentro de la categoría de los pronombres, por tanto, deben ser palabras categoremáticas, sin significado léxico propio, con significación categorial de sustantivos, adjetivos o adverbios, que adquieren su significado léxico por referencia en el contexto o en la situación en la que se emplean. Sus inventarios han de ser cerrados y no se registran en los diccionarios, sino que se estudian en la gramática.

Sin embargo, la formación de la teoría gramatical sobre el pronombre a lo largo de nuestra historia lingüística nos muestra que, con mucha frecuencia, se han incluido dentro de la categoría de los pronombres elementos que, claramente, no pertenecen a ella.

3. La tradición gramatical española ha ido formando su teoría gramatical sobre el pronombre tomando como base la propuesta nebrisense. Los elementos que conforman la categoría pronominal en Nebrija coinciden, más o menos, con lo que ahora consideramos, de manera general, como pronombres personales, posesivos y demostrativos. La ordenación de estos pronombres suele variar algo de un gramático a otro, pero en el siglo XVI y XVII esta clasificación es la que más fortuna tiene. Pronto se le añade el grupo de los pronombres relativos. Poco a poco, el conjunto de los pronombres se va estructurando en unos grupos compactos, con unos paradigmas que se van describiendo y fijando paulatinamente.

Pero queda un grupo relativamente numeroso de elementos heterogéneos, de muy diversos valores, difíciles de agrupar y estructurar, a los que, a falta de mejor nombre, se les suele llamar “impropios”, “indeterminados” o “indefinidos”. La mayor parte de los gramáticos de la época áurea simplemente los ignoran. Unos elementos significan cantidad, otros alteridad, otros identidad, otros distribución, otros mención indefinida, actualización imprecisa, etc. Ni siquiera se agota la relación de sus elementos. La lista de las formas indefinidas suele quedar abierta en los textos gramaticales y, con mucha frecuencia, se ve aumentada con palabras lexemáticas que, en cierto modo, se pronominalizan (*cierto, propio, bastante, mucho, poco*, etc.). Cuando se examinan las gramáticas antiguas, da la impresión de que en esta categoría de pronombres se recogen aquellos elementos difíciles de clasificar, por muy variados y diferentes que sean. Las dificultades que encuentran los gramáticos para catalogar y ordenar el conjunto de palabras que pueden actuar como pronombres indefinidos son enormes.

4. Viejo Sánchez (1999) rastrea en las gramáticas de los siglos XVI y XVII el nacimiento de la teoría gramatical sobre estos pronombres. En toda esta época, tan sólo

Texeda (1619) y Carlos Rodríguez (1662) dedican epígrafes especiales para clasificar este tipo de pronombres, a los que denominan “indefinidos”. Texeda incluye entre sus pronombres indefinidos las formas *quien quiera, qual quiera, alguno, alguna, algo, ninguno, ninguna, nada, otro, otra, tal, qual, tanto* y *quanto*, con sus equivalentes en francés. Carlos Rodríguez, ofrece, junto a los pronombres españoles, sus correspondencias latinas: *Quienquiera, quienesquiera, qualquiera, qualesquiera, QUISQUIS, alguno, ALIQUIS, algo, ALIQUID, ninguno, nadie, NEMO, NULLUS, nada, NIHIL, otro, essotro, ALTER, tal, TALIS, qual, QUALIS, QUISNAM, tanto, quanto, mismo, IPSEMET, proprio, cada, UNUSQUISQUE, UNAQUAEQUE, fulano y zutano, TALIS AC TALIS*. Esta relación de pronombres de Carlos Rodríguez tiene especial importancia porque las formas castellanas que proporciona vienen legitimadas como pertenecientes a la categoría pronominal por su equivalencia con los correspondientes pronombres latinos. Incluso sustantivos como *fulano* o *zutano* se incluyen en el paradigma pronominal por su empleo equivalente a *TALIS AC TALIS*. Existe una lógica gramatical que se explica por la servidumbre de la gramática española con respecto a la latina.

Muchos de los gramáticos anteriores hablan de estas palabras, pero incluyéndolas en otros paradigmas, muchas veces no pronominales: Miranda (1569:110, 114) habla de *quequiera, qualquiera, cierto, cierta, uno* y *una* cuando trata los pronombres relativos. Oudin (1637:25, 26 y 52) incluye las formas *mucho, poco* y *harto* entre los adjetivos –como adjetivos son sus equivalentes latinos–, mientras que los comentarios sobre *otro, essotro, ambos, entrambos* y *juntos* los realiza al hablar de los pronombres demostrativos (debe tenerse en cuenta que los conceptos de relativo y demostrativo no tenían en el período áureo el valor que tienen ahora; su sentido se aproximaría a nuestros fórico y deíctico). Siguiendo a Oudin, también Doergangk (1614:152) considera como adjetivos (o adverbios) a *harto, mucho* y *poco*. Charpentier (1597: fol.49r.) incluye en el paradigma de los relativos, junto a *quien, que, qual, quanto* y *cuyo*, los pronombres *uno, ninguno, alguno, alguien, nadie, cada uno, solo, todo, otro, entrambos* y *qualquier*. Fray Diego de la Encarnación (1624:68) incluye también los pronombres *otro* y *tal* en el paradigma de los relativos; en el libro III, en el que se trata la construcción, y en el capítulo en el que explica los usos de los artículos y los nombres, no en el de los pronombres, dedica un apartado a reflexionar sobre el valor y el empleo de *mucho, poco, uno, alguno, nadie, fulano* (1624:150-151). En el capítulo dedicado al uso de los pronombres, habla del empleo de *qualquiera, quienquiera* y *quequiera* (1624:164). Correas (1627), en la *Trilingüe*, bajo el mismo epígrafe “*rrelativos ziertos i determinados*” agrupa formas como *uno, zierto, otro, mesmo, propio, alguno, ninguno, algo, nada*. Para el P. Villar (1651:17), *uno, alguno, ninguno* son adjetivos. En todos estos gramáticos observamos, por una parte, su incapacidad para catalogar de manera suficientemente razonada estas palabras; y por otra, la variación que se muestran en las formas registradas: unos citan unas palabras y otros otras.

A partir de Carlos Rodríguez, la gramática española da cabida en el capítulo de los pronombres a una nueva clase de palabras, llamada “pronombres indefinidos o indeterminados”. Pero sigue siendo una constante la disensión entre los estudiosos o, por lo menos, la escasa coincidencia a la hora de registrar los elementos que componen esta nueva clase de pronombres, a diferencia de lo que ocurre con los pronombres personales, posesivos o demostrativos en los que los paradigmas coinciden de manera total en prácticamente todos los textos gramaticales. Es más, con mucha frecuencia, la relación de elementos que componen esta categoría queda abierta. El gramático expresa este carácter abierto de la lista de pronombres por medio de un “etcétera” que remata la relación de las formas citadas -es el caso, por ejemplo, de unas anónimas gramáticas castellanas impresas en Palma de Mallorca en 1811, en Barcelona en 1818 y en Gerona en 1844, de Riera (1834), Ballot (1842, 1845), S.C. (1862), impresa en Matanzas (Cuba), Rafael Seco (1930), N. Alonso Cortés (1940), Roca Pons (1960), Marcos Marín (1972), etc.- Nada más ajeno a la naturaleza de una clase pronominal que un paradigma abierto. Ni siquiera la *Gramática* de la RAE ofrece en sus distintas ediciones la misma relación de pronombres indefinidos.

5. En este trabajo ofrezco un cuadro en el que aparecen, ordenadas cronológicamente, las formas pronominales “indefinidas” que registran las gramáticas españolas a lo largo de sus tres siglos largos de historia, desde la de Texeda (1619) hasta la *Nueva Gramática* de la RAE (2010). La presente relación no tiene pretensiones de exhaustividad, pero es suficientemente representativa como para poder extraer de ella conclusiones fiables y válidas:

AÑO	GRAMÁTICA	DENOMINACIÓN	FORMAS
1619	Texeda	Pronombres indefinidos	<i>Quien quiera, qual quiera, alguno, alguna, algo, ninguno, ninguna, nada, otro, otra, tal, qual, tanto, quanto</i>
1662	Carlos Rodríguez	Pronomen indefinitum	<i>Quienquiera, quienesquiera, cualquiera, cualesquiera, alguno, algo, ninguno, nadie, nada, otro, essotro, tal, qual, tanto, quanto, mismo, proprio, cada, fulano y zutano</i>
1690	Ferrus	Pronoms indefinis	<i>Todo, cada, cada vez, alguno, otro, ninguno, mismo,</i>
1728	De la Torre y Ocón	Pronombres improprios o indefinidos	<i>Todo, toda, cada, alguno, alguna, alguien ninguno, ninguna, otro otra, mismo, misma o mesmo, mesma, persona, nadie, nada & cosa, qualquiera o qualquier</i>
1769	Benito de San Pedro	Pronombres indeterminados o improprios	<i>Cualquier, cualquiera, quienquiera, algún, alguno, alguien, ningún, ninguno, nadie, un, uno, cada, cada uno Cierto, un cierto</i>

PRONOMBRES CON INVENTARIOS ABIERTOS?

			<i>Mesmo, mismo y propio</i> expresan la identidad de una cosa <i>Otro</i> es contrapuesto a <i>uno</i> <i>Algo, nada, todo, mucho</i>
1771, 1781	RAE	Pronombres indefinidos	<i>Alguien, nadie, alguno, ninguno</i>
1787	Pedro Castillo	Pronombres indefinidos	<i>Qualquiera, quienquiera, alguien, nadie, alguno, ninguno</i>
1791	Balbuena	Relativos inciertos	<i>Quienquiera, qualquiera, quien, qual, tal, quantos, quantas, tantos, tantas, las, demás, el otro, otra, otros, otras</i>
1793	Muñoz Álvarez	Pronombres indefinidos	<i>Que, qual, quien, cuyo, alguien, nadie, alguno, algo, ninguno, nada, qualquiera, quienquiera</i>
1796, 1812 (Palma), 1825 (París), 1873 (París), 1876 (París)	RAE, Gramática	No los reconoce como categoría independiente (los numerales, con los nombres)	“Los que algunos llaman pronombres <i>indefinidos</i> , como <i>alguien, uno, alguno</i> y otros a este modo... son nombres adjetivos. Los que llaman <i>indeterminados</i> son los relativos (p.86)
1798	Jaramillo	Pronombres indefinidos	<i>Qualquiera, nadie</i>
1811	Gramática castellana (Palma de Mallorca)	Pronombres indefinidos	<i>Alguien, alguno, ninguno, qualquiera, nadie, etc.</i>
1818	Gramática castellana (Barcelona)	Pronombres indefinidos	<i>Alguien, alguno, ninguno, qualquiera, nadie, etc.</i>
1824	Cubi Soler	Pronombres indefinidos	<i>Uno, alguno, cualquier quienquiera, etc.</i>
1826	Núñez de Taboada		“Los que algunos llaman pronombres <i>indefinidos</i> , como <i>alguien, uno, alguno</i> , y otros a este modo, porque no se refieren a cosa ni persona determinada, son nombres adjetivos... Los que llaman <i>indeterminados</i> son los relativos.
1829, 1858	Herranz	Pronombres indefinidos	<i>Alguien, nadie, uno, alguno, ninguno, cualquier, qualquiera, nada, cada, tal, algo, todo, mucho, poco, cierto, incierto, fulano y zutano</i>
1834	Riera	Pronombres indeterminados	<i>Un, uno, alguno, ninguno, todo, otro, cualquiera, nadie, etc.</i>
1842, 1855	Ballot	Pronombres indefinidos	<i>Cualquiera, cualquier, cualquiera que, alguno, ninguno, cada, cada uno, uno, otro, nadie, el mismo, el propio, los demás, muchos, todos, algo, sea quien fuere, ambos, entrambos, ambos a dos, etc.</i>
1844	Gramática castellana (Gerona)	Pronombres indefinidos	<i>Alguien, alguno, ninguno, qualquiera, nadie, etc.</i>
1847	Costa	Pronombres indefinidos	<i>Alguno, alguien, ninguno, nadie o ninguno, cualquier, quienquiera, uno, uno una y otro otra, ni uno ni otro, ni uno, otro, los otros, a otro, mismo, el mismo, cada, cada uno, mucho, poco, todo, cierto, incierto, tal, tales.</i>

1852	Salvá	(Numerales con los adjetivos)	“Los pronombres que los gramáticos suelen denominar ... indefinidos o indeterminados, <i>alguno, ninguno, otro...</i> no son más que verdaderos adjetivos” (48)
1852	Giró y Roma	a) Artículos especificativos b) Artículos cuantitativos c) Artículos demostrativos	a) <i>el, los, las, todos, todas, cada, cualquier, cualesquier, o cualquiera, cualesquiera</i> b) <i>uno, dos, tres, etc. medio, tercio, cuarto; un, unos, algún, algunos y ningún.</i> c) <i>este, ese, aquel</i>
1854, 1858, 1862, 1865, 1866, 1870	RAE, Gramática	Pronombres indeterminados (los numerales, con los nombres)	<i>Alguien, nadie, alguno, ninguno, uno, se, tal, cual, quien,</i>
1855	Yllas- Figuerola	Pronombres indefinidos	<i>Alguien, algo, nadie, nada, demás, fulano, mucho</i>
1862	S.C. (Matanzas)	Pronombres indefinidos	<i>Uno, una, alguno, alguna, ninguno, ninguna, todo, toda, otro, otra, mismo, misma, nadie, tal, quien, quienes, cualquiera, cualesquiera, quienquiera, quienesquiera, alguien, fulano, zutano, mengano, etc.</i>
1874, 1878, 1880, 1883, 1888, 1885, 1890, 1895, 1900, 1901, 1904, 1906, 1908, 1909, 1911, 1913	RAE, Gramática	Pronombres indeterminados (los numerales, con los adjetivos)	<i>Alguien, nadie, alguno, ninguno, uno, tal, cual, quien,</i>
1887	Commelerán y Gómez	Pronombres indefinidos	<i>Uno, alguno, ninguno, alguien, nadie, nada. Otro, otra</i>
1896	Ricart Galán	Pronombres indeterminados	<i>Alguien, nadie, alguno, ninguno, uno.</i>
1897, 1911	RAE, Compendio de la Gramática...	Pronombres indeterminados	<i>Alguien, nadie, alguno, ninguno, uno, tal, cual, quien.</i>
1900	Díaz Rubio	Pronombres a) determinantes b) indeterminantes e indefinidos: demostrativos neutros relativos personales abstractos	a) <i>Primero, el segundo, el tercero, el cuarto, etc. el último, el penúltimo, etc. ambos, tal, etc.</i> b) - <i>esto, eso, aquello</i> - <i>lo que, lo cual</i> - <i>lo mío, lo tuyo, lo suyo...</i> - <i>ello, lo, uno, nadie, quien, alguien, demás, alguno, ninguno, otro, quien, cualquiera, cual, tal</i>
1913	Cervera y Royo	Pronombres indeterminados	<i>Alguien, nadie, uno, alguno, ninguno y se.</i>
1915	Salvador Padilla	Pronombres indefinidos	<i>Alguien, nadie, cualquiera, uno, alguno, ninguno</i>
1917	García de Diego	Determinativos indefinidos	<i>Mucho, poco, cuanto, tanto, tal, cual, todo, solo, cada uno, alguien, algo, uno,</i>

PRONOMBRES CON INVENTARIOS ABIERTOS?

			<i>alguno, ninguno, cierto, bastante, raro, nada, nadie, ant. hombre, fulano, citano, zutano, mengano, perengano, quienquiera, cualquiera, cualquier</i>
1917, 1920, 1924, 1928, 1931 (reimpr. 1959, 1962)	RAE, Gramática	Pronombres indefinidos (los numerales, con los adjetivos)	<i>Alguien, nadie, cualquiera, quienquiera, algo, nada, uno.</i> - también los interrogativos <i>cuál</i> y <i>quién</i> , y el demostrativo <i>tal</i> . - también los adjetivos <i>alguno, ninguno, todo, mucho, demasiado, bastante, harto, poco</i> , y el anticuado <i>al</i> .
1921, 1927, 1930, 1931, 1949	RAE, Compendio de la Gramática...	Pronombres indefinidos	<i>Alguien, nadie, cualquiera, quienquiera, algo, nada, uno, cual, quien, tal, alguno, ninguno, todo, mucho, demasiado, bastante, harto y poco.</i>
1922	Biblioteca escolar calasancia	Pronombres indefinidos	<i>Alguien, nadie, fulano, cada cual, etc.</i>
1930	Rafael Seco	Pronombres indefinidos	Los sustantivos <i>alguien, nadie, algo, nada, quienquiera, uno, una</i> y los adjetivos indefinidos que se sustantivan. Los adjetivos <i>alguno, ninguno, mucho, poco, bastante, demasiado, varios, cierto, cualquiera, otro, etc.</i>
1931	Vergés y Soler	Pronombres indefinidos (los numerales son adjetivos)	<i>Alguien, algo.</i> Igual carácter tienen los sustantivos <i>alguno, uno y otro, cualesquiera, quienquiera, nadie, nada, ninguno.</i> Úsanse igualmente como indefinidos los relativos <i>cual</i> y <i>quien</i> y el adjetivo <i>tal</i> .
1932	Montoliu	Pronombres indefinidos	Distributivos: <i>Cada, cada uno</i> De número o cantidad: <i>todos, alguno, pocos, muchos, varios, uno, ninguno, ciertos, diversos</i> Comparativos: <i>tales, otros</i> Pronombres recíprocos: <i>tal... cual, uno... otro, quien... quien, ese... aquel</i> Pronombres compuestos: <i>cualquiera, quienquiera, estotro, esotro</i>
1940	N. Alonso Cortés	Pronombres indefinidos	<i>Alguien, nadie, cualquiera, quienquiera, tal, cual, uno, otro, algo, etc.</i>
1941	RAE, <i>El lenguaje en la escuela</i> (García de Diego)	Indefinidos	<i>Alguno, mucho, poco, todo, ninguno, etc.</i>
1960	Roca Pons	Pronombres indefinidos	<i>Poco, mucho, etc. Alguno, alguien, nadie, algo, nada, quienquiera, cualquiera, varios, diversos, diferente, todo</i>
1971	A. Alonso-Henríquez Ureña	Pronombres indefinidos	<i>Alguien, nadie, cualquiera, quienquiera, uno, alguno, ninguno, algo, nada, todo, mucho, poco</i>

1972	Marcos Marín	Pronombres indefinidos	<i>Cualquiera, quienquiera, alguno, ninguno, todo, etc. algo, alguien, nadie, nada</i>
1974	RAE, <i>Esbozo</i>	Pronombres indefinidos y cuantitativos	<i>Uno, dos, tres... poco, mucho, todo, bastante, demasiado, alguien, alguno, nadie, nada, algo, uno, otro, más, menos, demás</i>
1975	Alcina-Blecuá	Cuantitativos: Gradativos Existenciales Intensivos Identificativos	<i>Mucho, poco, bastante, demasiado, harto</i> <i>Alguien, nadie, alguno, ninguno, algo, nada</i> <i>Más, menos, tan(to)</i> <i>Mismo, igual, propio, tal, así, mientras</i>
1989	Manuel Seco	Pronombres cuantitativos	<i>Mucho, alguno, poco, bastante, más, menos, demasiado, todo, ninguno, nadie, algo, nada,</i>
1994	Alarcos	Indefinidos sustantivos Indefinidos adjetivos Cuantificadores	<i>Alguien, algo, nadie, nada, quienquiera</i> <i>Uno, algún, cualquier, más, mucho, poco</i> <i>Uno, alguno, ninguno, cualquiera, más, menos, mucho, poco, demasiado, bastante, otro, varios, tanto</i>
1997	Gómez Torrego	Pronombres indefinidos propiamente dichos Pronombres indefinidos del discurso	<i>Nadie, alguien, nada, algo, quienquiera, quienesquiera</i> <i>Mucho, poco, más, alguno, otro, ninguno, uno, cualquiera, cierto, demás, todo,</i>
1998	Marcos, Satorre, Viejo	Pronombres indefinidos:	<i>Todo, demasiado, mucho, bastante, varios, alguno, poco, ninguno, alguien, nadie, algo, nada, uno, cualquiera, otro, mismo, cada, sendos, tal, tanto.</i>
1999	Gramática descriptiva	Cuantificadores	<i>Alguien, algo, nada, nadie, cada, cada uno, ambos, cualquiera, alguno, ninguno, mucho, poco, varios, bastante, demasiado, todo, más, menos, tanto</i>
2010	RAE	Cuantificadores	<i>Cualquiera, mucho, poco, muy, todo, siempre, ambos, cada, algo, alguien, alguno, nada, nadie, ninguno, bastante, demasiado, harto, más, menos, tanto, cuanto, cada uno, sendos, cada, un poco</i>

