

## COLUCCIO SALUTATI E L'UNGHERIA\*

ARMANDO NUZZO

Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
Egyetem utca 1.  
H-2087 Piliscsaba  
Hungary  
armandonuzzo@tin.it

Coluccio Salutati (1332–1406) was the most sensible inheritor of Petrarch's doctrine in Florence. An example for this is the continuity from Petrarch's *Vires illustres* to Salutati's *Famosi cives*, that is, to illustrate paintings depicting famous people with verses. Filippo Scolari (1369–1426), better known as Pippo Spano or Ozorai Pipó, spent a major part of his life in Hungary. The paper considers an unsigned official state letter sent to Scolari in 1405 from Florence to have been written by Salutati. It signals the first step towards the Scolarian myth as a devoted statesman, eventually immortalized by Andrea del Castagno in his frescos of Florentine figures. Many other of Salutati's state letters offer similarly interesting material to study the onset of humanism in Europe and the relationship between Florence and the Hungarian Kingdom.

### 1. L'EREDE DEL PETRARCA

L'abbraccio intellettuale fra Petrarca e Salutati fu auspicato da Francesco Bruni e da Giovanni Boccaccio.<sup>1</sup> Salutati aveva scritto in gioventù a Petrarca, senza ottenere risposta. Nell'autunno del 1368, incoraggiato da un cenno al suo nome in un'epistola che Petrarca aveva indirizzato al

\* Il presente contributo è la rielaborazione della conferenza tenuta all'Università Cattolica Péter Pázmány di Piliscsaba il 29 aprile 2004, in occasione del convegno internazionale "Petrarca e l'umanesimo". Sono grato a Giuseppe Frasso e, nel ricordo, a Gábor Hajnóczy per quell'incontro. Ringrazio Concetta Bianca e Klára Pajorin per aver letto il testo, suggerendo correzioni e miglioramenti.

<sup>1</sup> E. H. Wilkins: *Vita del Petrarca*, Nuova ed. a cura di Luca Carlo Rossi, Milano: Feltrinelli, 2003: 258–263. (Ed. orig. *Life of Petrarch*, Chicago, 1961.) Cfr. anche G. Billanovich: *Lo scrittoio del Petrarca*, Roma: Studi di storia e letteratura, 1947: 279–280 (rist. anast. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1995).

Bruni, Salutati, commosso, rivolge subito al poeta l'invito a un'impresa intellettuale: recarsi da Urbano VI, difendere il primato di Roma e dei cardinali italiani contro l'arroganza della "gallicana pars".<sup>2</sup> Passa meno di un decennio e Salutati, insieme a Luigi Marsili, è a Firenze l'erede e il propagatore più fedele e sensibile degli insegnamenti del maestro.<sup>3</sup> E non solo a Firenze e in Italia se, ancora nel XVI sec., a Joachim Vadian, tedesco contemporaneo di Erasmo, Coluccio pare degno erede di Petrarca nella lotta contro la barbarie.<sup>4</sup> Intimamente profonda, la ve-

<sup>2</sup> "Colutium, cuius me verbis salutasti, ut salvere iubeas precor, et talem tibi operum participem obtigisse gaudeo, utrique requiem obtigisse gavisurus magis, quamvis gloriosum laborem magnis delectationibus abundare non dubitem; sed id amicis optare soleo quod mihi. Vale. Patavii, XII ca. augusti" (*Rerum Senilium Libri*, XI 2, in Franciscus Petrarca, *Opera quae extant omnia*, Basileae, Henrichus Petri, 1554, II, p. 883). Sono note, a oggi, cinque epistole scritte da Salutati a Petrarca (*celeberrimo Petrarcae laureato merito* lo appella sempre Coluccio) inviate da Montefiascone, Roma e Viterbo tra il settembre del 1368 e l'agosto del 1369 (epistole II 4, 8, 11, 15 e 16 in *Epistolario di Coluccio Salutati*, a cura di F. Novati, I-IV, Roma, nella sede dell'Istituto Palazzo dei Lincei, 1891-1911 [Fonti per la Storia d'Italia, Epistolari secolo XIV, 15-18; rist. anastatica Torino, Bottega d'Erasmo, 1968], I, pp. 61-62, 72-76, 80-84, 95-99; d'ora in poi citato nella forma abbreviata *Epistolario*). È nota una lettera del Petrarca a Salutati (*Rerum senilium libri*, XI 4) in risposta a quella inviata da Coluccio l'11 settembre 1368 da Montefiascone (lettera del 4 ottobre 1368 in Franciscus Petrarca, *Opera quae extant omnia*, cit., p. 885; poi edita da Novati con l'ausilio di più manoscritti nelle *Epistole di varj a Coluccio Salutati*, 2, in *Epistolario*, IV, pp. 276-277). Dello stesso torno di tempo si conservano due epistole di Salutati al Boccaccio, una terza è scritta da Lucca nel 1372: nella *salutatio* il *facundissimus* amico è appellato sempre *cultor Pyeridum* (I 19, II 12, III 9, in *Epistolario*, I, 48-49, 85-88, 156-157). Le lettere a Francesco Bruni sono otto, scritte tra il 1367 e il 1380 (si leggono tutte in *Epistolario*, I, *passim*). Le lettere inviate a Petrarca e a Boccaccio sono tramandate dal solo Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 8572 (= P1 nell'*Epistolario*), con l'eccezione di Epp. II 8 e 11 a Petrarca, tramandate anche da Paris, Bibliothèque Nationale, N. a. L. 1151 (= P2 nell'*Epistolario*, ma vd. in proposito M. Feo: 'Francesco Petrarca e la contesa epistolare tra Markwart e i Visconti', in: *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, a c. di V. Fera e G. Ferrà, Padova: Editrice Antenore, 1997: 656, n. 69) e dell'epistola di Petrarca a Salutati, tramandata da più fonti. Il Parigino Lat. 8572, uno dei più preziosi tra i codici che tramandano epistole private del Salutati, è stato interpretato da Novati come la parte iniziale della sistemazione delle lettere voluta dall'autore (cfr. L. B. Ullman: *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padova: Editrice Antenore, 1963: 271-277; e Id.: 'Observations on Novati's Edition of Salutati's Letters', in: Id.: *Studies in the Italian Renaissance* (second editions with additions and corrections), Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1973: 200-201).

<sup>3</sup> E. Garin: *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari: Laterza, 1965: 33-35 (1<sup>a</sup> ed. *Der italienische Humanismus*, Bern, 1947).

<sup>4</sup> Si legga la citazione dal suo *De poetica et carminis ratione* in: A. Sottili: 'Il Petrarca e l'umanesimo tedesco', in: *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo*, Atti del convegno internazionale, Firenze, 19-22 maggio 1991, *Quaderni petrarcheschi*, IX-X, 1992-1993, pp. 289-290 e n. 304.

nerazione di Salutati è già tutta nelle lettere a Roberto Guidi conte da Battifolle (16 agosto 1374) e a Francescuolo da Brossano (24 dicembre 1375), entrambe scritte in occasione della morte di Petrarca: “Quem de rerum arcanis interrogabimus? Quis auribus nostris moralia ulterius instillabit? [...] quis discrepantes concordabit hystorias?” scrive al Guidi.<sup>5</sup> Parole, care al Garin, che riassumono in preziose stille l'essenza dell'insegnamento petrarchesco per la generazione di Salutati. In più occasioni egli ribadì i suoi convincimenti a chi dubitava del valore degli scritti e dell'insegnamento del maestro e ancora pochi mesi prima di morire ripeteva e insegnava che Petrarca era da anteporre persino agli autori antichi (lettera a Poggio Bracciolini del 17 dicembre 1405).<sup>6</sup> Da Petrarca apprende che si può ancora scrivere poesia sublime (l'*Africa* che tutti attendono), la riscoperta meditata dei valori storici del mondo romano, l'insegnamento morale e l'introspezione, la capacità e il desiderio di esercitare il giudizio critico e analitico sul passato per comprendere il presente: la filologia, destinata ad imporsi nel secolo seguente. Soprattutto percepisce pienamente “la crudele condanna dell'indagine naturalistica, della medicina, della scienza averroistica”, e che “il richiamo alle scienze dello spirito, all'indagine intorno all'anima ed alla vita umana” significa “l'indagine nuova sulla vita dell'uomo.”<sup>7</sup>

Tutto accade tra il 1374 e il 1375: la morte delle due corone, l'arrivo di Coluccio a Firenze, l'elezione a cancelliere del Comune, l'ufficio, la “cattedra dell'umanesimo”.<sup>8</sup> Come il testimonio sia passato da Francesco e Giovanni a Coluccio è stato raccontato in capitoli solidi e belli da Vittorio Rossi, Hans Baron, Carlo Calcaterra, Eugenio Garin, L. Berthold Ullman e Giuseppe Billanovich. Più recentemente risulta dalle indagini sull'*Africa* di Vincenzo Fera, dallo studio sul *De fato et fortuna* di Concetta Bianca, dalle riflessioni sul passaggio dal Medioevo all'Uma-

<sup>5</sup> E. Garin: ‘Petrarca latino’, in: *Il Petrarca latino...*, *op.cit.*: 5; ma sui lamenti per la morte di Petrarca vd. C. Bianca, Compianti in morte del Petrarca, in: *Il Petrarca latino...*, *op.cit.*: 306 sgg.

<sup>6</sup> Ep. XIV 19, in *Epistolario*, IV, pp. 126–145.

<sup>7</sup> E. Garin: *L'umanesimo italiano*, *op.cit.*: 30 e 35.

<sup>8</sup> È la felice sintesi di E. Garin: ‘I cancellieri umanisti della Repubblica Fiorentina. Da Coluccio Salutati a Bartolomeo della Scala’, *Rivista storica italiana* LXXI, 1959: 186–208 (rist. in: Id.: *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Milano: Bompiani, 1994<sup>2</sup>: 3–37 e in *I cancellieri aretini della Repubblica di Firenze*, a cura di R. Cardini e P. Viti, Firenze: Pagliani Polistampa, 2003: 1–16), che pare riecheggiare le parole di Poggio Bracciolini nella lettera scritta da Roma a Niccolò Niccoli il 15 maggio 1406 alla notizia della morte di Salutati: “[...] nec enim existimo te posse ullo modo tenere lacrimas, cum locum illum in palatio videbis, in quo ipse residebat, in quo tam multa ab illo audiebamur [...]” (che traggo da *Epistolario*, IV, p. 473).

nesimo di Ronald G. Witt, e dagli studi sulla pittura murale e i cicli degli uomini illustri di Maria Monica Donato.<sup>9</sup> Gli effetti dell'insegnamento e delle scelte nella politica culturale di Salutati furono determinanti sulle generazioni che operarono dagli anni novanta del Trecento fino almeno alla fine degli anni venti del Quattrocento, a Firenze e fuori.<sup>10</sup> I frutti del suo lavoro sono intimamente raccolti in una quotidiana, disciplinata e quasi leggendaria operosità, che ricorda, pur se in ambiti e funzioni ufficiali diverse, la prolifica capacità nel lavoro che era stata di Petrarca.