De la observación de este cuadro podemos sacar las siguientes conclusiones:

a) En ningún momento de la historia hay un paradigma fijo de pronombres indefinidos. Aunque aparecen formas que suelen repetirse en los distintos textos gramaticales, siempre existen diferencias sustanciales entre las relaciones que ofrecen los gramáticos. Es más, en los textos analizados nunca aparece la misma lista de indefinidos repetida en gramáticas distintas, ni siquiera en las diferentes ediciones de la *Gramática* académica.

b) Hay un núcleo de elementos que suele ser constante en muchas gramáticas: *alguien, nadie, alguno, ninguno, uno, cualquiera, quienquiera*, pero que, ni mucho menos, se repite en todos los textos. Son las formas legitimadas por su equivalencia en español con los pronombres indefinidos latinos, muchos de ellos derivados de QUIS (Ernout 1935:156-158; Ernout & Thomas 1993:193-200). En algún caso, la dependencia de la gramática francesa hace que un gramático -de la Torre y Ocón (1728:258), autor de una gramática española y francesa,- cite entre los indefinidos españoles las formas *persona* y *cosa*, equivalentes a las francesas *personne* y *rien* respectivamente.

c) En distintos momentos de la historia lingüística, se incorporan al paradigma pronominal algunos adjetivos como *cierto, incierto, propio, varios, diversos, diferente, igual*, elementos todos ellos que, en su uso pronominal, experimentan un proceso de vaciado de significado léxico. A este proceso no podemos considerarlo, de ninguna manera, un proceso de gramaticalización porque no adquieren valores gramaticales, de operadores, sino que se trata de un simple proceso de deslexicalización. Siguen funcionando como adjetivos, pero sin el contenido semántico de su lexema. *Incierto* es una forma citada por Herranz (1829:21) y por Costa (1847:27), pero, como ninguno de ellos explica su uso ni pone ejemplos, ignoramos el supuesto valor pronominal que pretenden darle.

d) Hay unos cuantos adjetivos cuantitativos -*mucho, harto, poco, raro, bastante, demasiado*- que se incorporan a la lista de estos pronombres, tímidamente en los siglos XVIII -San Pedro (1769) registra *mucho*- y XIX -*mucho* en Herranz (1829), Ballot (1842) e Yllas y Figuerola (1855); *poco* en Herranz y en Costa (1847)-, y que se consolidan en el siglo XX, sobre todo en su segunda mitad. La incorporación a la categoría pronominal de estos adjetivos léxicos en la gramática del siglo XX nunca se ha justificado teóricamente de un modo suficiente. La recién aparecida *Nueva gramática académica* (2010) -al igual que ya lo había hecho años antes la *Gramática descriptiva* (1999)- evita el problema hablando de una categoría de “cuantificadores” que no adscribe a ninguna de las clases de palabras tradicionales, de manera que no se aclara si son pronombres, adjetivos o qué son. Aunque, si tenemos en cuenta la definición de pronombre que ofrece la *Nueva gramática* (2010:45) -“los pronombres son palabras que se usan para referirse a las personas, los animales o las cosas sin nombrarlos o sin manifestar su contenido léxico que les corresponde”-, tenemos que concluir que cuantificadores como *alguien, nadie, algo* o *nada*, sí serán pronombres para la Academia, mientras que los arriba citados u otros como *algún* o *ningún*, no formarán parte de la categoría pronominal.

Es difícil entender por qué se consideran pronombres indefinidos adjetivos como *mucho, harto, poco, raro, bastante, demasiado* y no otros adjetivos de cantidad que proporcionan valores léxicos semejantes, como *abundante, copioso, excesivo, numeroso, escaso, reducido, insuficiente, parco*. El propio *DRAE* define los valores adjetivos y adverbiales de MUCHO, como: “adj. Abundante, numeroso, o que excede a

lo ordinario, regular o preciso. | 2. adv. c. Con abundancia, en alto grado, en gran número o cantidad; más de lo regular, ordinario o preciso”; y de POCO como: “adj. Escaso, limitado y corto en cantidad o calidad. | 3. adv. c. Con escasez, en corto grado, en reducido número o cantidad, menos de los regular, ordinario o preciso”.

Era una película de poca / escasa calidad
 La casa tenía muchos / numerosos desperfectos
 Me gusta el coche pero es demasiado / excesivamente caro

No hay diferencia de comportamiento gramatical ni de valor designativo entre *poca* y *escasa*, entre *muchos* y *numerosos*, y en otros casos semejantes. Son palabras que pertenecen a una clase de elementos de inventarios abiertos. La lengua nos ofrece muchas palabras lexemáticas que pueden servir para cuantificar y que pueden permutarse con estos llamados “pronombres indefinidos, cuantificadores imprecisos” sin que se produzcan cambios en el valor designativo del enunciado resultante. El valor determinante que pueden tener estas palabras cuando desempeñan el papel de adjetivos lo tiene también el resto de los adjetivos que indican cantidad:

Muchas personas esperaban a los ganadores del campeonato
 Numerosas personas esperaban a los ganadores del campeonato
 Fue recibido por las pocas personas que fueron al aeropuerto
 Fue recibido por las escasas personas que fueron al aeropuerto

La RAE, en el *Esbozo* (1974:226), hace explícitos sus recelos ante este tipo de “pronombres”. Frente a los personales, posesivos, demostrativos, relativos e interrogativos, los llamados indefinidos y cuantitativos, por una lado, poseen componentes conceptuales, lo que explica el hecho de que sus radicales acepten el mecanismo de la derivación y de la composición: *nadería*, *anonadar*, *poquedad*, *apocamiento*, *demasia*, *menospreciar*, *menoscabo*, y el hecho de que algunos de estos pronombres se empleen también como nombres sustantivos: *la nada*, *un cualquiera*, *un donnadie*, *el más* y *el menos*... En efecto, las palabras que han de clasificarse entre los pronombres deben cumplir la condición de constituir una clase cerrada con un número fijo de miembros desprovistos de significado léxico (Demonte 1999:136). *Mucho*² y *poco*, en cambio, forman parte de una clase de palabras de base léxica, que tiene los inventarios abiertos. La base léxica de estas palabras puede categorizarse como sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios, como cualquier palabra léxica:

<i>Sustantivo</i>	<i>Adjetivo</i>	<i>Verbo</i>	<i>Adverbio</i>
poquedad apocamiento	poco apocado	apocar apoquecer	poco
muchedumbre multitud	mucho múltiple	muchiguar multiplicar	mucho muy

² Téngase presente que el lexema de *mucho* puede presentarse bajo dos alomorfos: *much-* y *mult-*.

Admiten derivación apreciativa y gradación: *poquito, muy poco, poquísimo, muchito*³, *muy mucho, muchísimo*. Además, admiten el artículo *lo* en construcciones enfáticas, como es normal entre las palabras lexicales:

Puedes imaginar lo mucho que te quiero
Es asombroso lo poco que trabaja

Bastante tiene su origen en el participio de presente de *bastar*, verbo de clarísima base léxica; además, ha creado en español una serie de derivados como *bastantear, bastanteo* y *bastantero*. Algo parecido se puede decir de *demasiado*, palabra derivada del sustantivo *demasia*, que ha dado origen a un verbo como *demasiarse*. Son claramente palabras lexicales.

La lengua no tiene locuciones que desempeñen una función equivalente a la de los pronombres. En cambio, estos cuantitativos con mucha frecuencia son sustituidos en el lenguaje común por numerosas locuciones del tipo, *a porrillo, a mogollón, a punta pala, para parar un tren, con cuentagotas*, etc.

6. Los pronombres son palabras categoremáticas, que tienen inventarios cerrados y un significado cuyos sentidos, en los enunciados en los que se emplean, se concretan siempre por referencia a elementos del entorno, de la situación o del contexto. Estos pronombres pueden desempeñar las mismas funciones que los sustantivos, adjetivos y adverbios, pero no pueden identificarse con ellos porque no tienen ni el mismo comportamiento sintáctico ni el mismo modo de significar (Satorre Grau 2009:150).

En conclusión, nos encontramos en un terreno que necesita urgentemente una profunda revisión. No es legítimo, si se quiere operar con rigor, clasificar estas palabras en la misma categoría que los pronombres personales, los posesivos, los demostrativos o los pronombres referenciales determinados. Los pronombres, como los signos algebraicos, deben estar vacíos de significado léxico y no pueden tener sus inventarios abiertos. Es inaceptable una lista de pronombres en la que aparezca un *etcétera*. Hay que estudiar con detenimiento el proceso de vaciamiento semántico que experimentan algunos adjetivos en determinados usos para ver si, a esta deslexicalización, va necesariamente ligada un proceso de pronominalización, y describir con precisión el grado de consumación de este proceso por el que una palabra léxica deja de serlo para convertirse en una palabra categoremática.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Cortés, Narciso (1940), *Gramática de la lengua castellana*, Valladolid, Santarén.
Ballot, José Pablo (1842), *Gramática de la lengua castellana dirigida a las escuelas*,
Barcelona, Tomás Gorchs.

³ Aunque no es frecuente esta forma diminutiva de *mucho* en la norma estándar peninsular española, las bases de datos CREA y CORDE de la RAE registran numerosos casos de su empleo.

- Charpentier (1597), *La parfaicte methode povr entendre, escrire et parler la langue Espagnolle*, Paris, Chez Lucas Breyel.
- Correas, Gonzalo (1627), *Trilingve de tres artes de la tres lenguas Castellana, Latina i Griega, todas en Romanze*. Salamanca, en la Oficina de Antonio Ramirez.
- Costa Devall, Jaime (1847), *Nuevo Método de Gramática Castellana*, Gerona, J. Grases.
- De la Encarnación, Fray Diego (1624), *Grammaire Espagnolle. Expliquée en François*, Dovay, Balthazar Bellere.
- De la Torre y Ocón, Francisco (1728), *Nuevo método breve útil y necessario para aprender y pronunciar las dos principales lenguas, Española y Francesa*, Madrid, Juan de Ariztia.
- Demonte, Violeta (1999), “El adjetivo: clases y usos. La posición del adjetivo en el sintagma nominal”, en *Gramática descriptiva de la lengua española*, 1, Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dir.), Madrid, Espasa Calpe, págs.129-215.
- Doergangk, Henricus (1614), *Institvtiones in Lingvam Hispanicam*, Coloniae. Imprimebat Petrus á Brachel.
- Ernout, Alfred (1935), *Morphologie historique du latin*, Paris, Klincksieck.
- Ernout, Alfred et Thomas, François (1993), *Syntaxe latine*, Paris, Klincksieck.
- Herranz, Diego Narciso (1829), *Elementos de gramática castellana*, Madrid, Julián Viana Razola.
- Marcos Marín, Francisco (1972), *Aproximación a la gramática española*, Madrid, Cincel.
- Miranda, Giovanni, (1569), *Osservationi della lingua Castigliana*, edición y estudio de Juan M. Lope Blanch, México, UNAM, 1998.
- Oudin, César, (1637), *Grammaire espagnolle, explicqvée en francois*, Bruselles, Chez Hubert Anthoine Velpius.
- RAE (1974), *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.- (2010), *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa.
- Riera, Cayetano (1834), *Gramática metodizada de la lengua castellana*, Barcelona, Impr. de José Torner.
- Roca Pons, José (1960), *Introducción a la gramática*, Barcelona, Vergara Editorial.
- Rodríguez Matritensis, Carolus (1662), *Linguae Hispanicae Compendium*, edición y estudio de M^a Luisa Viejo, Madrid, Arco/Libros, 2007.
- S.C. (1862), *Elementos de gramática castellana*, Matanzas, Impr. “Faro del Comercio”.
- San Pedro, Benito de (1769), *Arte del romance castellano*, Valencia, Benito Monfort.
- Satorre Grau, Fco. Javier (2009), “Revisión de la categoría *adverbio* en español”, en *RFE*, LXXXIX, 1, pp. 129-152.
- Seco, Rafael (1930), *Manual de gramática española*, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- Texeda, Jerónimo de (1619), *Gramática de la lengua española*, ed. y estudio de Juan M. Lope Blanch, México, Universidad Autónoma Nacional de México, 1979.
- Viejo Sánchez, M^a Luisa (1999), “Los pronombres indefinidos en la gramática del Siglo de Oro”, en *Actas del I Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, Madrid, Arco/Libros-Centro R. Piñeiro, pp. 727-737.
- Villar, Juan (1651), *Arte de la lengua española reducida a reglas y preceptos de rigurosa gramática*, Valencia, Francisco Verengel.
- Yllas, D.J. y Figuerola, D.L. (1855), *Elementos de gramática castellana*, Barcelona, Imprenta Hispana.

FORMAS PRONOMINAIS DE TRATAMENTO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA PORTUGUÊS / ROMENO

VERONICA MANOLE*

ABSTRACT. *Pronominal forms of address: a Portuguese / Romanian comparative analysis.* The aim of this paper is to briefly analyze the pronominal address forms in two Romance languages, Portuguese (Brazilian and European) and Romanian. The comparative analysis of newspaper corpora showed that the two languages have similar patterns for the 1st person address forms, while the address forms for the addressee and the third party have particularities in each language. Regarding the address forms for the addressee, there are differences between European and Brazilian Portuguese and very flexible usages in Romanian. As far as the forms of address for the third party are concerned, Romanian expresses several degrees of politeness with its complex pronominal system, while both varieties of Portuguese have minimal inventories.

Keywords: pronominal forms of address, European Portuguese, Brazilian Portuguese, Romanian

REZUMAT. *Forme pronominale de adresare: analiză comparativă portugheză / română.* Obiectivul acestei lucrări este analiza succintă a formelor pronominale de adresare din două limbi romănice, portugheza (europeană și braziliană) și româna. Analiza comparativă a corpusurilor de texte jurnalistice arată că cele două limbi au tipare similare pentru formele de adresare elocutive, în timp ce formele alocutive și cele delocutive prezintă particularități în fiecare limbă. În ceea ce privește formele alocutive, există diferențe între portugheza europeană și cea braziliană, precum și întrebuintări foarte flexibile în limba română. Cu privire la formele delocutive, observăm că limba română exprimă diferite grade de politețe prin sistemul său pronominal complex, în timp ce ambele varietăți ale limbii portugheze au inventare minimale.

Cuvinte cheie: forme pronominale de adresare, portugheză europeană, portugheză braziliană, română

Considerações iniciais

Analisar as formas de tratamento (doravante FT) de uma língua significa também fazer uma análise dos aspetos complexos do comportamento dos indivíduos na sociedade, visto que para além do seu funcionamento linguístico, as

* Doutoranda em Estudos Portugueses, Brasileiros e da África Lusófona na Universidade Paris 8. Docente de língua portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Babeş-Bolyai, ao abrigo do protocolo de cooperação desta instituição com o Instituto Camões. E-mail: veronica.manole@gmail.com

FT refletem a organização da sociedade a nível de instituições, tais como a família, a igreja, a escola, o sistema jurídico (Gouveia 2008: 93) e a construção das relações sociais, baseadas nas imagens de si e do outro (Araújo Carreira, 1997, 2003, 2008). O português destaca-se entre as línguas românicas pela riqueza do inventário das FT e pela abundância de usos divergentes, dada a sua dimensão pluricêntrica, o que faz com que este aspeto seja um dos mais problemáticos na aquisição do português como língua materna (Duarte 2010) e como língua estrangeira (Cintra 1986²; Manole 2011) ou na tradução para outros idiomas (Duarte 2008).

Para uma classificação inicial, que pretende organizar o *inventário* das FT das duas línguas, utilizamos o *critério morfológico* proposto pelo linguista português Lindley Cintra (1986²), que diferencia entre o tratamento pronominal, o tratamento nominal e o tratamento verbal, e o *critério pragmático*, de Maria Helena Araújo Carreira, que divide as FT em elocutivas, alocutivas e delocutivas, em função do papel dos participantes na interação verbal. Desta forma, evidenciamos os seguintes tipos de FT: pronominais (em português *eu, tu, você, ele, ela, nós, vós, vocês, eles, elas*; em romeno *eu, tu, el, ea, noi, voi, ele, dumneata, dumneavoastră, dânsul, dumnealui, dumneaei, dumnealor*, etc.), nominais (*a(s) dona(s), o(s) senhor(es), a(s) senhora(s), o(s) doutor(es), a(s) doutora(s), o(s) professor(es), a(s) professora(s), o pai, a mãe*, etc. em português; *domnul, doamna, doamnă profesoară, domnule profesor, mamă, tată*, etc. em romeno) e verbais (em português a 2^a e a 3^a pessoa do singular – *Queres / Quer mais alguma coisa?* – e do plural – *Quereis / Querem mais alguma coisa?* e em romeno a 2^a pessoa do singular e a 2^a pessoa do plural – *Mai dorești / doriți altceva?*). Segundo o critério pragmático, diferenciamos entre as FT *elocutivas* (que designam o locutor, em português *eu* e *nós*; em romeno *eu* e *noi*), *alocutivas* (que designam o alocutário, em português *tu, você, o senhor*, entre outras; em romeno *tu, dumneata, dumneavoastră, domnule*, entre outras) e *delocutivas* (em português *ele, ela, o(a) senhor(a)* e *el, ea, dânsul, dânsa, dumnealui, dumneaei, domnia sa, domniile lor* em romeno).

No que diz respeito aos *valores sócio-pragmáticos* das FT, empregando uma classificação já clássica, como a de Brown e Gilman (1960), distinguimos as FT de *poder*, que expressam uma relação assimétrica de poder entre interlocutores (em português europeu (PE) *tu / você* vs. *o senhor*, em português brasileiro (PB) *você* vs. *o senhor*, em romeno. *tu / dumneata* vs. *dumneavoastră*) e as FT de *solidariedade* (usos simétricos para marcar uma relação de igualdade quer formal, quer informal entre pares). No entanto, os valores de poder ou de solidariedade dependem do contexto e não são válidas para todas as situações de comunicação. Quando usam as FT numa interação, os interlocutores situam-se num jogo de *negociação da aproximação ou do distanciamento* (Oliveira 2009) na rede complexa de estruturas sociais (Biderman 1972-1973), criando variações flutuantes na *proxémica verbal* (termo introduzido por Carreira 1997). Estudos anteriores mostram que em Portugal os usos das FT codificam a nível linguístico a estratificação da sociedade no eixo vertical e a dinâmica da aproximação e do

afastamento entre os indivíduos ao estabelecerem relações sociais no eixo horizontal (Carreira 1997), ao passo que no Brasil os usos das FT podem ter uma função de integração social¹. A língua romena também apresenta uma grande diversidade de FT, devido à complexidade dos usos nos falares regionais², às diferenças linguísticas entre os falantes das comunidades rurais e urbanas, ou às mudanças na sociedade romena nos últimos 20 anos³.

Tanto o português, como o romeno apresentam particularidades que fogem a uma classificação global que possa integrar todos os usos das FT num sistema rígido. No caso do tratamento elocutivo ambas as línguas têm sistemas binários no singular, *eu* e *nós*⁴ em português, *eu* e *noi* em romeno. *Nós* e *noi* podem ter o valor de “modéstia” quando substituem um único locutor. No plural o tratamento elocutivo tem apenas um termo em cada língua, *nós* e *noi*. No caso do tratamento alocutivo e delocutivo a situação é mais complexa. O PE mantém no tratamento alocutivo pronominal uma estrutura triádica, composta no singular pelos pronomes *tu* e *você* e pelas formas pronominalizadas⁵ *o(a) senhor(a)* e no plural pelos pronomes *tu* e *vós* e pelas formas pronominalizadas *os senhores* e *as senhoras*. O PB simplificou o sistema ternário e apresenta na sua variante padrão⁶ a oposição entre *você*⁷ e *o senhor* no singular. O romeno também apresenta um sistema alocutivo pronominal ternário no singular, composto pelos pronomes *tu*, *dumneata*⁸ e *dumneavoastră*, mas restringe o inventário no plural e conserva apenas o binómio *voi* vs. *dumneavoastră*. A grande inovação da língua romena consiste na criação de um sistema muito rico de tratamento delocutivo pronominal, que permite distinguir vários grãos de cortesia. Os pronomes delocutivos romenos são *el* (neutro do ponto de vista da cortesia) e *dânsul*, *dumnealui*, *domnia sa* (*domnia lui*) que expressam

¹ Em Malheiros Poulet (2008) é analisado um exemplo de um jornalista brasileiro que afirma preferir *você* e evitar *o senhor* para apagar as diferenças de classe social existentes do Brasil.