Nella venerazione indiscussa per Dante e Petrarca, Salutati, "se pure limitato da educazione e da ingegno tanto più angusti,"<sup>11</sup> incrementò il patrimonio con la sua dote personale e adattò molto dei dettami pe-

<sup>9</sup> Non esiste una bibliografia né una monografia dedicata specificamente alle figure e all'opera di Petrarca e di Salutati. Una messe di dati, note, osservazioni, riferimenti relativi ai due, è invece disseminata in studi, saggi, edizioni critiche, recensioni riguardanti più aspetti della vita letteraria, e in particolare la tradizione di opere dell'antichità e del Petrarca medesimo, nonché la storia di non pochi codici. Oltre alle opere citate nelle note di questo articolo, rimando qui soltanto a: C. Calcaterra: 'Pro sua Gallia contra Italiam', *Aevum* VI, 1932: 436-444 e 687-690, ristampato in: Id.: *Nella selva del Petrarca*, Bologna: Cappelli, 1942: 361-374; B. L. Ullman: *The Humanism of Coluccio Salutati*, cit.; M. Aurigemma: 'I giudizi sul Petrarca e le idee letterarie di Coluccio Salutati', in: *Atti e Memorie dell'Accademia Letteraria Italiana 'Arcadia'*, s. III, VI, 1975-1976: 67-145, su cui cfr. anche le recensioni di G. Crevatin: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Cl. di Lett. e filosofia, s. III, VII, 1977: 1692-1696, e G. Savarese: *Rassegna della letteratura italiana*, s. VII, LXXXII, 1978: 242-243; V. Fera: *Antichi editori e lettori dell'"Africa"*, Messina, 1984; C. Salutati, *De fato et fortuna*, a cura di C. Bianca, Firenze: Olschki, 1985: VII-CXLIII (in particolare interessano qui le posizioni di Salutati sulla Fortuna e il destino dell'individuo, dei principati e delle città, pp. XIX-XXVII); M. M. Donato: 'Gli eroi romani tra storia ed "exemplum"'. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi', in: *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, II, *I generi e i temi ritrovati*, Torino: Einaudi, 1985: 95-152; N. Mann: 'Il "Bucolicum carmen" e la sua eredità', in: *Il Petrarca latino...*, op.cit.: 513-535; R. G. Witt: 'In the Footsteps of the Ancients'. *The Origins of Humanism from Lovato to Bruni (Studies in Medieval and Reformation Thought 74)*, Brill: Leiden, 2000, in particolare alle pp. 292-337. Un punto di partenza è sempre la bibliografia a cura R. Bessi in V. Rossi: *Il Quattrocento*, Padova: Piccin Nuova Libreria - Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1992: 79-80 (reprint dell'edizione del 1933 riveduta e corretta).

<sup>10</sup> Per un primo inquadramento sulla scuola di Salutati vd. R. G. Witt: *Hercules at the Crossroads. The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 1983: 272-310. Sul declino della fama di Salutati a Firenze e fuori dalla metà del Quattrocento cfr. G. Toffanin: 'Per Coluccio Salutati', in: *Rinascimento*, s. I, IX, 1958: 3-11; Paulii Cortesii *De hominibus doctis*, a cura di G. Ferrau, Palermo: Il Vespro, 1979: 27; C. Dionisotti: "Lavinia venit litora". *Polemica virgiliana di M. Filetico*, in: *IMU*, I, 1958: 309-310. Almeno presso gli intellettuali attivi nelle cancellerie la fama di Salutati appare però molto viva nel XV sec.: lo si evince dalla storia del codice 5.5.8 della Biblioteca Capitular y Columbina di Siviglia (vd. Armando Nuzzo, *Le lettere di Stato di Coluccio Salutati ai Malatesti, Schede umanistiche*, n. s., XVII, 2003/2: 5-55).

<sup>11</sup> G. Billanovich: *Lo scrittoio del Petrarca*, op.cit.: 280.

trarcheschi a quanto i nuovi orizzonti della storia alla fine del Trecento imponevano alle avanguardie intellettuali. L'assiduo studio dei codici antichi si trasforma nella più grande e preziosa libreria privata del tempo che, aperta agli amici, è trasformata quasi in biblioteca pubblica (anche questo era del resto un primigenio sogno petrarchesco).<sup>12</sup> Difende e interpreta la poesia, ma agli antichi affianca i moderni e i contemporanei.<sup>13</sup> Il metodo filologico, il non accettare per vero nulla senza il vaglio di ogni singola parola, delle origini e dei significati o l'indagine degli avvenimenti storici con il confronto delle fonti e l'accertamento della loro autenticità, viene applicato alle questioni giuridiche, amministrative e militari della politica della Repubblica, così la centralità della vita attiva e del ruolo sociale dell'uomo sono esaltati nel servizio ufficiale del cancelliere, che è la mente della città e dello Stato.<sup>14</sup> L'impegno civico di Salutati, interpretato come la rivoluzione culturale per gli ideali repubblicani nell'umanesimo, fu adesione all'attività della classe politica dirigente della città, mai sfociata in conformismo ideologico. Anzi fu Coluccio che ebbe ben presto l'autorità per trattare, attraverso le epistole, questioni politiche, teologiche, giuridiche e militari con principi, papi e signori: le necessità erano del Comune e Popolo di Firenze, la penna era la sua.

Più dei suoi allievi Salutati è vicino a Petrarca perché concepisce il destino dell'uomo nell'orizzonte di Dio, il suo scrupolo religioso è per alcuni aspetti anche più rigido di quello del maestro. Petrarca, dopo un'altalena tra l'idea della Fortuna dea sfrenata e crudele e la Fortuna messaggera di Dio, giunge alla dichiarazione di non esistenza della Fortuna stessa: è soltanto un *formidabile nomen*.<sup>15</sup> Coluccio concepisce Fortuna e Fato sempre nell'ambito della *dispositio Dei*,<sup>16</sup> dalla quale tutto proviene: gloria (la presenza di Dio governa anche i rivolgimenti del-

<sup>12</sup> L. Gargan: 'Gli umanisti e la biblioteca pubblica', in: *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, a cura di G. Cavallo, Roma: Laterza, 1989: 168.

<sup>13</sup> Cfr. la succitata lettera a Poggio e il profilo di Salutati che emerge nei *Dialogi ad Petrum Histrum* di Leonardo Bruni (in proposito cfr. la bibliografia di R. Bessi, *op.cit.*: 201; e il capitolo su Petrarca e la polemica con i "moderni" di E. Garin, in: *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma & Bari: Laterza, 1990<sup>2</sup>: 71-88).

<sup>14</sup> Cfr. P. A. Lombardo: "'Vita activa" versus "Vita contemplativa" in Petrarch and Salutati', *Italica* LIX, 1982: 83-92 (recensione di D. Pons, in *Rassegna della letteratura italiana*, s. VII, LXXXVII [1983], p. 444).

<sup>15</sup> M. Martelli: 'Petrarca epistolografo: le *Senili*', in: *Il Petrarca latino...*, *op.cit.*: 660-662.

<sup>16</sup> C. Salutati: *De fato et fortuna*, cit., III 7, pp. 160-167; sull'idea di Fato e Fortuna in Coluccio rispetto a Dante, Petrarca e Boccaccio (ma naturalmente anche di Virgilio, Seneca e Agostino) si leggano le pagine di Concetta Bianca nell'Introduzione (XXXVII-LIII).

le parti politiche negli Stati, come ad esempio nel caso della rivolta dei Ciompi), guerre (persino quelle contro la Chiesa), calamità (l'epidemia è uno strumento divino al quale è impossibile sottrarsi).<sup>17</sup> La lettura delle missive di Stato di Coluccio conferma quanto teocentrico, ma non teocratico, fosse l'“umanesimo civile”. Il benessere, l'operosità, la ricchezza e la concordia nella Città-Stato dipendono dalla volontà divina, che il Buongoverno può certo meritarsi fausta, ma alla quale comunque deve adeguarsi. Con fervore egli prosegue e alimenta anche due filoni polemicamente affrontati da Petrarca: quello filosofico-morale contro l'aristotelismo meccanicistico e i medici (la difesa, che pare ancora attuale, dell'interezza dell'essere umano contro la parcellizzazione tecnologica e la supremazia dell'intelletto sulla brutale applicazione del principio di causa-effetto),<sup>18</sup> e l'altro, politico, contro la presunta supremazia dei francesi sugli italiani. Anche in questo caso dalle missive, specialmente quelle del periodo tra il 1375 e il 1378 Coluccio rivisita i temi antiavignonesi di Petrarca. L'avversione è tutta verso il clero corrotto, poiché la fedele alleanza tra Firenze e la Francia doveva essere invece esaltata, con argomenti mitologici e storici.

La lezione petrarchesca ebbe effetto sull'oratoria di Salutati. Il racconto storico inserito nella lettera di Stato doveva convincere o dissuadere il destinatario sulle decisioni da prendere, ma soprattutto spiegare la politica. Politica che prima di tutto era commercio e armi. La floridità del commercio era la floridità della città. E la città, i suoi mercanti, la loro pace andavano difesi con le armi. Salutati era guelfo, la sua adesione alla politica mercantile espansionistica di Firenze era autentica e pragmatica (fu tra i più convinti della necessità di conquistare Pisa). La sua mente e la sua parola sono presenti durante tutti gli anni del cancellierato, nelle situazioni più ardue della vita interna ed estera del Comune. Più di Petrarca, che pure ebbe incarichi politici, Salutati esalta il ruolo centrale dell'uomo nello Stato e dell'uomo di Stato che non abbandona la patria né di fronte alle calamità naturali né di fronte all'attacco sferrato da potenze militari nemiche. La poesia e la filosofia si coltivano nel tempo rubato ai duri uffici della cancelleria.

<sup>17</sup> Ep. III 13 del 25 luglio 1374 a Benvenuto da Imola, (in *Epistolario*, I, pp. 167–172) Nel *post scriptum* di questa stessa lettera Coluccio chiede informazioni sulla notizia della morte di Petrarca: “Audivi, ve michi! Petrarcam nostrum ad sua sidera demigrasse. quia nollem, non credo, et quia timeo, factum dubito: si quid de eo habes, rescribe.” Sul concetto di Fato e Fortuna in rapporto al concetto di “vita civile” e “patria” cfr. C. Bianca: ‘Introduzione a Salutati’, in: *De fato et fortuna, op.cit.*: XIX–XXVII.

<sup>18</sup> Cfr. G. W. McClure: ‘Healing Eloquence: Petrarch, Salutati, and the Physicians’, *Journal of Medieval and Renaissance Studies* XV, 1985: 317–346.

## 2. SALUTATI E L'UNGHERIA

Molti studiosi dell'umanesimo hanno riconosciuto nelle missive di Stato un aspetto cruciale dell'attività culturale di Coluccio (per queste e per il *De laboribus Herculis* è ricordato nel pantheon dei poeti fiorentini disegnato da Filippo Villani accanto a Claudiano, Dante, Petrarca, Zanobi da Strada e Boccaccio).<sup>19</sup> Sono una testimonianza importante, talvolta unica, per la storia dei rapporti tra Firenze e l'Ungheria.<sup>20</sup> Qui tento di fare il punto su alcuni parziali progressi con l'offerta di dati cronologici, un primo elenco ordinato della corrispondenza ufficiale, e un assaggio dei contenuti delle epistole. Le lettere di Stato inviate dalla Signoria in Ungheria finora note sono ottantacinque. Quelle provenienti dal Regno registrate nei codici della cancelleria fiorentina sono quattro. Non si contano invece le missive che contengono riferimenti diretti o indiretti alla politica e al commercio tra Firenze e il Regno. Pubblicate in parte da Gustáv Wenzel nel 1876 e sulla base di questa edizione studiate nel 1936 da Tibor Kardos, solo ora si vanno tutte contando e censendo.<sup>21</sup> Per avere lumi sulle cancellerie in Ungheria prima e dopo l'arrivo di Vergerio (1418) è preziosa la pubblicazione del censimento e regesto delle lettere della cancelleria di Sigismondo, ancora in corso.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Cfr. G. Tanturli: 'Il Petrarca e Firenze: due definizioni della poesia', in: *Il Petrarca latino...*, *op.cit.*: 150–151. Per un riassunto sullo stato degli studi intorno alle epistole di Stato rimando a due miei recenti lavori: Coluccio Salutati, *Epistole di Stato*. Primo contributo all'edizione: *Epistole I–XLIII* (6 aprile–6 agosto 1375), a cura di A. Nuzzo: in: *Letteratura italiana antica*, IV, 2003: 29–100; Id.: 'Le lettere di Stato di Coluccio Salutati ai Malatesti', cit.