² Na linguística romena *dânsul* foi considerado pronome pessoal devido aos usos que tem nas comunidades do norte do país onde este pronome substitui tanto pessoas, como objetos. No entanto, esta abordagem ignora os usos de *dânsul* nas outras regiões da Roménia, como o sul, em que os falantes empregam claramente este pronome exclusivamente para referir pessoas e em contextos formais ou semi-formais. No entanto, nas gramáticas mais recentes, como Pană Dindelegan (2010), *dânsul* ganha merecidamente o seu lugar entre os pronomes de cortesia.

³ Após a revolução de 1989 a FT *domn* substituiu o termo *tovarăş*, que caiu em desuso, por ser considerado um dos símbolos da ideologia comunista.

⁴ Na língua falada coloquial é usado também o pronome *a gente*.

⁵ Apesar de serem substantivos, *o senhor* e *a senhora* são consideradas FT pronominalizadas por alguns linguistas (Cintra 1986²) ou mesmo pronomes (Castilho 2010) devido ao seu funcionamento discursivo.

⁶ No Brasil, o pronome *tu*, seguindo muitas vezes pelo verbo conjugado na 3ª pessoa singular, é corrente na língua falada, sobretudo no Maranhão ou no extremo sul do país, mas a concorrência entre *tu* e *você* mantém-se em várias comunidades linguísticas brasileiras, *você* sendo preferido pelas camadas cultas e o *tu* sendo considerado um uso vulgar ou arcaico.

⁷ No português falado do Brasil, o pronome *você* conhece as formas abreviadas, *ocê* e *cê*, Castilho (2010).

⁸ No entanto, como mostra Slama-Cazacu (2010), o pronome *dumneata* começa a ser usado cada vez menos, sobretudo por falantes mais jovens.

três graus de cortesia: reduzido, padrão e cerimonioso (Dindelegan 2010). Segundo alguns linguístas *dumnealui* e *domnia sa* entram numa oposição formal / informal (Guțu Romalo 2005a), mas achamos que seria arriscado fazer esta afirmação, visto que *dumnealui* é ainda usado em muitos contextos formais.

Estudos recentes – Gouveia (2008) para PE, Cook (2010/1997) para PE e PB, da Silva (2008) para PB, Gruïță (2011²), Guțu Romalo (2005b), Slama-Cazacu (2010) para o romeno – revelam uma tendência generalizada de neutralização⁹ da oposição entre os valores de poder e o da solidariedade, que corrobora com uma democratização dos relacionamentos sociais, cada vez mais fluidos, favorecendo mudanças na hierarquia social.

Corpus analisado

Tomando em consideração a complexidade que as FT apresentam em ambas as línguas românicas analisadas, debruçar-nos-emos sobre os usos no género jornalístico, utilizando para PB e PE o *Corpus de Português* (Davies & Ferreira, 2006-) e para o romeno um corpus que criámos a partir das versões eletrónicas das seguintes publicações: *Evenimentul Zilei*, *Gândul*, *Jurnalul Național*, *România Liberă*. A escolha dos textos jornalísticos justifica-se na medida em que os jornais são uma maneira de observar as tendências na língua atual, refletindo a evolução da linguagem dos indivíduos de camadas médias e altas e influenciando devido à sua ampla difusão, os usos e normas dos falantes de quase toda a comunidade linguística. Visto que os empregos das FT variam bastante ao longo do tempo em função das mudanças existentes nas comunidades linguísticas, restringimos o corpus a textos das últimas duas décadas, para que tenhamos uma imagem recente deste fenómeno linguístico. Analisaremos os usos *em contexto* de modo a encontrar semelhanças e diferenças, revelando desta maneira algumas tendências atuais.

Tratamento elocutivo

O tratamento elocutivo, que expressa a imagem de si do locutor, apresenta poucas formas e uma mínima variedade nos seus usos. A oposição *eu* vs. *nós* no singular corrobora-se com vários fatores: a afirmação de um *ethos* de poder, de imposição da própria identidade face aos outros. Aliás, o uso do *eu* é sentido como bastante forte em ambas as línguas e ocorre em contextos em que o locutor quer expressar de maneira dominante a sua posição no discurso porque, sendo línguas pro-drop, tanto o português¹⁰, como o romeno permitem a omissão do pronome e a codificação da categoria [+pessoa] na morfologia verbal. Por esta razão, em contextos em que o sujeito poderia ser omitido, interpretamos a presença de *eu*

⁹ Em Cook (2010) propõe-se uma nova teoria de interpretação das FT do português (N-V-T), que inclui tanto a oposição entre os pronomes T e V, na aceção de Brown & Gilman (1960), como a recente situação de neutralização que apaga os usos que refletem as relações assimétricas de poder.

¹⁰ No entanto, o sujeito nulo é mais frequente em PE do que no PB.

como um recurso sobretudo discursivo da reafirmação de si, e não como uma exigência gramatical, como nos exemplos (1), (2) e (5). Notamos também a utilização de *nós* e *noi* para expressar identidades coletivas (empresas, partidos políticos, sindicatos, o povo, etc.) contextos em que o locutor assume o papel de representante destas entidades, como nos exemplos (3), (4) e (6). *Nós* e *noi* teriam nestes contextos uma função representativa. Destaca-se também o uso do pronome *a gente* em PB, sobretudo no discurso direto, como no exemplo (7).

(1) Este Governo, que *eu* tenho o privilégio de liderar com o meu amigo Shimon Peres, decidiu dar uma oportunidade a paz. (PE)

(2) Se meu pai fosse vivo *eu* o ensinaria a ler em meus livros. (PB)

(3) *Nós*, os professores, éramos exigentes o suficiente para que eles saíssem de a escola com uma boa preparação linguística e uma proveitosa base cultural. (PE)

(4) Já no *tertium millenium* não nos podemos orgulhar pelo que fizemos no século vinte, nem *nós* brasileiros e nem outras nações responsáveis por guerras e revoluções intestinas. (PB)

(5) *Eu* mereu am spus că sunt un om de stânga și am fost sprijinit în diferite proiecte de colegii din PSD. (*Jurnalul Național*) / *Eu* sempre disse que era de esquerda e fui apoiado em vários projetos pelos colegas do PSD.

(6) Ne așteptăm la o intensificare pe viitor a tuturor activităților ce implică amenințări teroriste cu ocazia evenimentelor importante. Pentru *noi*, acesta este un răspuns obișnuit, de rutină. (*Jurnalul Național*) / Esperamos no futuro uma intensificação de todas as atividades que implicam ameaças terroristas na ocasião de eventos importantes. Para *nós*, esta é uma resposta habitual, de rotina.

(7) “Pelo menos, aqui *a gente* pode dormir sossegado”, afirmou Moacir Silva, que sonha em ganhar uma casa e poder trabalhar. (PB)

Tratamento alocutivo

Você é um dos casos típicos de FT com usos divergentes, pois este pronome tem valores diferentes em PB e PE. Nota-se uma assimetria de usos entre as duas variantes do português: num total de 1023 ocorrências, 938 aparecem em textos jornalísticos brasileiros e 85 em textos portugueses. Em PB *você* é usado em vários contextos e subgêneros jornalísticos, como a entrevista em (8) e (9), e no tratamento do leitor como no exemplo (10), sem discriminação entre o discurso direto ou indireto. Em PE *você* é preferido no discurso direto (11) ou no tratamento do leitor (12).

(8) O fato de *você* ter ganho o Oscar por “Perfume de Mulher” ajudou-o em seu entusiasmo? (PB)

(9) E como *você* se sente como estrela de cinema? Meu Deus! Tenho muito trabalho a fazer antes de me sentir assim. Mas as coisas que têm acontecido comigo são espantosas. Eu venho de um bairro muito pobre, muito pobre de Nova Iorque. *Você* não pode imaginar de quão longe eu venho. (PB)

(10) Longe das paixões, o L&I explica para *você* o que está por trás do mito que é um marco na história da Argentina. (PB)

(11) Foi uma luta terrível, com o sucessivo abrir e fechar de exposições para um mercado que não havia. Dizia-me o senhorio: *Você* é louco! Põe e tira quadros da parede e não vende nada. Atire-se, antes, aos eletrodomésticos. E eu respondia-lhe que isto é o meu destino. (PE)

(12) O CEO é responsável pelo sucesso da empresa. Se *você* é CEO, tem de perceber os pontos fortes de a empresa e como aproveitá-los. Tem de ter uma ideia da forma como a concorrência vai evoluir. (PE)

Tu é pouco frequente e nos contextos em que aparece em PB ou PE encontramos sobretudo a forma clítica *te*. Em PB *te* é empregue como clítico de *você* e não de *tu*, o que mostra uma mudança no sistema pronominal desta variedade do português. Em PE *te* ou *tu* são usados sobretudo no discurso direto, refletindo a familiaridade entre locutores. No entanto, no exemplo (13), que provém dum artigo de opinião muito crítico em que o jornalista imagina um diálogo com vários políticos, o uso de *te* tem como efeito apagar qualquer norma social ou cortês de interação social. Ao tratar um ministro por *tu*, depois de *Senhor Professor*, o jornalista pretende anular o cargo e a profissão do alocutário, mostrando que a posição social não é importante num debate virulento. O uso da descortesia como estratégia de fazer polémica seria menos frequente numa interação face a face entre um político e um jornalista. Num diálogo na televisão a linguagem teria sido diferente, visto que *tu* é normalmente reservado para o tratamento de amigos íntimos ou membros da família. Em romeno *tu* aparece também em entrevistas com pessoas jovens, mostrando uma tendência de familiaridade em relações profissionais, como no exemplo (14).

(12) Uma outra ocasião me chamou e disse: - *Você* tem a perna muito grossa, esta meia de elástico aperta muito e *te* atrapalha a correr. (PB)

(13) Assim terei que dizer: Muito Obrigado, Senhor Professor. Mais vale tarde do que nunca. Não *te* aflijas, Cavaco amigo, acontece aos melhores, os que nada fazem têm uma habilidade para se infiltrarem em todo o lado. (PE)

(14) Da, poate ca fotomodel și vedetă tv, așa cum ai zis *tu*, am călătorit mai mult decât un om obișnuit, dar în fiecare din călătoriile mele am fost eu, omul normal. (*Jurnalul Național*) / Sim, se calhar enquanto modelo e estrela da TV, como disseste *tu*, tenho viajado mais do que uma pessoa normal, mas em cada uma das viagens fui eu, a pessoa normal.

Mais frequente em PE (190 ocorrências) do que no PB (92 ocorrências), *o senhor* e *a senhora* aparecem em entrevistas com personalidades da vida política, como em (15) e (18), desporto, como em (16), sugerindo uma relação mais formal entre os interlocutores. Em muitas ocorrências as FT *o senhor* e *a senhora* são usadas antes de apelidos ou nomes de homem, nomes de mulher, cargos profissionais constituindo um tratamento nominal, que expressa um maior grau de cortesia, como no exemplo (19). Existem também exemplos de artigos críticos em que os autores preferem manter *o senhor* para se dirigir ao adversário, mas neste caso achamos que a escolha da FT tem como objetivo não só a criação dum contexto comunicacional cortês, mas também impor um maior distanciamento para com o alocutário, como no exemplo (17).

(15) *O senhor* acha que o governo pode perder esta questão na Justiça? (PB)

(16) Que mudanças *o senhor* gostaria de ver em as regras de o futebol? (PB)

(17) Ninguém está interessado em saber que a sua secretária está desarrumada e tem lá um rádio; ninguém está interessado em saber que *o senhor* foi, presunçosamente, a melhor homenagem a Vergílio Ferreira; toda a gente sabe que *o senhor* não é capaz de dizer algo que se aproveite acerca da regionalização. (PE)

(18) Se *o senhor* tivesse dado resposta à carta que a Assembleia de Freguesia lhe endereçou, com aviso de receção, as coisas não teriam chegado ao ponto que chegaram. (PE)

(19) O que eu pergunto é que para a polícia a minha identificação é suficiente e para *a senhora notária* não é, questiona Maria Armanda. (PE)

Em romeno notamos uma instabilidade nos usos do pronome alocutivo *dumneata*. Dada a sua posição intermédia num sistema pronominal que tende cada vez mais para polarização dos extremos *tu* e *dumneavoastră*, *dumneata* parece assumir valores de cortesia superiores ou inferiores, em função do idioleto de cada locutor. Por exemplo, na frase (20) observamos a hesitação do locutor (um comissário de polícia) entre *dumneavoastră* e *dumneata*. A preferência pelo pronome intermédio, poderia significar quer uma vontade de aproximação do alocutário (um jornalista), visto que *dumneavoastră* impõe um certo distanciamento, quer uma adaptação ao contexto comunicacional. A resolução deste dilema com a escolha da FT menos formal é ainda mais clara, porque em romeno determina também uma mudança no verbo, visto que *dumneata* se conjuga com a 2ª pessoa do singular (como *tu*) e *dumneavoastră* com a 2ª pessoa de plural (forma de cortesia). Ao escolher *dumneata* o locutor expressa claramente a sua posição na interação verbal. Diferente é a situação do exemplo (21), em que alguém usa *dumneata* apesar de o alocutário se lhe ter dirigido previamente com a FT *tu*, pois consideramos que neste

exemplo o locutor pretende impor distância através do uso de um pronome que expressa um grau de cortesia superior. As razões pelas quais o locutor decide empregar este pronome podem ser relacionadas com uma assimetria que existe entre ele e o alocutário: diferença de idade ou de posição social, pouca familiaridade. Sem dúvida o efeito final que *dumneata* cria é afastamento. Por outro lado, *dumneata* poderia também sugerir respeito se o interlocutor estiver numa posição superior. Se o primeiro interlocutor usa *tu*, mas recebe *dumneata* é também possível que tenha uma posição de poder, devido à idade ou ao cargo profissional.

(20) „Referitor la întrebarea *dumneavoastră...*”, începe comisarul explicația. „Poliția nu face arestări, cum spui *dumneata*”. (*Evenimentul Zilei*) / “Em relação à sua pergunta...”, começa o comissário a explicação. “A polícia não faz apreensões como *você* acha.”

(21) În loc de salut, cei ce nu se cunoșteau se întrebau: „*Tu* unde ai fost închis?” „La canal. Dar *dumneata*?” „Eu la Jilava și apoi la Pitești, că eram student.” (*România Liberă*) / Em vez de cumprimentarem-se, os que não se conheciam perguntavam-se: “*Tu* onde estiveste preso?” “No canal. E *você*?” “Eu em Jilava e depois em Pitești porque era estudante.”

Em contextos que não são ambíguos para o locutor, os usos de *dumneata* ou *dumneavoastră* dependem de fatores idioletais, que têm valores específicos em cada contexto. Por exemplo, em (22) um jornalista conhecido escreve um artigo de opinião em que começa um diálogo imaginário com um polícia que o tinha tratado de uma maneira absurda e usa *dumneata*. Sendo o jornalista um intelectual com conhecimentos profundos dos matizes da língua romena, talvez a escolha de *dumneata* sugira uma estratégia de reduzir a posição de poder que o polícia podia ter, pois este pronome não é o mais formal que se possa empregar neste contexto. *Dumneavoastră* também pode ser usado em situações conflituais, como se pode ver no exemplo (23), em que o líder da oposição tem um diálogo com o Presidente da República. O uso do pronome formal teria o papel de manter as aparências, visto que os jornalistas estavam na sala de conferências, mas também de impor distanciamento entre os dois interlocutores.

(22) „Domnule agent, am greșit, plătesc amenda și îmi fac asigurarea valabilă în cel mai scurt timp. Dar cum pot să fac asta dacă *dumneata* mă lași aici?” (*Gândul*) / “Senhor guarda, errei, pago a multa e faço um seguro válido o mais rápido possível. Mas como fazer isso que *você* me deixa aqui?”

(23) Puteți să mă întrebați ce vreți, domnule președinte. Spre deosebire de *dumneavoastră* pot să răspund la toate întrebările. (*Evenimentul Zilei*) / “O senhor presidente pode perguntar o que quiser. Ao contrário do *senhor*, posso responder a todas as perguntas.”

O pronome que expressa o grau de cortesia mais elevado (Dindelegan 2010), *domnia voastră*, é usado sobretudo em documentos escritos que são citados pelos

jornalistas, como no exemplo (24), em que um vice-presidente de um dos partidos mais importantes apresenta a demissão. Os usos deste pronome também variam, expressando tanto o respeito mais profundo, como a ironia mais ácida, como no exemplo (24), e por esta razão só o contexto pode esclarecer as intenções do locutor.

(24) Ca intelectual de stânga, nu pot accepta pierderea libertății de gândire și a capacității de expresie a analizei critice. Sunt sigur că și *domnia voastră* prețuiți aceste valori eterne ale social-democrației. (*România Liberă*) / Enquanto intelectual de esquerda, não posso aceitar a perda da liberdade do pensamento e da capacidade de expressão da análise crítica. Estou certo que *vossa excelência* também aprecia estes valores eternos da social-democracia.

Tratamento delocutivo

As maiores diferenças entre o romeno e o português aparecem no caso do tratamento pronominal delocutivo, devido à riqueza do inventário de FT da língua romena. Notamos que em português o pronome *ele* é usado numa grande variedade de casos, independentemente do estatuto social da pessoa referida. Se em português é possível falar de uma personalidade política usando o pronome *ele*, como nos exemplos (25) e (26), em romeno o uso do pronome equivalente, *el*, seria considerado descortês ou até ofensivo. Por conseguinte, nos jornais romenos analisados, as utilizações de *el* são menos frequentes e normalmente ocorrem em contextos em que o jornalista refere pessoas jovens, como desportistas ou cantores e atores, como no exemplo (28). Outro contexto em que a habitual cerimónia é ausente são os artigos em que são relatados eventos do estrangeiro. No exemplo (27), em que é citado um especialista britânico, talvez certas passagens mantenham a estrutura da língua fonte, o que explicaria um certo relaxamento no uso da FT, difícil de imaginar se o locutor fosse romeno.

(25) O promotor público Kenneth Starr está analisando o escândalo Whitewater, que envolve a compra de terrenos por Bill e Hillary quando *ele* era governador. (PB)

(26) Acossado, o Presidente atira as culpas para aqueles que em o fim de 1996 e no início de 1997 o ajudaram a controlar as terras do Kivu, no leste do país a que Mobutu chamava Zaire e a que *ele* preferiu dar a designação de República Democrática do Congo. (PE)

(27) “Văd tot mai mulți oameni care apelează la tot felul de substanțe pentru a face față stresului”, a spus *el*. (*Gândul*) / “Vejo cada vez mais pessoas que recorrem a todos os tipos de substâncias para lidar com o *stress*”, disse *ele*.

(28) *El* crede că o eventuală calificare a României la Euro 2012 ar fi fost o afacere pentru agenții, care ar fi putut trimite în Ucraina sau Polonia peste 10.000 de suporteri români. (*Gândul*) / *Ele* acha que um eventual apuramento da Roménia no Euro 2012 teria sido um grande negócio para as agências, que poderiam ter enviado para a Ucrânia ou Polónia mais de dez mil adeptos.