<sup>20</sup> A. Nuzzo: 'Le lettere di Stato di Coluccio Salutati tra Francia e Ungheria' in: A. Di Francesco & A. C. Fiorato (eds.): *La circulation des hommes, des œuvres et des idées entre la France, l'Italie et la Hongrie. Actes du Colloque international tenu à Paris (Hungarica et Slavica 3)*, Napoli: M. D'Auria Editore, 2004: 15–26.

<sup>21</sup> Per i riferimenti bibliografici rimando a A. Nuzzo: 'Le lettere...', *op.cit.*: 20, n. 19. Al Wenzel mancarono almeno due codici dell'Archivio di Stato di Firenze (*Signori, I cancelleria*, 25 e 26) e due codici molto importanti che, attualmente conservati fuori dell'Archivio di Firenze, sono da ricondurre direttamente all'attività d'ufficio della cancelleria fiorentina: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponi 147 e Siviglia, Biblioteca Capitulare y Colombina, 5.5.8.

<sup>22</sup> Le lettere della cancelleria di Sigismondo sono pubblicate in E. Mályusz (ed.): *Zsigmondkori oklevéltár [Epistolario di Sigismondo]*, I–II, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951–1958; I. Borsa (ed.): III–VIII, ivi, 1993–2003; Sull'attività letteraria di Vergerio nei ventisei anni di permanenza in Ungheria non abbiamo molte notizie, ma la centralità del suo ruolo nella nascita dell'umanesimo ungherese non può essere messa in dubbio (vd. J. Huszti: 'Pier Paolo Vergerio és a magyar humanizmus kezdetei [Pier Paolo Vergerio e gli inizi dell'umanesimo ungherese]', *Filológiai Közöny* I, 1955: 521–533; J. C. 'Margolin, L'humanisme européen et Mathias Corvin', in: T. Klaniczay & J. Jankovics:

Sarà allora utile affiancare le prose di Salutati a quelle dei cancellieri d'Ungheria, ma anche alle epistole private di János Vitéz e Janus Pannonius.<sup>23</sup> Allo stesso tempo si dovranno recuperare eventuali schede e appunti di ricerche svolte da studiosi ungheresi in Italia e Ungheria nel XX secolo, mai pubblicati, ed avviare una ricognizione negli archivi privati e ecclesiastici in Italia e Ungheria, per avere l'effettiva consistenza delle testimonianze tra la fine del XIV secolo e la prima metà del XV. Se è naturale immaginare la propagazione di alcuni degli insegnamenti petrarcheschi e salutatiani attraverso il magistero di Vergerio in Ungheria (e forse non solo nella ristretta corte del re), di influenze dirette e indirette dell'*ars dictandi* di Coluccio sui dettatori d'Ungheria si potrà parlare una volta accertata l'effettiva circolazione e recezione delle sue lettere, comparandole con le epistole di quei cancellieri, e dopo che si sia ridisegnata con maggior ricchezza di dati la storia delle cancellerie ungheresi.

Tra le carte cancelleresche di Coluccio è conservata (inedita e poco nota) una lettera di re Sigismondo ai fiorentini (forse frutto della penna

---

*Matthias Corvinus and the Humanism in Central Europe*, Budapest: Balassi Kiadó, 1994: 14–16; K. Pajorin: 'L'educazione umanistica e Mattia Corvino', *ivi*, pp. 186–190, in particolare le pp. 186–187 e la bibliografia *ivi* indicata; e Á. Szalay Ritoókné: 'Der Humanismus in Ungarn zur Zeit von Matthias Corvinus', in: W. Eberhard & A. A. Strnad (ed.): *Humanism Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation*, Köln: Böhlau, 1996: 157–171, ristampa in lingua ungherese Id.: "Nympha super ripam Danubii". *Tanulmányok a XV–XVI. századi magyarországi művelődés köréből* ["Nympha super ripam Danubii". *Studi sull'ambiente culturale in Ungheria nei secoli XV e XVI*], Budapest: Balassi Kiadó, 2002: 9–21). Vergerio non ebbe incarichi nella cancelleria di Sigismondo (cfr. E. Mályusz: *Zsigmond király uralma Magyarországon [Il dominio di re Sigismondo in Ungheria]*, Budapest: Gondolat, 1984: 232), e tuttavia penso che per la sua autorevolezza possa essere stato in qualche occasione interpellato dal *cancellarius* (normalmente il cardinale vescovo di Esztergom) o dal *vicecancellarius* del re. Cenni bibliografici in italiano sulla cancelleria e l'*Ars notaria* in Ungheria in Nuzzo, *Le lettere di Stato di Coluccio Salutati tra Francia e Ungheria*, cit., *passim*; cui si aggiungono qui anche E. Mályusz: *Királyi kancellária és krónikairás a középkori Magyarországon [Cancelleria reale e scrittura cronachistica nell'Ungheria medievale]*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973 (per i rapporti tra la letteratura e le cancellerie in Ungheria); e G. Érszegi: *Catalogus expositionis cancellaria regum medii aevi Hungarorum 1000–1526 inscriptae. Katalógus a középkori magyar királyi kancellária 1000–1526 c. kiállításához. (A Magyar Országos Levéltár és a Budapesti Történeti Múzeum kiállítása kongresszus alkalmából, 1973.)*

<sup>23</sup> Iani Pannonii *Epistolae*, in *Iani Pannonii [...] Poemata...*, II, Traiecti ad Rhenum (Utrecht), 1784, pp. 70–107 (ed. fac-simile, Budapest: Balassi, 2002); Johannes Vitéz de Zredna: *Oper quae supersunt*, ed. I. Boronkai, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. In un recente contributo Klára Pajorin ha riassunto le linee e i caratteri per lo più medievali entro cui si svolge lo stile cancelleresco del Vitéz, il quale non sembra subire influenze dagli umanisti italiani suoi contemporanei: K. Pajorin: 'Vitéz János műveltsége [L'erudizione di János Vitéz]', *Irodalomtörténeti Közlemények* 108, 2004: 533–540.

del cancelliere Bálint Alsáni), nella cui *conclusio* si apprezza molto lo stile di Salutati e allo stesso tempo si critica l'abbreviazione indebita di un titolo regale riscontrata nella *salutatio* di una missiva ricevuta da Firenze.