Os exemplos (29) – (32) ilustram os diferentes tipos de cortesia possíveis em romeno através do emprego das FT delocutivas pronominais *dânsul*, *domnealui* e *domnia sa*. As motivações do locutor para usar uma determinada FT dependem não só da relação que tem com pessoa de quem fala, mas também de outros fatores, como o contexto comunicacional geral, a relação entre o alocutário e o terceiro, etc. No exemplo (29) um homem emprega *dânsa* quando fala da sua mulher numa entrevista, o que está de acordo com as normas de cortesia deste tipo de interação, mas numa conversa com um amigo talvez prefira o pronome *ea*. O emprego de *dânsul*, *dumnealui* ou *domnia sa* pode ser também uma estratégia de afastamento do terceiro, o que acontece nos exemplos (30) – (32), frases de interações conflituais do mundo desportivo, da indústria musical ou da vida política. *El* ou *ea* podem ser interpretados como marcas de intimidade, visto que pressupõem uma relação de igualdade e de aproximação entre o locutor, o alocutário e o terceiro. No entanto, em alguns contextos é considerado descortês tanto em romeno, como em português, sobretudo se o terceiro estiver presente. Se *dânsul* e *dumnealui* expressam graus de deferências intermédios e aparecem numa grande variedade de contextos, sem muitas diferenças nos usos, *domnia sa* indica um grau de cortesia superior, reservado aos representantes do mundo político ou académico, menos frequente em artigos desportivos, o que nos determina a falar de facto de três tipos de deferência, expressas através de quatro gradações das FT: o grau zero, (expresso por *el* / *ea* e as formas do plural *ei* / *ele*), o grau intermédio, (expresso por *dânsul* / *dânsa* / *dânşii* / *dânsele* e *dumnealui* / *dumneaei* / *dumnealor*) e o grau máximo de cortesia (expresso por *domnia sa* e as formas do plural).

(29) Chiar sunt lucruri pe care, dacă sunteți pasionați de diamante sau de soția mea, să le discutați împreună cu *dânsa*. (*Gândul*) / De facto são coisas que, se estiverem apaixonados pelos diamantes ou pela minha mulher, devem falar com *ela*.

(30) Din punctul meu de vedere, *dânsul* este vinovat pentru implicarea mea în acest caz", a afirmat președintele Comisiei Centrale a Arbitrilor (CCA). (*Gândul*) / Do meu ponto de vista *o senhor* está culpado pelo meu envolvimento neste caso, afirmou o presidente da Comissão Central dos Árbitros (CCA).

(31) Nu e un scandal, dar moral ne-am pus problema, pentru că noi l-am onorat, se aude cântecul *dumnealui* în centrul Buzăului. (*Gândul*) / Não é um escândalo, mas moralmente questionámo-nos, porque de facto nós o tínhamos honrado, ouve-se a canção *dele* no centro de Buzău.

(32) Îi urez d-lui Boc multă sănătate și tot ce își dorește pentru *domnia sa* și pentru familie, atât. (*Evenimentul Zilei*) / Ao senhor Boc desejo muita saúde e tudo o que quer para *ele* e para a sua família, é só isso.

Conclusões

A análise comparativa dos usos das FT revela que há zonas de semelhanças e de diferenças entre o PB, o PE e o romeno. No caso do tratamento elocutivo as duas

variantes do português e o romeno apresentam as mesmas características, a oposição *eu / nós*, *eu / noi* diferenciando entre um locutor que representa a própria imagem ou que fala em nome de uma comunidade. No que diz respeito ao tratamento alocutivo, a dinâmica das FT de pronominais mostra uma tendência de simplificação em PE e em romeno, que evoluem para estruturas binárias, *tu / o senhor*, *tu / dumneavoastră*, e a manutenção da oposição *você / o senhor* em PB. No entanto, no corpus analisado nota-se uma preferência pelo tratamento formal, as ocorrências de *tu*, pronome que expressa o grau zero de cortesia, sendo pouco frequentes. Sobretudo em romeno aparecem zonas de instabilidade e os locutores hesitam ao escolher uma FT alocutiva (*tu / dumneata*, *dumneata / dumneavoastră*), o que mostra não só a existência de diferentes e subtis graus de cortesia entre os locutores, mas também a abertura para a negociação, dada a flexibilidade das relações sociais no contexto atual. Quanto ao tratamento elocutivo, notamos uma semelhança entre as duas variantes do português, em que as FT pronominais não permitem a expressão de vários graus de cortesia entre os três atores da situação comunicacional, o locutor, o alocutário e o delocutário, ao passo que o romeno apresenta uma estrutura rica de formas pronominais, sem equivalentes em português.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Biderman, M. T. C. (1972-73) “Formas de tratamento e estruturas sociais”. Em Alfa, Marília, FFCL de Marília, 339-381.
- Brown, R., Gilman, A. (1960) “Pronouns of power and solidarity”. Em Sebeok, T. A. (ed.) *Style in language*, MIT Press, Cambridge.
- Carreira, M. H. Araújo (1997) *Modalisation linguistique en situation d’interlocution : proxémique verbale et modalités en portugais*. Éditions Peeters, Louvain-Paris.
- Carreira, M. H. Araújo (2003) “Les formes allocutives en portugais européen: évolution, valeurs et fonctionnements discursifs”. Em *Franco-British Studies* 33-34, 35-45.
- Carreira, M. H. Araújo (2008) “Adresse allocutive et délocutive en portugais européen. Tendances et évolutions du point de vue de la proxémique verbale”. Em M. H. Araújo Carreira (coord.) «*Mignonne, allons voir si la rose...*» *Temes d’adresse et modalités énonciatives dans les langues romanes*. Travaux et documents. 40. Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 195-202.
- Castilho de, A. (2010) *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo, Editora Contexto.
- Cintra, L. L. (1986²) *Sobre “formas de tratamento” na língua portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte.
- Cook, M. (2010/1997) “A theory for the interpretation of forms of address in the Portuguese language” tradução da autora disponível *online* <http://www.lusophonepublishing.com/nvt-theory.html> [última consulta a 5 de setembro de 2011] da versão portuguesa em *Hispania*, 80, 3.
- Duarte, I. M. (2008) “Noms d’adresse dans le discours indirect libéré de *Os Maias*: traductions espagnoles et françaises”. Em S. Rîpeanu & M. Iacob (eds.) *Estudios Hispánicos I, Lingüística y Didáctica*. București, Editura Universității din București, 107-118.

- Duarte, I. M. (2010) “Formas de tratamento: item gramatical no ensino do Português Língua Materna”. Em Ana Maria Brito (org.) *Gramática: História, Teorias, Aplicações*. Centro de Linguística da Universidade do Porto, Porto. p. 133-146.
- Gouveia, C. A. M. (2008) “As dimensões da mudança no uso das formas de tratamento em português europeu”. Em Oliveira, F, Duarte, I. M. *O fascínio da linguagem. Actas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 91-99.
- Gruică, G. (2011²) “Politețea la români”. Em *Moda lingvistică actuală. Norma, uzul și abuzul*. Pitești, Editura Paralela 45.
- Guțu-Romalo, V. (coord.) (2005a) *Gramatica limbii române*. Vol. 1 *Cuvântul*. București, Editura Academiei Române.
- Guțu-Romalo, V. (2005b) “Forme ale politeției verbale”. Em *Aspecte ale evoluției limbii române*. București, Humanitas, 126-132.
- Manole, V. (2011) “Algumas dificuldades dos falantes romenos na aprendizagem das formas de tratamento do português europeu”. Comunicação apresentada no 9º Congresso Alemão de Lusitanistas, Universidade de Viena, 14-17 de setembro.
- Oliveira, S. M. (2009) “Negotiating identity, conflict and cooperation within a strategic model of address”. Em A. Denis e D. Kalekin-Fishman, *The ISA Handbook in Contemporary Sociology*. Cambridge & New York, Sage Publications, 416-432.
- Până Dindelegan, G. (coord.) (2010) *Gramatica de bază a limbii române*. Editura Univers Enciclopedic Gold, București.
- Silva da, L. A. (2008) “Cortesia e formas de tratamento”. Em Dino Preti (org.) *Cortesia verbal*. Série Projetos paralelos. Vol. 9. NURC-USP. São Paulo, Humanitas, 157-192.
- Slama-Cazacu, T. (2010) “Răsturnarea ierarhiilor sociale – încercături cu o bogăție a limbii române: tu / dumneata / dumneavoastră”. Em *Confuzii, prostii, și răutăți în limba română, azi*. Editura Tritonic, București, 297-305.

Corpus

- Davies, M. & Ferreira. M. (2006-) *Corpus do Português: 45 million words, 1300s-1900s*. Disponível *online*: <http://www.corpusdoportugues.org> [última consulta a 25 de setembro de 2011]
- Evenimentul Zilei*: <http://www.evz.ro/index.html> [última consulta a 25 de setembro de 2011]
- Gândul*: <http://www.gandul.info/> [última consulta a 25 de setembro de 2011]
- Jurnalul Național*: <http://www.jurnalul.ro/> [última consulta a 25 de setembro de 2011]
- România Liberă*: <http://www.romanialibera.ro/> [última consulta a 25 de setembro de 2011]

COMPTES RENDUS

Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et l'écriture « les yeux clos »*. De la mémoire engagée à la mémoire incarnée, Paris, L'Harmattan, 2011, 316 p.

Après un premier volume critique intitulé *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poésie de la fluidité*, paru en 2006, Sylvie Freyermuth, spécialiste de l'œuvre de Jean Rouaud, lui consacre ce second livre où elle dirige son attention vers les éléments de continuité de la création romanesque de cet auteur contemporain distingué du prix Goncourt pour son premier roman, *Les champs d'honneur* (1990). Au centre de cette démarche analytique se trouve le problème de la mémoire qui, selon Sylvie Freyermuth, s'avère le fondement de l'acte créateur de l'écrivain : c'est justement en se rappelant du passé que Rouaud arrive à exprimer sa vision sur le monde et notamment sur la création artistique. La mémoire est ainsi engagée directement et profondément dans l'écriture.

Le premier chapitre se propose de souligner l'engagement de la mémoire roualdienne contre des institutions coercitives telles l'école et l'armée, et par extension la guerre. Les horreurs de la guerre, de la Grande Guerre plus précisément, deviennent dans la prose de Jean Rouaud le prétexte à évoquer la mort du père, événement capital qui bouleverse la vie du futur écrivain et qui lance le processus de la création. Quant à l'école, décrite dans la prose roualdienne comme l'espace symbolique d'une vie carcérale, Sylvie Freyermuth y voit une autre source de l'écriture, entendue comme témoignage des souffrances et humiliations subies par l'écrivain durant sa vie d'élève et d'étudiant ; ces expériences désagréables

conduisent peu à peu à l'intériorisation propre à un artiste qui sait voir avec « les yeux clos ».

Le deuxième chapitre du livre de Sylvie Freyermuth constitue une subtile analyse de l'espace de vie tel qu'il apparaît dans la saga familiale roualdienne. L'analyse se fait de la perspective d'une dialectique urbain - rural. Les deux pôles de ce rapport sont, selon l'opinion du critique, porteurs d'un symbolisme ambivalent. La ville, qu'il s'agit de Nantes ou même de Paris, est à la fois l'espace mythique du progrès, de toutes les possibilités et les libertés longuement rêvées et un univers trompeur, dominé par l'amoralité, l'incurie et l'indifférence totale envers les autres. De l'autre côté, la campagne apparaît dans la mémoire de Rouaud alternativement comme l'espace stigmatisant et déclassant de ses origines rurales et comme le lieu de résistance contre les signes d'un progrès dépersonnalisant.

Dans la deuxième partie de son livre, Sylvie Freyermuth élargit son analyse au-delà de ce qu'elle nomme le « Cycle de Minuit » de Jean Rouaud, saga de la famille comportant cinq romans : *Les champs d'honneur* (1990), *Des hommes illustres* (1993), *Le monde à peu près* (1996), *Pour vos cadeaux* (1998) et *Sur la scène comme au ciel* (1999). Au-dehors de ce « pentalogue » - le terme appartient à Sylvie Freyermuth -, l'œuvre roualdienne s'organise dans ce que le critique nomme le « Cycle de la liberté de l'écrivain ». Celui-ci comprend *L'imitation du bonheur*

(2006), *Préhistoires* (2007), *La fiancée juive* (2008) et *La femme promise* (2009), des livres où Rouaud montre sa prédilection pour la coexistence de différents arts (littérature, peinture, photographie, cinématographie, musique) et son désir ardent de réhabiliter le pouvoir poétique de la langue romanesque. Selon Sylvie Freyermuth, la poétisation de la langue, entendue comme association de lyrisme et de syntaxe, est un trait définitoire pour la prose roualdienne. Le critique s'intéresse aussi, à partir de l'analyse détaillée du roman *L'imitation du bonheur*, à l'architecture compliquée de la phrase de Jean Rouaud ; cette architecture à part contribue à l'éclatement du cadre spatio-temporel de l'univers romanesque, à la neutralisation d'une perception plane de l'histoire et enfin au renouvellement des rapports que l'écrivain entretient avec ses personnages. Par tout cela, le critique met en évidence le penchant de Rouaud à la liberté créatrice absolue et le fait qu'il prend décidément le parti de la poésie

contre le « roman expérimental », contre la pensée zolienne qui rangeait la poésie parmi les opiums du peuple, à côté de la religion et les superstitions.

En guise de conclusion, l'analyse faite par Sylvie Freyermuth met en lumière un continuum de la création roualdienne. Autrement dit, le « Cycle de la liberté de l'écrivain » s'inscrit dans la continuité de sa saga familiale par le rôle central accordé à la mémoire : la remémoration de la souffrance et des traumatismes que toute vie suppose, quelque insignifiante qu'elle soit, est « une étape nécessaire à l'élévation spirituelle dans l'expérience de la création artistique » (p. 271). Chez Jean Rouaud, affirme Sylvie Freyermuth, toute expérience humaine trouve sa justification en s'incarnant et en se sublimant dans l'écriture, ce qui fait que la création artistique devient un manifeste pour l'amour, le beau et le bien.

ANCA RUS

Willard Bohn, *Apollinaire on the Edge. Modern Art, Popular Culture, and the Avant-Garde*, Amsterdam – New York, Editions Rodopi, coll. « Faux Titre », 2010, 143 p.

Conçu en quatre chapitres, le livre de Willard Bohn s'intéresse à un Apollinaire plus obscur qui transforme le matériel marginal en matériel poétique et le situe ainsi au centre de l'esthétique moderne. Par sa démarche critique, Bohn essaie de réhabiliter des textes apollinariens qui passent le plus souvent pour des textes de seconde main ou des tentatives littéraires échouées. L'enjeu c'est de montrer que ce ne sont pas des textes mineurs, dépourvus de vision artistique, mais, au contraire, des ouvrages inédits qui témoignent de la nature curieuse et exploratrice d'Apollinaire.

Paru en 1911, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* en représente le premier exemple analysé par Bohn. « Livre d'artiste » avant la lettre, il réunit en parfaite symbiose les poèmes d'Apollinaire et les illustrations de Raoul Dufy. Bien qu'il continue la tradition des bestiaires, le recueil s'en détache par l'exemplaire complémentarité qui s'établit entre vers et images. Les gravures ne sont pas là juste pour accompagner le texte, mais pour le faire parler. A ce propos, Bohn fait la distinction entre images verbales et images visuelles et divise le chapitre en deux grandes sections. La première partie analyse l'approche des

deux artistes et met en évidence leurs divergences artistiques. Si Apollinaire transforme l'animal en symbole, Duffy le décrit sans oublier d'offrir sa propre interprétation. L'un des exemples cités c'est « Le Bœuf » qui, représenté dans la gravure par un taureau ailé, est identifié à un ange dans le poème. Par ailleurs, Bohn, remarque que pour des poèmes comme « Le chat » le sens des gravures est souvent suggéré par leur arrière-plan reliant œuvre et autobiographie.

En ce qui concerne la partie consacrée aux images visuelles, Bohn cite l'essai de Barthes « Le message photographique » et propose une lecture inverse qui part de l'image pour arriver à la parole. Il emprunte à Barthes ses outils méthodologiques et essaie de voir dans quelle mesure les mécanismes photographiques identifiés par lui s'appliquent aux stratégies artistiques de Duffy. Cependant, Bohn ne reste pas fidèle à la grille barthienne et, au-delà des procédés déjà évoqués, comme la photogénie, la syntaxe ou l'esthétisme, il en ajoute d'autres, telle la composition, traduite dans la gravure par la position des animaux. Grâce à une analyse minutieuse et percutante, Bohn montre que la vive collaboration entre Apollinaire et Duffy offre dès le début du XX^e siècle un excellent exemple d'interdisciplinarité.

Avec la parution des *Quelconqueries*, Apollinaire force les limites du littéraire et transforme le quotidien en poétique. Intitulé initialement *Banalités*, le recueil réunit vingt-deux textes qui frappent par leur variété et par leur absurde. En les comparant aux *ready-made* de Duchamp, Bohn considère qu'Apollinaire change des objets banals en objets d'art parce qu'il perçoit leur banalité comme artistique. A la différence des poèmes-conversation, les *Quelconqueries* décrivent plutôt ce que le poète voit que ce qu'il entend. Outre leur

bizarrerie, Bohn note aussi un fort humour noir qui dérive du jeu verbal, des juxtapositions inattendues ainsi que des associations insolites. Pour lui, les *Quelconqueries* illustre le culte d'Apollinaire pour la surprise soit qu'elle se traduise par le choc ou par la provocation délibérée. En privilégiant le marginal, Apollinaire redéfinit le littéraire et opère une subversion de ce qui est traditionnellement accepté comme création artistique.

A part le quotidien, Apollinaire exploite le folklore et surtout le folklore des enfants, particulièrement présent dans ses poèmes de guerre. Par la valorisation des comptines et des jeux d'enfants Apollinaire ne fait qu'élargir le champ d'expérimentation poétique. Selon Bohn, l'appel aux rimes enfantines ainsi qu'à certaines coutumes populaires encourage le primitivisme dans l'art moderne. L'influence folklorique est visible non seulement dans les poèmes de guerre tel « La Blanche neige », mais aussi dans des poèmes plus anciens comme « La Porte » ou « Salomé ». Le recours aux rites populaires et aux rimes enfantines reconfigure ainsi l'œuvre apollinaire et privilégie le ludique et le collage.

La passion d'Apollinaire pour la surprise se retrouve aussi dans *Les Mamelles de Tirésias*, pièce de théâtre controversée qui illustre si bien le mouvement d'avant-garde. Scandaleuse par son sujet ainsi que par son audacieuse mais spectaculaire mise en scène, elle trahit l'ambition d'Apollinaire de réformer le théâtre. L'enjeu est de créer un théâtre nouveau, anti-réaliste qui, niant la *mimesis*, soit plus proche de la réalité. Comme pour d'autres textes, Bohn remarque la présence des sources extra-littéraires et plus précisément l'attachement d'Apollinaire pour les formes du théâtre populaire comme le cirque, le music-hall, le film

muet ou les marionnettes. Centrée autour des thèmes de la repopulation et du féminisme, la pièce privilégie l'expérience humaine plus que la perception visuelle. Pour Bohn, l'originalité de la pièce ne réside pas l'intrigue, déjà classique, d'une femme devenue homme, mais dans son caractère absurde et provocateur. Écrite après la guerre, elle est souvent associée à un geste patriotique d'Apollinaire qui attire l'attention sur les risques de la dépopulation. Conçue pour amuser et surtout pour instruire, elle reste quand même ambiguë par son message. Bohn soutient qu'il ne s'agit pas d'une pièce à thèse et que l'emploi de la parodie, des jeux de mots et du burlesque ne sont que le signe de la démystification mise en place par Apollinaire. D'ailleurs, ce ne serait pas

la première fois que celui-ci ferait appel à la subversion afin de cacher le vrai message de la pièce qui serait, selon Bohn, une célébration de la sexualité, une invitation à la procréation et non pas à la guerre.

Apollinaire on the Edge offre une étude poussée et captivante d'une œuvre souvent ignorée par la critique littéraire. Bohn révèle au public un Apollinaire innovateur qui, au nom de la surprise, risque et joue avec les limites du littéraire. Oscillant entre ordre et aventure, il cherche le nouveau et traduit la sensibilité moderne par un regard curieux et ironique sur le monde.

IOANA BOTA

Benoît Peeters, *Écrire l'image. Un itinéraire*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, « Réflexions faites », 2009, 158 p.

Écrivain, scénariste et critique français, Benoît Peeters se fait remarquer par son évolution pluridisciplinaire qui s'étend pendant une trentaine d'années. Dans le livre *Écrire l'image. Un itinéraire*, l'auteur se propose de retracer son parcours professionnel tout en doublant ce regard rétrospectif par une fine analyse de sa propre création. Écrit à la première personne du singulier, ponctué de nombreuses illustrations et complété d'une bibliographie détaillée de Peeters, l'ouvrage se situe à mi-chemin entre l'essai et l'autobiographie. Les quatre chapitres tentent de déceler l'équilibre qui accompagne la diversité de la création peetersienne, car « [c]ertains travaux ne se situent même pas dans le domaine du livre, mais dans celui de l'audiovisuel, du multimédia ou des expositions » (p. 10). Ses publications sont étroitement liées à

l'image – en tant qu'image séquentielle – présente dans la bande dessinée, la photographie ou le cinéma. Cette relation indissociable à l'image, à son rôle et à ses transformations est sous-jacente à la structure de l'essai.

Le premier chapitre évoque, sous le titre « Écrire », les débuts littéraires de Benoît Peeters. Son premier roman, *Omnibus* – biographie imaginaire de Claude Simon –, paru en 1976 aux éditions de Minuit, est suivi d'un second roman, *La Bibliothèque de Villers*, récit d'énigme qui renvoie autant à Mallarmé et Borges qu'à Maurice Leblanc et Agatha Christie. Après une licence de philosophie à la Sorbonne, Peeters a préparé, sous la direction de Roland Barthes, le diplôme de l'École Pratique des Hautes Études. Son travail portait sur les *Bijoux de la Castafiore* d'Hergé, auteur qu'il a eu la chance de

rencontrer en 1977 lors d'une interview. À cette époque-là il entretenait « un rapport ludique et créatif » (p. 21) avec le structuralisme et le Nouveau Roman, tout en s'approchant de figures telles Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet ou Jacques Derrida. Vers les années 80, à l'époque du déclin du Nouveau Roman, Peeters s'oriente vers le récit photographique, travail développé pendant une quinzaine d'années avec son ancienne compagne, la photographe Marie-Françoise Plissart. Ce fut pour Benoît Peeters la période où il avait « écrit [t] pour l'image » (p. 32). La rencontre avec le dessinateur François Schuiten, ancien ami d'enfance, marque le début d'une longue aventure dans le monde de la BD. La vision originelle et la capacité de surprendre le public d'un album à l'autre justifient le succès de la série *Les Cités obscures*. Plus de quinze albums dont *Les Murailles de Samaris* (1983), *La Fièvre d'Urbicande* (1984), *La Tour* (1987), *Brüsel* (1992) et *La Théorie du grain de sable* (2007-2008) ont paru chez Casterman. Quelques-uns ont obtenu des prix (le Grand Prix du festival d'Angoulême en 2002) et ont été traduits dans une dizaine de langues. Au fil des années les albums de cette série ont transgressé les limites de la bande dessinée et les auteurs ont été engagés « dans une aventure [...] *transmédiatique* » (p. 61) où se côtoyaient les « conférences-fiction », le faux documentaire, plusieurs expositions spectaculaires concernant cet espace imaginaire des *Cités obscures*, voire des prolongements fictionnels réalisés par des lecteurs à travers des sites internet. Benoît Peeters a également travaillé en qualité de scénariste avec d'autres dessinateurs, comme Alain Goffin, Anne Baltus, Frédéric Boilet, tout en se rapprochant du scénario cinématographique, perçu comme « un curieux genre littéraire, une sorte de fiction au second degré » (p. 76). Parmi ses

scénarios, *Le Dernier plan*, réalisé en 1999 avec Sandrine Willems et Pierre Drouot occupe une place à part. Le film raconte l'histoire d'un écrivain roumain réfugié en France en 1987 et, comme Peeters l'affirme, il « se présente comme un documentaire [qui] joue constamment sur l'hésitation entre le vrai et le faux » (p. 84).

Une partie importante du travail de Benoît Peeters est celle de l'« écrit[ure] sur l'image » (p. 85) : les ouvrages sur la bande dessinée d'Hergé dont il est considéré l'un des meilleurs connaisseurs (*Le Monde d'Hergé*, 1983 ; *Les Bijoux ravis*, 1984 ; *Hergé fils de Tintin*, 2002), sur les albums et les écrits théoriques sur les BDs de Töpffer (*Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, avec Thierry Groensteen, 1994), sur les films de Hitchcock (*Hitchcock, le travail du film*, 1992), sur les bandes dessinées innovantes de Chris Ware ou les mangas de Jiro Taniguchi. *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, paru chez Casterman en 1991 et réédité sous le titre *Lire la bande dessinée*, chez Flammarion en 2003, constitue une « tentative de refonder une théorie de la bande dessinée » (p. 100), pendant que la monographie sur *Les Métamorphoses de Nadar* (1994) devient le prétexte pour des réflexions sur le roman-photo et l'avenir incertain du récit photographique.

La quatrième et dernière partie de l'itinéraire peetersien évoque le travail de biographe de l'auteur, sa tentative d'« imaginer l'écriture » (p. 131). De la biographie imaginaire de Claude Simon dans *Omnibus*, Benoît Peeters s'oriente vers la biographie-essai de Paul Valéry, tout en s'interrogeant sur le sens du genre biographique à travers « cet étrange rapport qu'entretiennent une vie et une œuvre » (p. 137). Grâce à une pratique longue et très diverse de l'écriture en collaboration, Peeters s'engage dans une enquête approfondie sur « la création à plusieurs mains » (p. 139) dans

Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains, livre écrit lui-même en collaboration avec Michel Lafon.

À la fin de ce périple à travers sa création, Benoît Peeters explique son besoin de « rendre manifeste la cohérence d[e son] parcours accidenté » (p. 143), et

anticipe ses projets, notamment la biographie du philosophe Jacques Derrida (publiée ultérieurement, en 2010).

ADINA-IRINA FORNA

Roger-Yves Roche, *Photofictions. Péc, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 315 p.*

Le dernier essai critique de Roger-Yves Roche, intitulé *Photofictions*, se veut une relecture séquentielle des productions autofictionnelles les plus importantes de la littérature française du XX^e siècle. Son étude prend comme point de départ la manière dont l'écriture décompose et assimile, dans la chambre noire de l'Imaginaire, les contours des images photographiques à valeur archétypale, pour ne laisser au regard du lecteur que l'ombre, le spectre d'un visage ou d'un paysage, sans lui permettre l'accès direct à l'Image.

Georges Péc, Patrick Modiano, Marguerite Duras, Georges-Arthur Goldschmidt et Roland Barthes font partie d'une génération d'écrivains qui, ayant mis en question la pertinence du canon autobiographique imposé par Philippe Lejeune et les structures narratives censées contenir « la vérité » sur leur propre existence, désagrègent le moi en plusieurs figures disjointes, situées au carrefour du réel et de la fiction. Paradoxalement, chacun de ces auteurs décrit à l'intérieur du texte une ou plusieurs photos de famille comme si leur régime référentiel eût pu contredire le discours autofictionnel, tout en laissant transparaître en filigrane les signes d'une altérité irréductible. Toutefois, le jeu du visible n'est qu'un des avatars du lisible. Roche l'affirme d'ailleurs dans « Avertissement (entrée des fantômes) »: le langage c'est la « différence », la distance;

il maintient en permanence la figuration de soi en deçà de la limite du perceptible visuel, dans un entre-deux où le sens est différé en permanence. L'incursion critique vers le centre de cet espace intermédiaire (et intermédial) commence à la manière de Barthes par l'abolition du nom propre des auteurs – « penser des noms propres comme des noms des personnages » (21) – et la transformation de l'analyse en jeu romanesque. Le lecteur sera obligé donc de suivre au même titre le dialogue qui s'instaure entre les textes et les « les blancs lumineux que génère le passage d'un chapitre à un autre » (20).

Le premier chapitre consacré à Péc, « Les larmes de la photographie (Georges Péc, *W ou le souvenir d'enfance*) », s'ouvre par une analyse des seuils textuels qui permettent l'entrée dans le labyrinthe du roman: la photo de la rue où habitait l'auteur, reproduite sur la couverture du livre, le résumé final, les deux citations en exergue et les dessins. Cette démultiplication des formules d'ancrage de l'écriture dans un réel lui-même menacé par la dissolution (« je n'ai pas des souvenirs d'enfance », affirme Péc) traduit un certain désir de revenir au figural. Dans l'absence des souvenirs, la photo est un dernier refuge avant le néant mais au moment où le narrateur veut transformer l'image en langage, celle-ci perd de sa netteté et la vision devient une

forme de cécité. Lorsque le passé est irrémédiablement perdu, Perec substitue à l'écriture autobiographique une fiction du moi qui rejette l'hégémonie du Référent : « Le Perec de *W* et le Gaspard de la fiction forment un seul et même *Je* : une énonciation qui navigue d'esquif en croisière, qui dérive d'ilot en banquise, sur la grande mer de la mémoire blanche » (47).

Chez Modiano, dont l'œuvre fait l'objet du deuxième chapitre intitulé « Le roman-fantôme d'un vrai photographe (Patrick Modiano, *Chien de printemps*) », les personnages amnésiques déambulent sur les rues de Paris à la recherche d'un inconnu qui pourrait déchiffrer l'identité des visages sans nom fixés sur la surface d'une mystérieuse photo de famille, relique d'un passé impossible à (re)saisir. La lecture de l'image faite par le narrateur devient une accumulation de détails qui font obstacle pour un instant à l'écroulement de l'identité et à « l'atomisation de l'écriture », sans pouvoir revenir à la scène archétypale (*Urszene*), la seule capable de restaurer le lien idéal entre le corps spectral et le nom propre.

Dans *Chien de printemps* on retrouve pour la première fois la figure du photographe, Francis Jansen, dont la personnalité est graduellement envahie par celle de Wols, mort en 1951. La superposition des biographies et des personnages (même au niveau intertextuel, puisque Wols reprend la figure du père décrite dans *Boulevards de ceinture*) orientent l'interprétation vers le topos psychanalytique de l'absence du père : « *Le-Nom-du-Père*, ce nom que le *Je* modianesque n'a jamais supporté (dont il n'a jamais pu être le support), ce signifiant qui s'est dérobé à ses appels répétés est venu s'échouer sur les rives de l'Imaginaire » (121).

Pour Marguerite Duras – « Dans la chambre noire des souvenirs (Marguerite

Duras, *L'Amant*) » – écrire n'est qu'une autre manière de voir. Entre le lisible et le visible aucune différence ne s'instaure. L'auteur annule le régime temporel de la photographie et par cela le passé devient le présent du récit. Loin des errances parisiennes de Modiano ou des recherches perecquiennes d'un temps primordial, Duras écrit en négatif. Elle fait polariser les images, rehausse les ombres, resserre le cadre et les angles de prise de vue en attendant l'*instant décisif* où le moi devient à son tour une image. D'ici son fameux « lisez-voir », synthèse parfaite de la contemplation et de la lecture.

Goldschmidt à son tour, fera de son lecteur un spectateur du texte capable de prendre en compte à la fois les mots et la photo située hors-texte, comme par exemple le portrait de famille placé sur la couverture du roman. Le quatrième chapitre – « La traversée du miroir (Georges-Arthur Goldschmidt, *Un jardin en Allemagne*) » – est une analyse de cette relation spéculaire : les Goldschmidt, parmi lesquels se trouve l'auteur même, apparaissent sur un cliché de 1931, réalisée à Hostein, près de Hambourg. L'image est reprise à l'intérieur du récit et décrite par la suite dans les moindres détails. Rien n'échappe au regard d'un narrateur qui utilise la troisième personne pour parler de soi. Par la reduplication narrative d'une même scène, la dichotomie scriptural / visuel semble être annulée et le sens se déplace entre le texte et l'image. Finalement, chez Goldschmidt, l'écriture est soumise à une représentation inéluctable – du corps, du texte, de la photographie – : « Comment sortir de la représentation, comment sortir la représentation du corps du texte, la photographie, cet objet ni imaginaire, ni réel, ni tout à fait iconique ni tout à fait indiciel ? Ce miroir qui brille de mille feux dangereux » (256).

À la fin de son étude, Roger-Yves Roche surprend un Barthes qui sort de la chambre obscure du texte vers l'espace clair, « hors visible, hors dicible » de la photo de la mère dans le Jardin d'Hiver, jamais montrée. Roche s'arrête d'abord sur une série de préjugés concernant *La Chambre claire* et démontre que le sujet traité par Barthes n'est pas sans rapport avec ses écrits antérieurs car on peut retrouver chez lui de nombreux articles sur la photographie. En plus, on peut observer que son dernier livre et *Le Degré zéro de l'écriture* ont à peu près le même sujet - le rapport entre le mot et l'objet - et font appel, les deux, à la figure d'Orphée, vu comme le signe d'un deuil réitéré à chaque fois que le langage ou la photographie se retournent vers le Sujet. De *Roland Barthes par Roland Barthes*, « à la fois une autobiographie, un roman, une mise en scène et un portrait » (267), où le corps photographique précède le texte et s'oppose par son unité physiologique au démembrement pronominal du je en « tu » et « il », à la méditation de *La Chambre claire*, Barthes est hanté par l'idée d'un indicible qui dépasse les limites de la représentation. Le concept de *punctum* lui

permettra, affirme Roche, de quitter la sphère de l'imaginaire, du regard-texte et du langage et de s'approcher de l'image photographique, vue non pas comme une surface visible mais comme le relief d'une subjectivité qui se dévoile dans le point aveugle de l'image, dans les plis et les fluctuations du référent. En fin de compte, par le *punctum*, Barthes dénonce l'illusion propre à toute théorie : « le *punctum* est une illusion (théorique), un mirage (de mots), une utopie (d'image) » (287).

Voilà pourquoi Roger-Yves Roche refuse dans ses *Photofictions* les analyses trop rigoureuses, l'inventaire des sens possibles et l'autopsie du texte afin de proposer un questionnement permanent de la photographie et de ses rapports avec le moi et le langage. Pourtant, le critique ouvre à l'intérieur du genre autofictionnel, à son tour un cas particulier de l'autobiographie, une brèche générique - la photofiction - dont les limites et les formules théoriques sont toujours à découvrir, tel qu'il l'annonce dans l'«Avertissement».

ANDREI LAZĂR

Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père, sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, Paris, L'Harmattan, 2008, 370 p.

Résultat d'un colloque tenu les 25 et 26 octobre 2006 à l'Université d'Amsterdam aux Pays-Bas, le livre « Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père » se propose de répondre au besoin d'une étude générale sur les relations de famille dans la littérature contemporaine de langue française.

Le défi de démêler « le lien entre l'homme et ses semblables » semble bien

accompli par la trentaine d'articles qui compose le recueil, articles qui se penchent aussi bien sur la littérature française de la première moitié du XX^e siècle (la contribution de Ilia Lengu sur *Les Thibault* de Roger Martin du Gard) que surtout sur la littérature de l'extrême contemporain, dont Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Claude Simon, Marie Ndiaye ou Annie Ernaux n'en sont que quelques uns des représentants étudiés.

Si le thème familial fait retour dans la littérature actuelle, c'est que cette dernière se fait lieu privilégié de la réflexion sur l'état de la société et de la culture contemporaines, profondément marquées par une modernité qui a favorisé les gestes de rupture avec le passé, laissant l'individu en défaut de mémoire et d'héritage. C'est précisément ce malaise de la transmission à l'époque contemporaine que l'étude de Laurent Demanze (« Mélancolie des origines ») se donne pour tâche d'analyser, en s'appuyant sur les récits de filiation de Claude Simon, Jean Rouaud ou Pierre Bergounioux. En décelant les raisons profondes qui sont à l'origine des transformations des rapports familiaux traditionnels, l'étude de Laurent Demanze a le grand mérite de tracer le cadre culturel dans lequel viennent s'inscrire de manière générale les récits de famille contemporains qui presque tous mettent en œuvre les rapports problématiques d'un sujet en quête d'identité avec une ascendance familiale souvent lacunaire, défaillante.

En effet, une bonne partie des études du recueil met l'accent sur la figure absente du père qui marque de façon décisive l'élaboration identitaire des auteurs. C'est le cas pour Chloé Delaume, Sibylle Lacan, Marie Nimier ou Linda Lê, qui, comme le montre Evelyne Ledoux-Beaugrand (« Filles du père ? Le spectre paternel chez quelques auteurs contemporains »), cherchent à donner corps à travers leurs récits à l'absence d'un père mort, disparu ou simplement désintéressé faisant retour dans leurs vies sous le mode de la hantise et de la spectralité.

L'absence du père ordonne aussi le premier livre de Pierre Michon, admirablement étudié par Florian Préclaire (« Vies minuscules de Pierre Michon, résurrections familiales et avènement littéraire »). Le critique montre comment la figure du père, irrémédiablement

« inaccessible et caché », se constitue chez Michon en noyau du récit, déterminant de surcroît la relation de l'auteur aux figures féminines de son cercle familial. Car si pour Michon le père est une figure de l'absence qu'il s'agit de conjurer à travers le récit, les figures féminines sont précisément celles qui assurent pour l'auteur la transmission langagière, lui offrant ainsi les moyens pour dire le manque paternel originaire.

La souffrance de la filiation paternelle fait l'objet non seulement de la production littéraire française mais aussi de celle francophone. En analysant le rapport père-fille dans la littérature québécoise, Lori Saint-Martin montre qu'à partir des années 1980 l'intérêt pour la figure du père donne lieu à des récits (notamment ceux de Francine Noël, Anne Laurier, Sabica Senez) qui traitent de la blessure provoquée à ces filles orphelines par l'absence de leurs pères, inconnus, partis ou inattentifs, absence vécue sur le mode du drame et de la colère. Une catégorie à part des récits québécois est constituée par ceux qui dessinent la figure du père incestueux. L'enjeu littéraire de ces récits réside non seulement dans l'examen des conséquences physiques et psychiques de l'agression subie par les auteures, mais aussi dans les pratiques textuelles utilisées pour dire l'expérience traumatisante : le corps du texte, à l'instar du corps des auteures, subit des lésions et des agressions manifestées à travers des techniques d'écriture telles le morcellement du texte et l'abondance des répétitions et des ellipses.

En ce qui concerne la littérature africaine, la dizaine d'études qui lui est consacrée (les articles d'Emanuelle Radar, de Margarita Garcia Casado, d'Annie Demeyère, de Sofiane Laghouati, de Bernadette Höfer, de Neil ten Kortenaar, d'Alassane Anne, de Ramla Ayari et de Lydie Parisse) souligne la complexité des

relations familiales dans une société éminemment patriarcale contre laquelle il s'agit de se révolter, ainsi que les différences et les similitudes entre les conceptions africaine et européenne de la famille. Dans la plupart des cas il s'agit, d'un côté et de l'autre, de mettre en question les liens de famille traditionnels ainsi que les normes et les valeurs culturelles.

En abordant le thème de la famille dans la littérature, le livre parvient, à travers la multitude de postures et de relations familiales examinées, à offrir une image d'ensemble sur les problèmes de filiation et d'héritage qui traversent les sociétés contemporaines et qui deviennent de plus en plus l'enjeu identitaire et

littéraire de nombreux écrivains contemporains. Ainsi, le propos annoncé de « penser la famille autrement, éclairer ses zones d'ombre, sonder ses non-dits, s'intéresser aux rapports encore peu explorés, en somme démêler l'ensemble des fils qui forment l'écheveau embrouillé des relations psychiques et des constellations textuelles » (Lori Saint-Martin, « Des pères absents aux filles meurtrières et au-delà : le rapport père-fille en littérature québécoise », in *op. cit.*, p. 13) se voit-il admirablement accompli dans ce recueil généreux de 370 pages.

ANDREEA RAȚIU

Olivier Assouly (dir.), *Goûts à vendre. Essais sur la captation esthétique*, Paris, Institut français de la mode, Regard, 2007, 376p.

Cet ouvrage a pour ambition de rassembler des analyses interdisciplinaires portant sur le goût au sens propre, gustatif, et au sens figuré, esthétique. L'objectif des contributeurs est d'offrir un panorama sur le goût de point de vue philosophique, historique, ethnologique, sociologique et économique. Ayant des compétences à peu près complémentaires, les spécialistes rassemblés dans cet ouvrage ont tenté de répondre aux diverses questions qui tiennent des enjeux du goût face à ses limites et ses effets, pour aboutir au concept de captation esthétique.