[..] Ceterum hoc unum sine grandi admiratione preterire non possumus, quod cum apicum vestrorum tanta sit elegantia, tanta facundia, tanta venustas, tanta dulcedo, ut tota series undique sit purpureis floribus exornata, honor dumtaxat suprascriptiois detruncatus est et in suis titulis defectivus; quod quidem nescimus an ignorantia factum sit an iudicio non incerto.<sup>24</sup>

Così risponde Salutati:

[..] Quod autem ultimis litterarum vestrarum partibus continetur, maiestatis vestre titulum detruncatum admirationem vestre celsitudini peperisse, certa sit vestre sublimitatis humanitas intentione quicquam de vestre dignitatis amplitudine minuendi non fuisse commissum — absit a nobis tanta temeritas, tantus error —, sed solum quia moris nostri nunquam fuit claritudinem regii nominis et appellationis minorum dignitatum titulis obscurare, queve in posteritatem non transeunt illis subnectere que succedunt. Geremus autem posthac morem plenumque vobis ut optatis titulum prescribemus [..].<sup>25</sup>

Coluccio non andò mai in Ungheria. Al contrario di Petrarca, viaggiò poco. Tra gli anni di studio a Bologna e l'approdo a Firenze, aveva peregrinato fra la Val di Nievole, Roma, Viterbo, Todi e Lucca. Se diamo fede a Francesco Novati, in trentun anno di ufficio fiorentino egli lasciò la città poche volte, la Toscana forse una soltanto. E, tenuto conto della pur incompleta quantità di carte da lui vergate che ci tramandano gli archivi, nulla osta a credere al suo celebre biografo. Del resto, la vita di Salutati si può a ragione dividere in due parti: prima e dopo il 1374, prima e dopo la morte di Petrarca, prima e dopo l'arrivo a Firenze e il conseguente incarico nell'ufficio di notaio dettatore del Comune. Di suoi contatti con l'Ungheria prima di quella data non sappiamo. Certamente

<sup>24</sup> Copia registrata non autografa della lettera di re Sigismondo d'Ungheria al Comune di Firenze, 19 aprile 1404, Firenze, Archivio di Stato, *Signori, Missive, I Cancelleria* (d'ora in avanti abbreviato in ASF I), 26, c. 51r.

<sup>25</sup> Copia registrata parzialmente autografa della lettera del Comune di Firenze a Sigismondo d'Ungheria, 11 luglio 1404 (ASF I, 26, c. 51v). A proposito dello stile di Salutati si veda anche la copia della responsiva dettata venticinque anni prima nella cancelleria di Luigi I d'Angiò e conservata a Firenze: "Litteras vestras [..] recepimus, et licet verborum magnam continebant prolixitatem, tamen nullo tecto affecti tenorem earundem placita mente audendo, collegimus sano intellectu [..]" (dettata in Zala, il 29 novembre 1380; ASF I, 19, c. 93r).

Coluccio ebbe occasione di incontrare studenti ungheresi nell'università di Bologna, dove rimase fino a circa il 1350 o 1351.<sup>26</sup> Le sue conoscenze sul Regno già all'epoca in mano a un ramo degli angioini, non dovettero essere molto diverse da quelle che emergono in alcune *Familiares* del Petrarca. Alcune descrizioni, in cui le truppe mercenarie ungheresi sono definite barbare e inumane, rievocano le parole del maestro:

[...] videtur quod Ungari sint per Tusciam demum in Lombardiam ad damna dominorum Mediolanensium discensuri. Gens barbara est, inhumana, inculta et nullis legibus vel moribus assueta; amicos et inimicos sine differentia tractans, et, quod deterius est, videntur intentiones habere non modicas in partibus Tuscie et ad multa in ipsorum secretis conceptibus anhelare [...].<sup>27</sup>

Nell'incertezza di una lotta per il primato fra i rami angioini, che si protraeva da mezzo secolo in Ungheria e fuori, parve per un momento risolutiva l'ascesa al trono del giovane Ladislao d'Angiò Durazzo, già re di Napoli. Nella lettera scrittagli in occasione dell'incoronazione, Coluccio fa un breve disegno storico dell'Ungheria, ricorda le ascendenze angioine, esalta la vastità e la ricchezza di popoli riuniti sotto un solo scettro, tanto da evocare una *potestas* sui "regni" e non sul "regno", e ricorda al principe che la *Potestas* viene da Dio e da Gesù Cristo.

[...] Et cum non regni sed regnorum Hungarie nuper vobis tradita sit potestas, quod certissime Dei donum est, "non est enim", ut inquit apostolus, "potestas nisi a Deo", cui quante vel a quibus debentur gratie? Debentur siquidem solummodo Deo nostro qui tanti muneris auctor extitit et largitor. Ipse nanque solus Illyricos inspiravit et Dalmatas, Hunnos, Pannonios ac Sicambros, Macedonas, Thessalos atque Dacas et omnes qui felici regno continentur Hungarie, ut vos genus inclitum solam felicemque progeniem Karoli primi Ierusalem et Sicilie regis an regem peterent et optarent. Inspiravit et nobiles, proceres et prelatos quorum in manibus tot regnorum vertitur amplitudo, quod vos in suum regem ac principem eligerent et ascirent, et die felicissima que proluxit nonis Augusti, sedis

<sup>26</sup> F. Novati: *La giovinezza di Coluccio Salutati (1331-1353)*, Torino: Loescher, 1888; e R. G. Witt: *Hercules at the Crossroads, op.cit.*: 5-24. A torto non è ancora diffusa e accettata la correzione della data di nascita di Salutati, che è da fissarsi al 1332, per cui cfr. M. Martelli: 'Schede per Coluccio Salutati', *Interpres* IX, 1989: 237-242, e A. Campana: 'Lettera del cardinale padovano (Bartolomeo Uliari) a Coluccio Salutati', in: C. Henderson (ed.): *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullman*, II, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964: 238-239 e 239, n. 1.