Structuré en quatre parties, l'ouvrage passe en revue les généalogies du goût, la sociologie et les normes du goût, la mise en marche des goûts et les idéologies de la captation esthétique. Dans la première partie, les analyses des auteurs jouent avec la notion de goût d'une perspective historique et sémantique dans l'essai de discerner dans l'étymologie du mot les

déficits cognitifs, les tares morales, la marginalisation des sensations ou le refus de la disjonction. En même temps, le postulat du dégoût comme refus de l'indifférence esthétique mène au constat que le sens gustatif participe au jugement de goût esthétique. En tant qu'expérience optimale du soi, le goût peut être conçu littéralement dans l'alimentation, proposant une méditation sur l'ordinaire, l'expérience des saveurs, l'ethos du mangeur, étant l'expression profonde du contact intime avec le monde sensoriel.

Objet du capitalisme, le goût est mis en rapport avec la mode. Tandis que le goût correspond plutôt à la qualité des objets, la mode n'englobe pas seulement les objets, car elle est douée d'une double fonction : esthétique et de renouvellement. Ainsi, s'affirme l'idée que la mode domine le goût par sa dépendance des comportements des consommateurs qui facilitent la diffusion des objets. Un autre mode

d'approche, philosophique cette fois-ci, dévoile la dichotomie kantienne du goût, l'esthétique et l'étiquette, et insiste sur le fait qu'aujourd'hui règne le goût de l'agréable dans la culture populaire.

Dans la deuxième partie, les approches sociologiques du goût se mêlent avec la pragmatique pour montrer les alternatives et les perspectives de la question du goût comme marqueur social. Dans la théorie des attachements, le goût se révèle être une activité réflexive, car le plaisir engendré n'est pas un attribut automatique des objets. En outre, le goût s'appuie sur quatre éléments : les objets, les collectifs, les dispositifs et le corps, qui tiennent à la gestion de cette faculté. La métaphysique du goût engendre toute une discussion sur l'élégance perçue diachroniquement dans la mode vestimentaire à l'exemple d'Yves Saint Laurent. Dans la mythologie contemporaine, le goût vestimentaire dominant porte au premier plan la figure androgyne qui serait synonyme de l'élégance. D'une autre perspective, le goût se positionne entre démultiplication et identité, entre représentation mimétique et authenticité, mais on revient à rappeler que des goûts et des couleurs on ne dispute pas.

La troisième partie est consacrée à la vision économique : le rôle du marketing, la publicité, la fonction de l'emballage, l'évaluation par *tasting*, *teasing*, *testing* dans l'hyperconsommation à la recherche du bonheur. Les exemples de l'industrie du vin et du parfum expliquent, d'une part, les textes des étiquettes, et d'autre part, les tests faits pour saisir le goût. Ensuite, on

fait la différence entre les consommations ostentatoires et les consommations « suivistes », qui se retrouvent chez deux types différents d'individus : le « téléologique » et l' « imitatif ». Les préférences collectives et individuelles trouvent leur point de rencontre sur Internet qui agit comme le monde idéal pour la socialisation des goûts et pour le regroupement des collectifs épistémiques et esthétiques.

Enfin, dans la dernière partie, l'accent est mis sur le processus d'esthétisation de la vie quotidienne, la démocratisation des goûts et l'essai de neutraliser les goûts par le biais du consommateur. On remarque le diktat de l'excès dans toutes les sphères de la vie qui est juxtaposé à la séduction esthétique du pire. Dans la postmodernité, l'hédonisme contemporain facilite le passage de l'esthétique à la cosmétique par cet impératif de vivre dans l'agréable et de jouir maintenant et ici. Mais le présent est le temps des gadgets qui agissent comme une seconde peau, qui n'est jamais unique, mais une reproduction de reproductions.

Cet ouvrage collectif présente une série de méditations hétérogènes portant sur le goût qui multiplient les pistes de recherches possibles de ce concept. Le point de rencontre de ces essais semble être l'idée que la question du goût sert à inventer le futur d'une manière ou d'une autre, et qu'il y a une relation étroite entre l'esthétique contemporaine et le capitalisme, entre le bonheur paradoxal et les comportements des consommateurs.

TEODORA POPA

Je me souviens de Bruxelles. Dix-neuf écrivains se racontent en ville, Bordeaux, Le Castor Astral, coll. « Escales du Nord », 2006, 111+106 p.

Publié sous la direction de Francis Dannemark et de Chris De Becker, cet

ouvrage qui réunit texte et image, proposant graphiquement une lecture « à

l'endroit » et « à l'envers », incite au souvenir. D'un côté des fragments autobiographiques inédits d'écrivains belges et étrangers (parmi lesquels Jean-Luc Outers, Jacques De Decker, Pierre Mertens, Jean-Baptiste Baronian, Kristien Hemmerechts, Jacqueline Harpman, Gaston Compère, François Emmanuel) accompagnés de photographies prises par Yves Fonck, de l'autre côté, près de trois cent « micro-souvenirs récoltés auprès de Bruxellois », illustrés par des aquarelles, peintures et dessins de Chris De Becker.

Cette collection d'instantanés narratifs, livrés spontanément par des habitants de la capitale belge (qui y ajoutent prénom, âge et rue), recompose, à l'instar d'un puzzle géant, l'image de la ville. Statues, musées, parcs, bâtiments, places, marchés, brocantes y trouvent leur place, filtrés par le regard singulièrement subjectif de chacun. On évoque Bruxelles d'autrefois et Bruxelles contemporaine à travers des événements culturels et politiques, qui font surgir des figures d'artistes et de personnalités de l'histoire. Des souvenirs d'enfance, des souvenirs amoureux, des souvenirs anodins convergent vers la découverte émerveillée de sa propre ville, de la déconstruction et reconstruction de laquelle on se charge une seconde fois, dans l'espace intime du récit.

Bruxelles se fait intensément percevoir à travers ses formes et couleurs, ses sonorités, odeurs et saveurs. Lumières et grisailles se conjuguent pour éclairer ce mélange architectural dont les Bruxellois sont conscients et fiers, car « c'est vivant, et tellement plus humain » (p. 20). Aux constructions multiformes répond l'enchevêtrement sonore, créé par les bruits de la ville, la musique des rues, la résonance des pas, culminant avec les voix qui parlent une multitude de langues. Les souvenirs eux-mêmes s'expriment d'ailleurs non seulement en français ou en

néerlandais, mais en espagnol, en italien, en anglais, en vietnamien, en chinois, en japonais, en polonais, en russe, en grec, etc. La Belgique bilingue côtoie les étrangers polyglottes dans une « paix linguistique babélique », telle que l'évoque Stefan Hertmans dans le fragment intitulé « A streetcar named silence ». Les saveurs de la bière, du café bruxellois, des frites et des gaufres se mêlent à celles émanant des bars, cafés et restaurants « du monde entier ». Inégalable reste l'odeur chaude et enveloppante du chocolat que Marie-Eve Sténut décrit dans le fragment homonyme : « Onctueuse, moelleuse, veloutée. Epaisse, grasse et accueillante [...]. Je pouvais presque la voir flotter dans l'air [...]. Je la sentais pénétrer en moi, tout en force et en douceur, s'infiltrant avec infiniment de patience et d'audace dans l'intimité humide de mes narines. Je me livrais tout entière, victime consentante, à ce viol olfactif, et je sentais sourdre dans mes veines un sang devenu lourd et brun. » (p. 23)

La capitale belge se donne à lire comme une ville qui harmonise des contraires, où la belle anarchie n'est pas synonyme de chaos, mais signale sa vocation multiculturelle, européenne, voire universelle « ici on embrasse la planète entière » (p. 95). Si « Bruxelles est une Europe en miniature » (p. 13), les Bruxellois, eux, des citadins qu'on n'arrive pas à « regrouper sous un dénominateur commun » (p. 12), représentent les « Européens idéaux », car ils sont « un rassemblement d'individus, très différents les uns des autres, étrangers les uns aux autres, dont l'individualité ne ploie pas sous le joug d'une culture ou d'une histoire commune » (Oscar Van Den Boogaard, « Bruxelles. Une vision », p. 11-13).

La place Liedts, « l'endroit où l'on converge pour mieux se disperser » (Jean-Luc Outers) ainsi que l'hôtel Métropole, avec son « labyrinthe de couloirs »,

marches et passages étroits, son mélange de tissus, couleurs et parquets, ses éclairages de toutes les intensités (Philippe Blasband) deviennent emblématiques pour une ville qui allie polymorphisme et hétérogénéité. Ce sont ces coordonnées qui semblent inciter les Bruxellois de souche ou d'adoption à transformer la ville en reflet de soi, comme chez Jean-Baptiste Baronian, qui affirme : « Bruxelles, je l'ai bâtie à ma mesure, à ma taille, à mon échelle, au fil des années et des décennies,

au rythme de mes goûts et de mes besoins » (55).

Cet ouvrage, miroir exposé d'une ville inépuisable, donne envie de reprendre les itinéraires qui sillonnent la métropole et ses faubourgs en tous sens, de la regarder à travers ces filtres littéraires ou non littéraires et de créer ensuite ses propres souvenirs de Bruxelles.

AURORA BĂGIAG

**Colin Spencer, *Histoire de l'homosexualité, de l'Antiquité à nos jours*,
Ed. Prés aux Clercs, [1998], 2005, 472 p.**

Traduit de l'anglais par Olivier Sulmon en 1998, le livre de Colin Spencer paru en 1995 est un tableau complet et complexe d'un thème qui n'est plus un tabou au XX^e siècle. Les quatorze chapitres révèlent une vérité niée pendant plusieurs siècles. L'homosexualité ne date pas de 1890, quand le terme s'impose pour la première fois. Les cultures anciennes l'ont pratiquée sans faire la moindre différence entre les préférences sexuelles des gens.

« Toute une vie, j'ai été choqué par l'homophobie », déclare Colin Spencer dans la *Préface* de son étude. Ainsi, se met-il à la recherche des traces qui aident à expliquer l'évolution du penchant homosexuel et des réactions que celui-ci engendre à travers les époques.

Au long des siècles, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, l'homosexualité a traversé des périodes de gloire et de décadence. Elle était présente dans tous les cultes et chez tous les peuples ou chez la population des tribus plus ou moins connues - les Celtes, les Anglais, les tribus germaniques ou les peuples islamiques. Les Grecs et les Romains ont influencé le plus

l'avenir de l'homosexualité dans l'Europe médiévale, moderne et chrétienne.

La Grèce antique étonne même par l'attitude de la famille et l'idée de plaisir qui se dégagent de la relation homosexuelle. L'attitude du père antique devant l'homosexualité du fils s'oppose à celle du père d'un homosexuel de nos jours. On peut remarquer qu'il accepte volontiers la relation homosexuelle, surtout si *l'éraсте* appartenait à une famille influente ou s'il est vraiment un modèle dans la formation de son fils.

Colin Spencer trouve deux explications de l'acceptation de l'homosexualité dans la Grèce antique. D'une part, le rôle inférieur de la femme dans la société ne lui donnait pas le droit de participer à la vie de la Cité. D'autre part, les habitants de la Cité gardaient leurs filles loin de la vue des hommes. Inférieures ou absentes, les femmes ne pouvaient pas éveiller des sentiments. Voilà de possibles raisons pour lesquelles les hommes n'avaient qu'à se tourner vers leur propre sexe.

À la différence des Grecs, pour qui la relation sexuelle signifie amour et initiation, les Romains envisagent d'une

façon différente l'homosexualité. L'homme romain est éduqué avant tout pour lutter et pour être le conquérant du monde. Sa virilité même est liée à la puissance et à la supériorité par rapport aux autres. Dominateur absolu, le Romain l'est aussi quant à la sexualité : dominer et ne jamais se soumettre. « La sexualité romaine se fondait sur la vie du viol » (p. 77.), dit Colin Spencer, car assujettir, s'approprier quelque chose et être le maître absolu sont les règles de conduite dans la civilisation romaine.

Une fois l'Église devenue le pouvoir absolu dans la plupart des pays en Europe Occidentale aussi qu'Orientale, la vie des homosexuels change complètement. L'homophobie aura des dimensions parfois poussées au paroxysme. Associées au péché capital, les relations homosexuelles sont condamnées, parce que la sexualité masculine est considérée dès lors divine ; la fonction de la procréation prêchée par l'Église est la seule acceptée dans la société. La dichotomie « homo » et « hétéro »sexuel - bien que le terme ne soit pas encore connu - s'installe vite, et nous voyons apparaître une sorte de société parallèle vivant dans la clandestinité. Ce ne sera qu'au XVIII^e siècle que la société accepte la question homosexuelle tandis que le XIX^e siècle débute en pleine force avec la pendaison des hommes condamnés pour la sodomie. Alors que la France, l'Italie, l'Autriche retirent la peine capitale suite à des relations entre des personnes de même sexe, l'Angleterre semble s'acharner encore plus à rendre les peines plus dures.

Au XX^e siècle, Freud vient détruire toutes les acceptations du siècle précédent, en lançant l'affirmation que l'homosexualité n'est qu'un trouble de développement. Les psychanalystes à suivre après Freud n'abandonnent pas l'idée

qu'il y a du pathologique dans l'homosexualité et qu'il vaut mieux essayer de traiter leurs patients et de les convertir à l'hétérosexualité. Au XX^e siècle, marqué par les deux guerres mondiales, l'homosexualité se transforme dans une « trahison » contre l'État et les homosexuels se voient les boucs émissaires de toutes sortes de problèmes politiques, dont le comble sera leur extermination dans les camps nazis, comme celle des Juifs.

Habitée à vivre à la marge de la société, en dissimulant le choix homosexuel, la population gaie a dû attendre la deuxième moitié du XX^e siècle pour faire entendre sa voix. Fatigués de mener leur vie dans le souterrain, les homosexuels décident de s'organiser dans des associations dont la mission est de lutter pour le droit aux relations homosexuelles sans courir le risque des punitions. Il fallut le courage des étudiants parisiens, qui, en 1968, ouvrent la voie vers les mouvements de révolte contre toutes les contraintes sociales de l'époque, y compris l'interdiction de l'homosexualité. Après une réhabilitation plus ou moins réussie où les personnes homosexuelles apprenaient le sens de l'estime de soi, en essayant de se donner une identité, le déclenchement de la maladie du sida et de la découverte du virus (VIH) tombe comme une malédiction sur leur existence.

Colin Spencer n'insiste pas sur l'aspect du sida, préférant clore son livre sur un ton un peu pessimiste en ce qui concerne les droits de la population homosexuelle. Le dernier sous-chapitre, *L'avenir*, rappelle l'homophobie de la société capitaliste et la phrase simple « Je pense qu'en fait la situation s'aggraverà » (p. 467) n'a pas besoin de commentaires.

ANCA PORUMB

**Études greeniennes n° 3, « Julien Green et les arts »,
Clamart, Éditions Calliopées, 2011.**

Les articles proposés par ce troisième numéro des *Études greeniennes* s'articulent autour du rapport de Julien Green avec l'art. Passionné par le dessin dès l'âge le plus tendre, se laissant emporter par la musique classique - sa compagne quotidienne -, l'écrivain voit dans l'art l'essence même de la vie humaine. À son avis, une personne accomplie est celle qui est capable de s'émerveiller devant les beautés qu'elle rencontre : « Seuls les sourds et les aveugles traversent la vie sans être accablés de sa beauté sans cesse jaillissante. », confesse l'écrivain, cité par Marie-Françoise Canérot dans l'éditorial (p. 7).

La première rubrique rassemble les études sur le thème abordé dans ce numéro. Dans son article intitulé « Julien Green, l'art et ses réelles présences », Carole Auroy propose une immersion dans l'univers romanesque de Julien Green (*Mont-Cinère, Adrienne Mesurat, Le Visionnaire*), immersion qui met en évidence les effets provoqués par le lien qui se tisse entre l'art et l'écriture. L'écoute de la musique, l'image mentale d'un tableau regardé auparavant sont autant de sources d'inspiration pour l'écrivain qui les fait passer dans ses récits fictionnels. Il semble donc que pour Julien Green la création littéraire et la création artistique sont indissociables. Mais, le plus souvent, ce passage se réalise selon la technique du « sfumato » comme le montre Guy Fessier dans son étude « Julien Green et les arts visuels ». La plupart du temps l'écrivain « gomme les contours, il estompe



(volontairement ou non) les noms des peintres qu'il mentionne ou qu'il décrit. » (p. 24) La même technique est appliquée quand il s'agit du domaine de la sculpture. Il est intéressant de noter que même si l'écrivain a fait preuve d'un intérêt accru pour l'art (ayant fait appel à des artistes renommés pour faire illustrer certaines de ses œuvres), les références esthétiques ou les citations picturales sont peu

nombreuses dans ses écrits fictionnels. Pourtant Guy Fessier tente d'identifier les artistes qui semblent avoir joué un rôle important dans le parcours littéraire de Julien Green. Parmi eux : Gertrude Stein, Guido Reni, Léon Bonnat, Christian Bérard, Praxitèle, etc. Dans son étude intitulée « Julien Green et *L'Aurore* de Guido Reni », Stéphane Loire prolonge la réflexion sur la dimension picturale de l'écriture greenienne en analysant dans une perspective comparatiste l'original du tableau et la version reconstituée par la plume de l'écrivain.

L'étude de Michèle Raclot « Julien Green et les représentations picturales de saint François » met en avant différentes représentations du saint comme par exemple les fresques de Subiaco ou bien la peinture de Guccio ou même le portrait fait pas Bonaventure Berlinghieri pour l'église Saint François de Pescia. L'important pour Julien Green était de faire découvrir le vrai François d'Assise. Les représentations du saint choisies par l'écrivain sont « celles qui le font revivre tel qu'il fut vraiment, tendre, souriant, marqué par le feu de sa passion pour Christ mais rayonnant

d'amour humain » (p. 69) Enfin, la dernière étude de cette première partie de la revue est celle de Julie Sandler intitulée « Notes fragmentaires sur Jean-Sébastien Bach », qui retrace l'intimité du rapport de l'écrivain avec la musique de Bach. L'auteur s'appuie sur le *Journal* de Julien Green car celui-ci lui livre le témoignage « d'un commerce personnel entre l'écrivain et Jean-Sébastien Bach, d'une relation que l'on voit se construire d'année en année, et comme toute relation humaine, évoluer, changer, se révéler parfois décevante. » (p. 78).

Dans la rubrique des comptes rendus, Michel Dyé invite le lecteur à prendre connaissance des actes du colloque organisé à Paris à l'occasion du dixième anniversaire de la mort de Julien Green et paru dans le volume collectif « Rencontres, parentés, influences », alors que Jean Ehret présente son article « Vie, religion et art : recherches de la cohérence dans les débuts du *Journal* de Julien Green » paru dans *Arts, langue et cohérence* de Véronique Alexandre Journeau.

Les *Échos* apportent des renseignements sur le colloque intitulé « Julien Green et l'Europe » ayant eu lieu à l'Université de Macerata en 2010 de même que sur la promenade guidée du mois de juin 2011 dans trois lieux parisiens qui ont laissé leur

empreinte sur la vie et l'imaginaire de l'écrivain : le cloître des Billettes, l'église du Val-de-Grâce et l'église Saint-Julien-le-Pauvre.

Ce numéro se clôt sur *Archives*, restituant un extrait de l'article « Un Petit infini » de Jean Mambrino. Dans ce texte, le poète s'attarde sur les correspondances entre le monde visible et celui invisible chez Julien Green. Dans un autre extrait tiré du journal de Claude-Henri du Bord, écrivain, traducteur, poète et président de l'Association des Amis de Jean Mambrino, l'auteur raconte les visites qu'il a rendues à Julien Green en 1994.

Par les rubriques qu'elle propose - études réalisées par les chercheurs passionnés de l'œuvre greenienne, comptes-rendus d'ouvrages de références pour l'épanouissement de la recherche scientifique sur l'écrivain français, échos des différents projets et manifestations mis en place par la Société Internationale d'Études Greeniennes, redécouverte d'archives - cette revue s'avère un outil indispensable et incite le lecteur à réfléchir davantage sur la richesse inépuisable de l'univers greenien.

EVA-ILDIKO DELCEA

***Cuadernos de filología francesa*, numéro 21, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2010, 199 p.**

Cuadernos de filología francesa est une revue annuelle éditée par la Faculté de Philosophie et de Lettres de l'Université de Cáceres. Sous la coordination d'Isabelle Moreels, la partie monographique du 21^{ème} numéro de cette publication est consacrée aux études sur l'ironie en littérature. Neuf chercheurs se penchent sur les modalités et le fonctionnement de ce que Philippe

Hamon appelle *l'écriture oblique* dans des textes d'auteurs français ou francophones, dès l'aube du XX^{ème} siècle jusqu'à la charnière du XXI^{ème}.

Eric Bordas de l'École Normale Supérieure de Lyon analyse le roman *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* de Romain Gary et montre le renversement de paradigme qui s'opère

chez cet auteur: l'ironie n'est plus l'apanage des esprits supérieurs, mais celui des perdants et des faibles. Dans une interview réalisée par Isabelle Moreels, Philippe Hamon (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) fait part de ses réflexions sur le rôle et les perspectives de la littérature oblique. Pour lui, l'ironie est une posture d'énonciation dont l'essence est constituée par un double statut de communication et d'excommunication, intégrée dans ce qu'il appelle *le genre ironique*. Alexandra Komadera, de l'Université de Silésie, étudie quelques contes insolites français dans lesquels l'ironie, envisagée en tant que catégorie esthétique, revêt plusieurs formes: romantique, narrative ou de situation. Sa fonction essentielle est par ailleurs de permettre à l'auteur d'élaborer une poétique nouvelle et d'ouvrir la voie à la lecture plurielle. Florence Mercier-Leca, de l'Université de Paris IV, définit la caractéristique de l'écriture de Pierre Desproges: l'ironie polyphonique qui permet la transgression des tabous de la société française. Pierre Schoentjes de l'Université de Gand montre comment le monologue dramatique et l'ironie se combinent dans les textes de Georges Duhamel, d'Albert Camus et de Pierre Michon. Jean-Louis Tilleul, de l'Université Catholique de Louvain, se penche sur la réalisation de l'ironie à deux moments de la bande dessinée belge: l'un appartenant à l'Âge d'or de la BD (Hergé et Franquin) et l'autre à la Nouvelle BD (Marc Hérnu). Estrella De La Torre Giménez, de l'Université de Cádiz, dévoile le fonctionnement de l'ironie chez André Baillon, auteur belge de langue française des années 20. Victime d'une éducation trop stricte, ayant perdu sa mère, Baillon finit par se donner la mort. Son œuvre n'est que la réécriture de soi-même, de ses expériences filtrées à travers une vision

ironique, par laquelle il aboutit à montrer le ridicule des personnages et des comportements, y compris son propre ridicule. Mustapha Trablesi (Université de Sfax) replace les *Syllogismes de l'amertume* dans la perspective d'autres essais cioraniens faisant écho à l'esthétique de l'ironie. Construits selon une éthique de la vacuité, les aphorismes ne s'agencent pas selon leur progression thématique et ne se soucient d'aucune cohérence. Leurs traits essentiels sont la juxtaposition des signifiants, le passage inopiné d'un signifié à un autre, l'ambiguïté sémantique. Les aphorismes de Cioran tirent leur force et leur originalité du paradoxe qui interpelle le lecteur face à un *je* pluriel qui peut être celui de l'énonciation, le *je* biographique ou le *je* de l'écrivain. L'ironie est chez Cioran plus qu'une figure de rhétorique: elle est une position stratégique qui arrache le récepteur à une lecture monophonique. En partant d'une grille théorique sur l'ironie en général, l'ironie littéraire, l'ironie moderniste et l'ironie générique, Monique Yaari (The Pennsylvania State University) procède à une analyse appliquée à deux textes de jeunesse d'André Gide (*Plaudes* et *Le Prométhée mal enchaîné*) où elle décèle des traits proto-postmodernes, bien que leur dominante soit moderniste.

Le volet principal de la revue est complété par deux sections de moindres dimensions: *Miscellanea* et *Traducción*. *Miscellanea* inclut deux articles en langue espagnole. Dans le premier, David Fernández Vitores analyse les politiques linguistiques de la France visant à maintenir le statut du français parmi les langues dominantes dans le cadre des institutions de la Communauté Européenne. Dans le deuxième article, Analía Gerbaudo étudie l'acception de l'archive chez Jacques Derrida. La dernière section du volume est consacrée aux traductions en miroir de

poèmes de Jean Gabriel Coscolluela, en espagnol par Elisa Luengo Albuquerque.

La qualité scientifique des *Cuadernos de filología francesa* est reconnue par sa présence dans les bases de données ISOC,

Periodical Index Online, LATINDEX, DIALNET et dans la Revue des Sommaires du CNRS.

ANA COIUG

(En)Jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles.
Revue *Translationes*, nr. 1/2010. Études réunies par Georgiana Lungu-Badea, Alina Pelea et Mirela Pop. Centre de recherches ISTTRAROM-Translationes.
Editura Universităţii de Vest, Timișoara, 2010, 261 p.

Le premier numéro de la revue *Translationes*, paru en 2010, contient dix-huit articles et constitue le prolongement d'un colloque qui s'est tenu les 26 et 27 mars 2010, à l'Université de l'Ouest de Timișoara en Roumanie, à l'initiative du groupe de recherche ISTTRAROM-Translationes. Les contributions au présent ouvrage « portent des regards croisés sur la traduction », pour reprendre l'expression de Georgiana Lungu-Badea qui en signe la présentation, et envisagent les thèmes faisant l'objet du titre du recueil selon de nombreuses approches.

Dans un article intitulé *Esthétiques de la traduction*, Jean-René Ladmiral évoque la primauté qu'il accorde, dans son esthétique de la traduction, au *ressenti langagier* du texte, et que celle-ci se tient au plus près du vécu du traducteur. Il opère une distinction entre esthétique littéraire de la traduction et esthétique de la traduction littéraire, tout en soulignant que l'esthétique de la traduction littéraire mériterait d'être étendue aux dimensions d'une Esthétique générale de la traduction tout court.

Dans *Le rôle du traducteur dans l'esthétique de la réception. Sauvetage et / ou consentement à la perte*, Georgiana Lungu-Badea identifie quatre types de consentements à la perte influençant l'esthétique de la trahison / de la fidélité de l'œuvre traduite. Elle distingue réception

directe et indirecte, et s'interroge également sur le fait de savoir si esthétique et éthique de la traduction sont vraiment irréconciliables.

Estelle Variot se propose comme objectif, à travers *Quelques réflexions sur certains des enjeux de la traduction: entre théorie et pratique*, de présenter des aspects et enjeux de la traduction et de ses potentialités en première ou en ultime intention. Il convient cependant d'adapter les critères pour ce qui est de la traduction, car ils ne sont pas les mêmes selon le document et l'auteur qu'on traduit. Liée à des activités connexes, une approche pluridisciplinaire de la traduction est utile.

Muguraș Constantinescu, dans *Pratiques (en marge) de la critique des traductions*, constate que la critique des traductions proposée par Antoine Berman n'est pas encore pleinement constituée, mais que des pratiques actuelles d'évaluation des traductions, dans les sphères roumaine et francophone, en milieu universitaire et littéraire ouvrent la voie à son développement ultérieur.

Magdalena Mitura montre, dans *De l'esthétique vers l'éthique dans la traduction. L'idiote du traducteur, le contrat de lecture et « autres plaisirs minuscules »*, que la réalisation subjective du projet poétique effectué par le traducteur peut influencer le pacte énonciatif qui lie auteur de l'original et lecteur. Elle s'appuie

pour cela sur des choix concernant les pronoms personnels, la cohésion inter- et intraphrastique ainsi que des éléments socioculturels.

Dans *L'histoire des traductions en Hongrois de Tartuffe et de Ainsi va l'carnaval*, Jenő Farkas étudie les spécificités de la traduction théâtrale par le biais des deux pièces, et tente d'identifier une stratégie de traduction appropriée visant à rendre le théâtre dans une autre langue. L'auteur montre également que la pratique traductive théâtrale sort des canons de la traductologie actuelle, dont il juge les théorisations toujours plus abstraites.

Pertinences de Mme de Staël pour l'esprit des traductions du XXI^e siècle, article écrit par Ramona Malița, traite des traductions du cénacle de Coppet comme projet parallèle à la création d'œuvres originales. Elle montre que la qualité et la pertinence du choix des traductions influencent la formation de canons esthétiques.

Dans *Peut-on (vraiment) re-crée la chanson de Brassens par la traduction ?*, Anda Rădulescu adopte une démarche mixte: théorique, lui permettant de formuler des critères visant à établir ce qu'est une re-création d'un texte original, et pratique, l'auteure analysant la traduction de la chanson *Hécatombe* par Romulus Vulpescu, qu'elle assimile à une nouvelle création, véritable succès d'après elle.

Le texte philosophique et le polar sont deux genres qui, par l'étude de deux traductions, servent de point de départ à Izabella Badiu dans son article intitulé *Traductions sur le marché. Éthiques multiples* pour esquisser une éthique de la traduction en Roumanie, voire d'éthiques au pluriel car plusieurs acteurs sont impliqués dans le processus.

L'article suivant, *L'éthos du traducteur*, par Irène Kristeva, constitue l'occasion pour l'auteure de faire remarquer que le XXI^e siècle se distingue, en matière de

modèles de traduction, par une priorité accordée au texte plutôt qu'à la langue, même si dans le même temps la traduction cherche, dans la langue cible, à préserver les traces de l'original. L'acte éthique consiste à faire entendre la voix de l'Autre dans sa propre langue.

Marija Paprašarovski étudie l'éthique en traduction sous l'angle des choix à la disposition du traducteur, de sa relation avec le créateur, dans un article intitulé *Qu'est-ce qu'on sait quand on sait traduire ?* Elle s'interroge aussi sur la nature du savoir important pour traduire, et sur la transmissibilité de l'art de traduire.

La difficulté de traduire des textes juridiques fait l'objet de l'étude d'Eugenia Enache, *Devoir du traducteur de texte de spécialité*. Le discours juridique est souvent figé, dépersonnalisé. Si le traducteur ne saurait en aucun cas se substituer au juriste, une bonne traduction doit tenir compte d'aspects délicats tels l'archaïsme du langage, l'ambiguïté dans les textes, leur longueur, le style neutre.

Dans *La traduction pour enfants et son potentiel didactique*, Alina Pelea note que la plupart des difficultés d'ordre terminologique, culturel, linguistique etc. surgissant dans la vie professionnelle sont illustrées par ce type d'activité traduisante, et présente diverses manières de l'exploiter pendant les trois premières années de la formation universitaire. Le marché roumain ayant besoin de traductions professionnelles pour enfant, l'enjeu est donc également éthique.

Dans l'article suivant, *Dynamique de la signification et jeu des reformulations dans la traduction d'ouvrages touristiques du roumain vers le français*, Mirela Pop analyse, dans une lecture énonciative, le jeu des reformulations postulées par le sujet traduisant. Elle montre que les « déformations » subies vont de glissements légers à des déviations significatives.

Dans *Le rôle de la dérivation impropre dans la traduction médicale du roumain vers le français. Le cas des adjectifs employés adverbialement dans les textes du domaine ophtalmologique*, Eugenia Arjoca-Ieremia examine les différentes façons de traduire en français ces derniers, utilisés adverbialement par dérivation impropre. Elle insiste sur l'analyse pragmatique du discours en vue de l'interprétation des équivalences.

Mariana Pitar part du constat, dans *La traduction des documents audio-visuels : volet indispensable dans la formation des traducteurs*, que ce type de traduction est généralement ignoré dans la formation des traducteurs. Se distinguant par un transcodage du code oral vers le code écrit, elle réclame donc des compétences qui tiennent d'un traducteur de textes littéraires, de textes spécialisés mais aussi d'un technicien.

Petronela Munteanu étudie les *Stratégies de transport culturel dans la traduction du roman Notre Dame de Paris*

de Victor Hugo. Pour ce faire, elle fonde sa méthode de travail sur la comparaison entre des fragments du texte-source et quelques versions roumaines, analysant certains problèmes de traduction.

Dans le dernier article, *La traduction – point de convergence de plusieurs identités. Le cas d'Amin Maalouf*, Florina Cercel, préoccupée par des techniques et stratégies relevant d'une éthique de la traduction, traite des difficultés rencontrées par Ileana Cantuniari, traductrice en roumain du roman « Le Périple de Baldassare », ainsi que des stratégies employées.

De par la richesse de vues et la variété des articles qu'il contient, ce volume de la revue *Transaltiones*, de lecture très agréable, représente une source d'informations de premier plan pour toute personne intéressée par les débats concernant le monde de la traduction.

ERWIN KRETZ

**Graphè, n° 19 : Le livre de Jonas,
Artois Presses Université, 2010**

La revue *Graphè*, coordonnée par Monsieur Jean-Marc Vercruysse, professeur à l'Université d'Artois, réunit des articles riches et actuels, qui traitent des problématiques portant sur l'intertextualité biblique (vétérotesta - mentaire et néotestamentaire), tant réévaluée aujourd'hui, et sur la convergence des épisodes célèbres ou équivoques de la Bible avec la littérature, l'art et la culture.

Le recueil consacré à l'étude du livre vétérotestamentaire de Jonas, avec l'extension inhérente dans les réécritures littéraires, est inauguré par l'article collectif de **Claude Lichtert et d'André Wénin**, « **Le livre de Jonas. Approche**

littéraire ». Leur démarche, tant exégétique que littéraire, en vue de dater historiquement l'écrit, propose un trajet de lecture qui commence avec des données techniques (visant la structure et l'évolution narrative des événements) et qui parvient à une analyse thématique et symbolique, examinant de manière autoréférentielle le *Livre de Jonas*. Plus encore, l'intertextualité biblique (les connexions avec d'autres écrits bibliques – l'Exode, les Psaumes, le livre de Jérémie, le livre des Rois – et avec l'histoire du peuple d'Israël) enrichissent et rendent plus complexe l'étude à l'intérieur du canon midrashique.

Jonas est assimilé au prototype du prophète ; il possède tous les attributs de celui-ci et toutes les tribulations que le choix de Dieu suppose : angoisse, lutte avec Dieu et avec soi-même. Ce sont **Marie-Christine Gomez-Géraud** (« **Le paradoxe du prophète. *Le Jonas propheta* de Sébastien Castellion** ») et **Brigitte Donnet-Guez** (« **La confrontation entre Dieu et Jonas à travers l'enseignement des Sages** ») qui traitent dans leurs articles de cette problématique. Le thème de la confrontation entre Dieu et un homme (l'appel de Dieu et le refus de celui qui est appelé) n'est pas unique dans la littérature prophétique. Brigitte Donnet-Guez nous fait comprendre, par son intéressante communication, que même si le livre de Jonas est positif dans la littérature rabbinique (chez les Juifs, Jonas devient le symbole du repentir, de sorte qu'il est lu le jour du Grand Pardon), la question de la présomption dans la confrontation du divin reste possible et fait de Jonas un personnage tragique.

La démarche de Régis Courtray (« **Le Commentaire sur Jonas de Jérôme. Autour des travaux d'Yves-Marie Duval** »), dans la lignée de l'esprit patristique, porte sur la valence prophétique de Jonas, tout en analysant le Commentaire de Jérôme sur Jonas, dans la double application interprétative, *historique – littérale* et *mystique – spirituelle*. Cette deuxième interprétation parle de Jonas en tant que prophète auprès des païens et illustre son identification allégorique avec le Christ (la mission de Jonas représente la vie humaine de Jésus-Christ, les trois jours passés dans le ventre du « monstre » préfigurent la passion, la mort et la résurrection du Sauveur, tandis que la deuxième mission de Jonas sera liée à la prédication de Jésus aux apôtres après sa Résurrection). Le commentaire de Jérôme représente pour les chrétiens occidentaux la

principale source exégétique, restant actif jusqu'au Moyen Âge et étant le principal liant entre l'Orient et l'Occident.

Marie-Christine Gomez-Géraud continue l'apologie de Jonas, mais dans l'esprit médiéval sous le signe de Sébastien Castellion : « **Le paradoxe du prophète. *Le Jonas propheta* de Sébastien Castellion** ». Paru à la même époque (1545), *Le Jonas propheta*, écrit par l'humaniste réformé Sébastien Castellion, est marqué par le modèle antique de Virgile et Homère, le parcours de Jonas empruntant des traits des aventures d'Enée. Par rapport au récit biblique, le Jonas de Castellion se réveille dans le ventre du monstre et sa résurrection précède sa libération. C'est ainsi qu'un « paradoxe du prophète » se dessine et on peut lire dans les vers de Castellion les tribulations du prophète rétif devant le choix divin.

L'esprit médiéval a enrichi l'histoire de Jonas avec l'imaginaire spécifique et surtout pour ce qui est de la représentation de la baleine qui a englouti le prophète. Anne-Sophie Durozoy regroupe dans son article « **Représentations et significations médiévales du monstre marin accompagnant Jonas** » les principales représentations iconographiques (influencées aussi par le spectaculaire et le merveilleux médiévaux) et les options linguistiques pour la bête qui engloutit Jonas, ainsi que leurs conséquences dans les interprétations tardives. Si dans le texte grec biblique il n'y a qu'un syntagme, *ketos*, la Vulgate latine opère une distinction en fonction de l'Ancien ou du Nouveau Testament : *piscis grandis* (dans l'Ancien Testament) et *cetus* (dans l'Évangile de Matthieu au sujet de Jonas), tandis que les Pères de l'Église préfèrent, à côté de *cetus* et *piscis*, les dérivations du champ lexical du monstre : *monstrum*, *belua*, *bestia*, *ferinus*.

L'idée centrale, quelle que soit l'option terminologique pour le poisson qui

engloutit Jonas, est le symbole christique et sa résurrection après la mort. C'est pourquoi, chez Caroline Bynum, le monstre devient l'instrument du salut de Jonas. C'est ainsi (et l'article est très explicite à ce sujet) que Jonas parvient à être pris pour un saint : « Saint Jonas » (dans le *Buevon de Commarchis ou la Chanson d'Antioche*).

Une problématique intéressante concernant le type et le genre du poisson de Jonas (entre poisson et « poissonne ») à cause de son séjour utérin – « de utero piscis » – est discutée par **Marie-France Monge-Strauss**, dans un article extrêmement détaillé en terminologie précise, analysant toutes les variantes possibles en hébreu, grec, latin, français : « **Jonas englouty de la baleine. La traduction du Livre de Jonas dans les Bibles du XVI^e siècle – Remarques sur le chapitre 2** ». Le poisson, puisqu'il a été créé le cinquième jour justement pour engloutir Jonas, n'est pas sans importance et c'est à Jérôme que cette méditation est due, ainsi que cette audace de marquer au féminin l'animal en cause, sans succès cependant car le Concile de Trente désavouera cette traduction, ainsi que les traductions bibliques qui se succèdent au XVI^e siècle, tout en préférant les interprétations rabbiniques. L'exhortation de Jérôme n'ouvrirait aujourd'hui qu'un débat psychanalytique du complexe matriciel, bien sûr abusif, comme le fait aussi le schéma bachelardien qu'on peut assimiler à Jonas, si l'on parle du complexe de Jonas dans la direction du retour à l'origine hermaphrodite (dans la filiation de Jung) : un cercle dans un carré représente Jonas femelle, tandis qu'un carré dans un cercle symbolise Jonas mâle. Dans les débats plus tardifs, l'identité de l'animal configure une baleine, la seule capable, du point de vue anatomique, d'engloutir un homme.

Anne-Gaëlle Weber, à son tour, traite du genre de ce poisson, mais dans l'espace

des réécritures (*Moby Dick*) : « **Jonas considéré du point de vue historique : le signe de Melville** ». Les débats se jouent entre théologie et science, les discussions tournent autour de la délimitation entre poisson et baleine. Dans ce sens, **Anne-Gaëlle Weber** analyse le syntagme « poisson de Jonas », apparaissant comme tel dans le *Dictionnaire classique d'Histoire naturelle* (1826) qui devient objet d'étude de la cétologie et de l'ichtyothéologie.