<sup>27</sup> Copia registrata autografa della lettera del Comune di Firenze a Senesi, Pisani, Lucchesi e Bolognesi, 28 agosto 1380 (ASF I, 19, c. 36r); si legge anche nell'originale ai Senesi, Archivio di Stato di Siena, *Concistoro*, 1799, 66.

regie throno initiatum solenniter coronarent. O felix Hungarie regnum et regna que sub tue dicionis dyademate collegisti! O felix et plusquam felix regnum et fortunatissima regna, que posteritatem gloriosissimam sanguinis Karoli Martelli nec non Karoli Umberti et incliti Ludovici fideli dulcique memoracione recognitam, in sublimitate regia suscipere meruerunt! Felix et Italia que Sicilie sue regem videt tante maiestatis amplitudine decoratum et auctum! Cum debeantur igitur gratie solummodo regi regum et principi principantium Deo Filioque suo Ihesu Christo domino nostro, qui tante rei solus fuit auctor et factor, sint sibi digne gratie, sit sibi soli pro tam singularissimo dono laus et gloria sempiterna, qui visitavit nos ex alto faciensque redemptionem plebis sue “erexit cornu salutis nobis in domo regis pueri sui” sicut erat in sue predestinationis consilio, secundum quam quicquid facimus, mortale genus, quicquid patimur venit ex alto [...].<sup>28</sup>

Argomento delle lettere non sono soltanto le guerre, i trattati, i prestiti finanziari, ma anche il commercio del sale e dell'oro, i cibi, le bevande e la musica, che colorano la vita dei governanti. Sono documenti rari perché nessuna altra cancelleria del tempo in Europa è così ricca di carte estere e perché il Fato ha destinato al ricordo dei posteri proprio le lettere dettate da Salutati. Una breve lettera inviata al cardinale Baldassarre Cossa, legato pontificio a Bologna, racconta ad esempio una storia apparentemente curiosa, ma non straordinaria in quel tempo. Due giovani e bravi cantori del coro della cappella di San Lorenzo e di quella dei Signori di Firenze si sono allontanati dal loro maestro, *Iohannes Danielis de Flandra*. Si chiede di cercarli a Bologna e di rimandarli a Firenze. I due, che potevano essere poco più che bambini, cercarono forse un'avventura nella grande città degli studenti o furono rapiti. Non di scarso interesse gli elementi storici e culturali che si ricavano da questa lettera. Che ad esempio un dalmata e un pannone, entrambi “de regno Hungarie”, erano finiti in un coro diretto dal fiammingo a Firenze; che i due erano “proprietà” del maestro del coro; che i primi maestri fiamminghi già scendevano a far scuola in Italia. Ma qui importa che la lettera esca dalla penna di Coluccio e che sia anche autografa.

Vir honestissimus et in musicis eleganter edoctus magister Iohannes Danielis de Flandria duos pueros, Nicholaum videlicet Dalmatam et Petrum Pannonem, ambos de regno Hungarie, mirabiliter educavit et in harmonias musicas sufficienter instruxit, quibus ipse nostram ecclesiam Sancti Laurentii cebriter honorabat et in nostrarum mensarum obsequio, in conviviarum delectationem mandato nostro sepiuscule concinebant. Nunc

<sup>28</sup> Copia registrata autografa della lettera a Ladislao d'Angiò Durazzo, 7 sett. 1403, in occasione della sua incoronazione a re d'Ungheria (titolo dell'epistola: *Regi Ladizlao de coronatione sua in regem Hungarie*; ASF I, 26, cc. 15v-16r).

autem dicti pueri, etatis fragilitate seducti, nesci[mu]s post quem, a magistro suo satis turpiter aufugerunt. Hos autem reducend[os] idem magister Iohannes nostrarum litterarum favoribus consecatur. Dignetur igitur vestra sublimitas si forsán istuc accesserint eos ad nos reducendos dicto suo magistro facere consignari. Ne pueri se perditum eant et ab optimo principio studii que sui prosecutione discedant, magistro suo reddantur nutriti per eum non ut discipuli sed ut filii solitaque leticia nostris conviviis reducat[ur] [...].<sup>29</sup>

### 3. *DAI VIRI ILLUSTRES DI PETRARCA AI FAMOSI CIVES DI SALUTATI*

Pochi mesi prima di morire Salutati scrisse una bella epistola in nome della Repubblica a Filippo degli Scolari in Ungheria. Lo Scolari godette di grande fama in vita e in morte, sia in Italia sia in Ungheria. Ne sono testimonianza biografie, pitture, graffiti, statue. La lettera è esempio del rispetto che il governo fiorentino nutriva per lo Scolari, nella cui opera intravedeva i vantaggi futuri della città mercantile nel vasto regno d'Ungheria. In questo tipo di epistole Coluccio plasmava col suo stile elegante piccoli medaglioni del personaggio da salutare, ringraziare, esaltare o ammonire. Imitando Petrarca descriveva gli uomini della storia vivente con lo sguardo rivolto a quelli del passato. È il manifesto di uno spozalizio fra occasionale necessità diplomatica ed eleganza retorica. È anche un limpido esempio della politica protezionistica del governo fiorentino sui mercanti e i banchieri in Ungheria. Filippo è l'esempio del cavaliere che ha fatto carriera fino a guadagnarsi la stima del re divenendone l'uomo più fidato: a lui Firenze affida dunque i suoi mercanti e in lui confida per la soluzione di ogni pratica nelle lontane terre. In che occasione fu scritta la lettera? Firenze si congratula con lo Scolari per l'alto grado (*talis gradus*) concessogli da Sigismondo ("dominus Sisimundus... te promovit"). Durante il suo servizio in Ungheria, lo Scolari fu insignito di più titoli, i più alti dei quali furono quello di conte della Camera del sale (*Sókamara ispán, Salis prefectus*) e della contea di Temes (*Temesi ispán*).<sup>30</sup> Quest'ultimo se l'era definitivamente guada-

<sup>29</sup> Copia registrata autografa della lettera a Baldassarre Cossa, cardinale del titolo di S. Eustachio, Legato pontificio in Bologna, 5 gennaio 1406 (ASF I, 26, c. 139r; le parentesi quadre indicano qui guasto meccanico).