L'influence de Melville s'étend jusqu'à Camus. C'est **Linda Rasoamanana**, dans son article « **Jeux et enjeux de l'intertextualité biblique (avec ses fonctions : ludique, herméneutique et métadiscursive) dans Jonas ou l'Artiste au travail de Camus** », qui s'occupe de l'analyse du Jonas camusien. Le collage intertextuel dont *Jonas ou l'Artiste au travail* est parsemé, montre l'intérêt de Camus pour l'histoire de Jonas et, par contraction, celle du Christ, pratiquant l'intertextualité générale (du prophète au peintre), ainsi que restreinte (de Jonas à Janus), voire une intertextualité rappelant la figure de *Candide* ou celle de *Zadig ou la Destinée*. Si la leçon de Jonas biblique est d'apporter le salut à l'homme, le Jonas camusien annonce le salut de l'artiste.

L'étude biblique de la figure de Jonas est lue à la lumière vétérotestamentaire (chez Serge Martin) ou néotestamentaire-christique (chez Jean-Michel Rietsch). **Serge Martin** analyse le Livre de Jonas dans la traduction de Henri Meschonnic : « **Henri Meschonnic traducteur du Livre de Jonas : une relation de voix** ». Henri Meschonnic, traducteur, essayiste, théoricien du langage et poète, passionné par l'hébreu qu'il apprend pendant la guerre d'Algérie, prête une grande attention à la rythmique de cette langue (il découvre ses 18 accents disjonctifs et les 9 conjonctifs). Il s'attelle à la traduction des livres qui constituent le canon de la Bible

Hébraïque. L'auteur de l'article analyse les marques de l'oralité ainsi que beaucoup de connecteurs et d'opérateurs qui placent le récit dans le récitatif, et constate que la traduction à laquelle se prête Henri Meschonnic devient non une interprétation, mais une ré-énonciation.

Jean-Michel Rietsch examine de façon très intéressante la manière dont l'histoire de Jonas est lue par Paracelse : « **Paracelse et Jonas : le problème du signe et de la vérité prophétique entre philosophie de la nature et théologie** ». Dans le contexte des mouvements religieux dissidents qui prennent naissance, où l'Humanisme éclate, où l'on prêche le renoncement au faste, l'étude que Paracelse (Théophraste von Hohenheim, 1493-1541) consacré à Jonas devient d'autant plus intéressante (si l'on pense aussi à l'influence de la pensée théologique et de la philosophie paracelsienne naturelle). La lecture de Paracelse du *Livre de Jonas* se fait par le biais du Nouveau Testament – l'Évangile de Matthieu. La démarche paracelsienne réside dans une stratégie pédagogique de conversion : que tout le monde, paysans, enfants et jeunes accèdent à la vie spirituelle par l'exemple de Jonas.

La lecture du *Livre de Jonas* dans le contexte des réformes religieuses et du développement de l'Humanisme (la diffusion des Écritures, la propagation du message chrétien), fait l'objet de la recherche de **Natacha Salliot**, dans son article « **Réformes religieuses et réceptions du *Livre de Jonas* (XVI^e-XVIII^e siècles)** ». Même si l'on n'accorde pas une importance primordiale à Jonas à l'époque des réformes protestantes, le livre est lu à la lumière de la doctrine bien connue de la justification par la foi seule et de la prédestination prêchée par Luther, qui explique, comme Calvin, que Jonas est justifié par sa foi et non par ses actes, et qu'en conséquence il est sauvé du poisson

et régénéré. De plus, quand ils veulent s'affirmer contre le catholicisme, le *Livre de Jonas* sert aux protestants comme argument (par exemple, pour expliquer le fait que la pénitence est donnée par la foi, ils citent Jonas 3,5). Natacha Salliot explique de manière pertinente la dynamique avec laquelle le *Livre de Jonas* est utilisé dans la polémique confessionnelle entre catholiques et protestants, pour soutenir des points de vues théologiques contraires. Pour les catholiques, le *Livre de Jonas* est un exemple d'ouverture à l'appel de Dieu - Jonas 4,11 (les personnes étant incapables de distinguer entre le bien et le mal), tandis que pour les protestants, Jonas est le symbole de la justification de l'homme par la foi.

Se référant aussi à une spiritualité protestante, le Judas de Jean-Paul de Dadelsen (le cas est étudié par **Gaëlle Guyrot-Rouge**, « **Jonas dans l'œuvre de Jean-Paul de Dadelsen** ») représente la seule manière de l'écrivain de se retrouver soi-même et de questionner sa foi. Très marqué par son parcours intérieur déchiré qui converge avec le destin de Judas refusant la mission donnée par Dieu, Dadelsen repousse sa foi pour prendre la voie de l'athéisme, de l'hédonisme et du narcissisme. Son retour à Dieu et sa conversion, qui le rapprochent de Jonas, émergeront dans toute sa création. Un dialogue dynamique entre Dieu et sa créature pécheresse est surpris dans le texte, ainsi que des sentiments contradictoires, de révolte contre un Dieu vindicatif, voire des tentatives suicidaires. Dans la poésie de Dadelsen domine l'ambiance onirique réverbérant du ventre « digestif » ou « sexuel » de la baleine ou des motifs de la gueule et de la manducation.

Cette crise, symbolisée par l'histoire tourmentée de Jonas, fait l'objet de l'étude de **Lydie Laroque**, dans son

article « **Jonas de Jacques Chessex ou la crise du sujet** ». L'intérêt de Jacques Chessex pour la transcendance, pour les figures archétypales ou légendaires sont traduits dans son œuvre d'une manière profonde, voire extatique. L'auteur de *l'Ogre* devient le créateur d'un autre récit qui porte les enseignes de la destruction : la baleine dévoratrice. Symboliquement situé dans la filiation de l'interprétation freudienne de la baleine, le séjour dans la baleine du personnage est réprimé et devient un espace hostile (ayant la valeur d'une descente aux enfers) qui s'étend jusqu'à l'ensemble de la ville de Fribourg – cellule de la prostitution, de l'alcool, de la vénalité. À la différence du livre

vétérotestamentaire, le roman de Chessex finit d'une manière sombre : le Jonas de Chessex ne ressuscite pas ; plus encore, il désire retourner dans le ventre de la baleine. Ce nouveau Jonas, représentant de l'homme contemporain, correspond à la crise de l'homme moderne resté enfermé à jamais dans un monde clos et noir. Pourquoi ne pas y voir des ressemblances avec la philosophie sartrienne ou avec les célèbres personnages qui, comme Jonas, sont condamnés à vivre dans un terrible « huis clos » ?

IULIA DIANA RUSU

**Les Cahiers J.M.G. Le Clézio. Numéro 1/2008 :
« À propos de Nice », Paris, Éditions Complicités, 212 p.**

Le premier numéro des *Cahiers J.M.G. Le Clézio*, intitulé expressivement *À propos de Nice*, propose une incursion inouïe dans le monde romanesque de l'écrivain franco-mauricien, tout en s'appuyant sur l'analyse de la ville et de ses environs. Cet ouvrage imposant, coordonné par Isabelle Roussel Gillet et Marina Salles, suit les traces de J.M.G. Le Clézio dans la ville-paysage de son enfance et présente, au lecteur avisé, une série d'interventions suggestives, comprenant à la fois images, entretiens, documents d'archives, études critiques ou bien témoignages.

Signé par des spécialistes reconnus partout dans le monde, le recueil se distingue non seulement par la qualité incontestable des textes, mais, à la fois, par la variété des techniques d'analyse abordées. La ville de Nice nous est, ainsi, décrite à travers treize contributions singulières, mais complémentaires, illustrant la sensibilité et la beauté de la création le clézienne.

Le mot d'ouverture, *Ecrire une ville*, appartenant à Isabelle Roussel-Gillet et à Marina Salles, bien argumenté et intéressant, illustre la relation complexe entre l'écriture et l'art chez J.M.G. Le Clézio. Il est suivi de près du texte de Madeleine Borgomano sur *Nice et son Haut Pays*, se penchant sur l'ambiguïté des sentiments de l'écrivain par rapport à la description de sa ville natale (surtout dans *Etoile errante*), avec accent sur les tensions / paradoxes de l'écriture.

L'axe de lecture suivant se concentre sur le conflit entre l'individu et la communauté, détaillé dans plusieurs articles du volume, parmi lesquels nous remarquons l'entretien de 1963 entre Yves Buin et J.M.G. Le Clézio au sujet du roman *Le procès-verbal*. Nous observons, ainsi, que la ville de Nice se dévoile aux yeux du lecteur, non seulement en tant qu'élément quasiment littéraire, permettant, par la suite, une approche critique, mais, à la fois, comme sujet d'évocation nostalgique -

dominé, toutefois, par le désespoir et la fatalité - ou de remémoration descriptive (la lettre de Ben Vautier, *Je me souviens de Le Clézio*). Le dialogue avec Edmond Baudoin, illustrateur de l'édition Futuropolis du *Procès-verbal*, met en évidence, dans ce contexte, la confrontation entre l'image et le mot, alors que Thierry Bedon nous introduit dans le domaine de l'historiographie avec l'ébauche d'un *Décor en trois teintes et carton peint*, centré sur la ville de Nice lors de la seconde guerre mondiale, entre 1940-1944.

Partant du symbolisme de quelques œuvres suggestives quant à l'image, au film et à la photographie, appartenant à Vigo (*A propos de Nice*) et Depardon (*La Prom*), Isabelle Roussel-Gillet nous suggère l'emploi du terme „entrevoir”, afin d'illustrer la complexité structurelle, polyphonique de l'imaginaire le clézien.

La relation dynamique entre le langage et l'image se trouve également au centre de l'essai de Bruno Thibault, *La ville de Nice en mots et en images*, où le critique analyse de manière comparative la nouvelle *Mondo* et le film homonyme, créé sous la direction de Tony Gatlif. Il oppose à la „vision panoramique” du film une „vision paranoïaque”, s'axant sur la représentation de l'individu au centre de l'espace urbain, ainsi que sur la description de la crise identitaire, de l'initiation ou de l'ascèse spirituelle qui en résultent. La même problématique se retrouve dans le texte de Thierry Léger, *L'arrière-pays niçois et les collines dans l'espace imaginaire le clézien*.

L'initiation, en tant qu'élément fondateur de la mythologie personnelle est

développée dans la lecture poétique de Claude Cavallero en liaison avec *Villa Aurore* et „le jardin d'enfance”, alors qu'Adina Balint-Babos introduit dans l'intervention intitulée *Le rituel de La Kataviva dans Révolutions de Le Clézio*, une grille d'analyse d'inspiration deleuzienne, marquée par des concepts tels „la territorialisation”, „la différence” ou „la répétition”. Marina Salles s'intéresse aussi aux profondeurs du moi aboutissant à un voyage initiatique dans le texte *La mer intérieure de Le Clézio*. Le critique souligne l'existence d'une matrice poétique axée sur l'attraction constante de plusieurs personnages le cléziens par rapport à la Méditerranée, territoire ouvert et prolifique qui unit nature et humanité.

La dernière intervention du recueil reprend le dialogue langage/image, tout en s'axant sur l'analyse de l'aquarelle inédite de Tanguy Dohollau - reproduite, d'ailleurs, sur la couverture du volume - par rapport au récit « Les Plomarc'h », réminiscence d'une rencontre de 1997 de J.M.G. Le Clézio, en Bretagne.

Engendrant des perspectives complexes et complémentaires sur la ville de Nice dans la création littéraire de l'écrivain franco-mauricien, le premier numéro de la revue annuelle *Les Cahiers J.M.G. Le Clézio* se distingue par les grilles plurielles de lecture qui enrichissent l'horizon culturel et littéraire du lecteur.

ROXANA-EMA DREVE

« Cioran – cent ans de finitude ». Dossier coordonné par Maxime Rovere, dans *Le Magazine Littéraire*, n° 508, mai 2011.

En 2011, l'œuvre d'Emile Cioran a été au centre de l'attention de tout le monde grâce aux nombreux événements et

publications qui ont célébré le centenaire de cet « écrivain infiniment posthume », posthume dans le sens qu'il y a encore

beaucoup d'aspects inédits qui surgissent de son œuvre, mais aussi dans le sens que nous avons encore des textes tout à fait nouveaux à découvrir signés Emil Cioran. Il s'agit bien sûr des mystérieux cahiers tenus par Cioran entre 1973 et 1980, sauvés par Simone Baulez, qui ont retourné cette année en Roumanie et dont la publication est attendue avec impatience par les critiques et les lecteurs d'Emil Cioran.

Le Magazine Littéraire consacre son dossier spécial du mois de mai au même Cioran, auquel donnent leur concours des éditeurs de Cioran, des philosophes comme Peter Sloterdijk, des écrivains tels Ingrid Astier ou Virgil Tănase, des spécialistes de l'œuvre d'Emil Cioran, notamment Nicolas Cavallès, Simona Modreanu ou Constantin Zaharia, dossier qui se constitue comme un aide-mémoire de la biographie et l'œuvre d'Emile Cioran ou une très précieuse introduction dans l'écriture de l'auteur.

Ce dossier est un « mode d'emploi » de l'œuvre d'Emil Cioran. Nous y retrouvons toutes les positions de l'auteur roumain : l'aphoristicien paradoxal, le jeune révolutionnaire, l'insomniaque, le grand lecteur, l'épistolier, le misanthrope charitable, le « penseur crépusculaire », l'amateur de « psychologie des peuples », l'« histrion contrarié », le « mystique sans Dieu »...

Un des aspects les plus analysés de l'œuvre de Cioran et qui ne pouvait pas manquer de ce dossier est la contradiction. L'écriture fragmentaire, mais aussi le paradoxe, l'équivoque, la contradiction, que Cioran cultive abondamment dans son œuvre sont l'expression d'une pensée naturelle qui suit les humeurs de l'esprit et qui retranscrit les sensations et les pensées lors de leur premier jet : « [...] l'aphorisme, plus qu'une autre forme, l'autorisant à rendre compte de ses humeurs changeantes sans chercher à les "dépasser" » (p. 49), considère Patrice

Bollon. Par opposition à la dialectique hégélienne, la pensée de Cioran a été qualifiée d'« antidialectique », car l'auteur ne cherche pas à unir deux contradictions dans cette catégorie supérieure qu'est la synthèse : « Il ne conclut pas. Il opère une sorte de "saut" au-dessus de la raison raisonnante ; il court-circuite celle-ci pour suggérer une nouvelle "situation" face au monde » (p. 49), conclut Patrice Bollon.

D'ailleurs, les contradictions sont à l'ordre du jour dans la vie et l'œuvre de ce personnage très controversé. Certains exégètes de Cioran, tels Maxime Rovere, voient dans sa vie une illustration des principes développés dans ses livres et dans Cioran lui-même un descendant de Diogène : « Jusque dans le choix de la pauvreté, jusque dans la manière dont il put se tenir à l'écart de toute profession (même de celle d'écrivain), on trouve en Cioran une image moderne de Diogène, reconnaissable mais "adaptée", comme dans les films, à l'époque contemporaine. Le tonneau dans la rue est devenu une mansarde – avec toilettes sur le palier. » (p. 46). D'autres, comme Patrice Bollon, voient une inconséquence dans la vie et l'œuvre de Cioran : l'ermite, le solitaire était en réalité d'une compagnie agréable pour ses amis et la crème des artistes qu'il fréquentait à l'époque, en plus « l'anachorète de la rue d'Odéon » aimait recevoir des gens chez lui et il était très chaleureux avec ceux qu'il invitait dans « sa "mansarde" – en réalité, un petit trois pièces modeste mais coquet sous les toits » (p. 48). De même, l'écrivain critique avec ses contemporains, parfois même tendancieux, s'avère être très bienveillant avec les amis et les inconnus qui lui écrivent des lettres, remarque Vincent Piednoir. Mais tous ces aspects ne sont pas incompatibles, ils ne sont pas une marque de l'insincérité de l'auteur non plus, et les critiques les prouvent avec une grande

virtuosité tout au long du dossier : la véhémence avec laquelle Cioran vitupère ses semblables reste dans ses écrits, dans l'abstraction, elle est beaucoup apaisée en présence d'un être réel et connu, Cioran étant en fin de compte un « misanthrope frappé de compassion », selon le même Vincent Piednoir.

Certes, beaucoup de caractéristiques traitées dans ces articles sont du déjà-dit, ce qui est complètement justifiable dans ces circonstances, mais il y a aussi des articles originaux ou qui ont un regard renouvelé sur un tel ou tel problème, comme par exemple l'article de Simona Modreanu « Disciple des Saints ». Si les autres influences sur l'œuvre de Cioran, notamment celles des moralistes, de Nietzsche et d'autres philosophes allemands ont déjà été discutées dans un grand nombre d'ouvrages, l'influence du mysticisme a été moins souvent sous la loupe des critiques. Simona Modreanu réalise une radiographie du cheminement mystique de Cioran qui erre d'une tradition religieuse à une autre, se fait transitoirement le disciple d'un certain gnostique, mystique ou dialecticien de la foi, hésite longuement à embrasser le bouddhisme comme une tentative « d'opposer à son pessimisme foncier la sagesse relativisante de l'Orient. » (p. 63). Aucune de ces délivrances mystiques n'est finalement accessible à Cioran, qui partage avec les mystiques le combat passionnel de la foi, mais qui contrairement à ceux-ci n'arrivera jamais à la fin de son cheminement, car il est comme lui-même l'affirme, un « mystique sans Dieu ».

Les critiques roumains ou ceux qui habitent la Roumaine apportent forcément quelque chose de nouveau au dossier. Constantin Zaharia dresse un inventaire des états négatifs qui apparaissent dans l'œuvre de Cioran et il commence effectivement par un sentiment qui est accessible seulement à

un roumain : le *dor*. Il en réalise une définition très complexe : « Le *dor* est donc plus ambigu que la nostalgie : il est tourné aussi bien vers le passé que vers l'avenir [...]. C'est un désir mêlé de souffrance, une aspiration qui ne connaîtra pas d'accomplissement, car celui qui l'éprouve se situe dans une indétermination dont il ne connaît pas les possibilités de réalisation. » (p. 60). Cioran y ajoute quelques connotations comme celle du « déracinement métaphysique » : « Le *dor*, c'est justement se sentir éternellement loin de chez soi », (p. 60), ou l'idée d'une utopie, d'un temps pour lequel on garde un souvenir idéal, qui pour Cioran est celui de son pays natal, ou bien celle d'une dissolution : « De toutes les utopies du cœur, la plus étrange est celle du *dor*, qui évoque "un univers natal, où on se repose de soi-même, un univers-oreiller cosmique de toutes nos fatigues" » (p. 61).

Eugene Van Itterbeek, auteur belge qui vit en Transylvanie, peut-être grâce à son regard d'étranger, a vu dans les paysages typiques des Carpates, que Cioran fréquentait souvent dans sa jeunesse, la clé de son œuvre : « Cependant, il en a gardé le sentiment de la beauté organique, de rêve, qui est à la racine de toute son esthétique [...] » (p. 65). Et ce n'est pas le premier écrivain qui accorde une telle force inspiratrice à ce paysage un peu désolant. Alecu Russo, trouvait que c'est dans la nature même du paysage roumain de montagne, qui diffère de celui des Alpes, qu'on trouve la source de la *doina*, cette forme populaire d'expression élégiaque de l'âme roumaine.

Le dossier contient bien sûr un article sur un autre aspect fondamental de l'écriture de Cioran, à savoir le passage à la langue française. Aurélien Demars, offre une perspective séduisante : c'est un moment qui marque la tentative de Cioran de couper les connexions avec son passé, son origine, son identité et « se révèle être

une chute du Verbe, une tentative d'*inexister*. » (p. 75).

Sylvie Massias étudie les *Cahiers* de Cioran et pense que c'est à cet exercice que Cioran doit le style de ses dernières œuvres, composées presque entièrement d'aphorismes. En écrivant ces cahiers (sur plusieurs desquels Cioran avait marqué « à détruire »), l'écrivain avait oublié la préoccupation (qui anime beaucoup des auteurs modernes) de créer une œuvre, quelque chose pour la postérité. « Depuis

longtemps je ne me soucie plus d'écrire des livres, de laisser une "œuvre"... » (p. 79).

L'écriture de l'« aphoristicien » nous apparaît donc en pleine évolution. Elle aboutit à un style authentique – très différent de ces styles recherchés et conscients d'eux-mêmes – qui donne à son œuvre un degré d'expressivité que seule une œuvre sincère peut avoir.

ANDREEA BLAGA