<sup>30</sup> Per Domenico Mellini è Amministratore dell'oro, Conte di Temesvár, Generale della cancelleria del Re, Tesoriere d'Ungheria, Sommo consigliere di Stato: D. Mellini: *Vita di Filippo Scolari detto Pippo Spano*, Firenze, 1569; rist. con aggiunte (risalenti al 1603), Firenze, 1606, pp. 77 e 92. Ho consultato la stampa in Bologna, Biblioteca Comuna-

gnato con la fedeltà dimostrata nella guerra combattuta da Sigismondo contro Ladislao d'Angiò Durazzo re di Napoli. Lo Scolari fu anche Bano di Szörény (ma sembra che questo titolo non fosse tenuto in gran conto in Italia), e all'inizio del 1406 è chiamato dalle cancellerie ungheresi "egregius" e "magnificus".<sup>31</sup> Secondo il Mályusz lo Spano porta il titolo della contea di Temes dal 1403, mentre per Cardini dal 1407.<sup>32</sup> La data indicata da Cardini è certamente errata, e anche il Mályusz è stato corretto dallo Engel che ha fissato la data al 12 novembre del 1404 sulla base di un documento della cancelleria sigismondea, emesso a Nagyszombat (Tyrnavia), riguardante alcuni possedimenti nella contea di Temes in cui è menzionato anche Pippo di Ozora (Ozorai Pipó).<sup>33</sup> Il documento non si conserva nell'originale, bensì citato per esteso in un atto della cancelleria di Mattia Corvino (1482). Esso tramanda due atti: il primo con data del 26 agosto 1404, in cui *comites* di Temes risultano ancora Fülöp Kórógyi e János Alsáni; il secondo, copiato di seguito al primo e con data in calce del 25 aprile 1405, in cui *comes Themesiensis* è già lo Spano.<sup>34</sup> Sono questi i due termini estremi entro i quali avvenne la

---

le dell'Archiginnasio, 5.ll.III.22: Vita del famosissimo e chiarissimo Capitano Filippo Scolari/Gentil'huomo Fiorentino, chiamato Pippo Spano, Conte di Temesuar etc./Scritta, riveduta, et accresciuta dal suo primo Autore,/Domenico di Guido Mellini/In Firenze, Nella Stamperia del Sermartelli 1606.

<sup>31</sup> E. Mályusz: *Zsigmond király uralma Magyarországon*, *op.cit.*: 34.

<sup>32</sup> *Ibid.*: 34 e 67; F. Cardini: "Pippo Spano nell'Ungheria umanistica", in: *Italia e Ungheria all'epoca dell'umanesimo corviniano*, a c. di S. Graciotti & C. Vasoli, Firenze: Olschki, 1994: 46.

<sup>33</sup> In Ungheria lo Scolari è ancora oggi noto come Ozorai Pipó, cioè Pippo di Ozora, quest'ultimo è il nome del castello che egli ereditò dalla moglie Borbála di Ozora.

<sup>34</sup> "[...] Quo circa vobis fidelibus nostris magnificis viris Philpus de Korogh et Iohanni filio Gregorii de Alsan comitibus nostris Themesiensibus vestrisque vicecomitibus firmissime precipimus [...]"]", in: *Oklevelek Temesvármegye és Temesvárváros történetéhez [Diplomi per la storia della provincia di Temes e della città di Temesváros]*, másolta és gyűjtötte Pesty Frigyes. A M. Tud. Akadémia Tört. Bizottságának rendeletéből sajtó alá rendezte Ortvy Tivadar, I. köt. (1183–1430), Pozsony: Eder István Könyvnyomdája, 1896 (*Temesvármegye és Temesvárváros története* 4), doc. № 204 (pp. 338; l'editore ha corretto *Philpus* in *Philipus*); cfr. *Zsigmondkori oklevéltár*, cit., II, doc. numeri 831, 3131, 4359 e 4374. Sulla base delle fonti indicate, non mi è chiaro come lo Engel sia giunto a fissare la data del 12 novembre, cfr. P. Engel: *Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond-korban (1387–1437) [Il rapporto fra il potere regio e l'aristocrazia all'epoca di Sigismondo]*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977: 187. Il dato è ribadito in P. Engel: 'Ozorai Pipó emlékezete [Memorie di Pippo Spano]', in: F. Vadas (ed.): *Múzeumi Füzetek*, Szekszárd, 1987: 53–88, ora in P. Engel: *Honor, Vár, Ispánság. Válogatott tanulmányok [Honor, Castello, Contea. Studi scelti]*. Válogatta, szerkesztette, a jegyzeteket gondozta Csukovits Enikő, Budapest: Osiris Kiadó, 2003: 247–301, in particolare le pp. 256–260 e relative note (qui si fa rilevare anche che nel 1404 a Temesvár era già presente un castellano dello Spano nel ruolo di

nomina, che comunque dovette senza dubbio seguire i successi ottenuti dallo Spano al fianco di Sigismondo nella guerra combattuta contro Ladislao d'Angiò Durazzo.<sup>35</sup> Come già aveva visto il Wenzel, è però la lettera fiorentina il documento più antico e autorevole per fissare la data dell'acquisizione del titolo (5 luglio 1405).<sup>36</sup> Ed è certo che è questo il *talis gradus* di cui tanto si rallegrano i Signori di Firenze. Nell'indirizzo della lettera del Comune di Firenze, Salutati chiama lo Scolari conte di Temesvár (cioè della città, oggi Timișoara, e non della contea).

La missiva fu pubblicata l'ultima volta da Domenico Mellini (1540–1610) nel 1606. È ricordata dal Polidori (1843) nelle note all'edizione della *Vita* dello Scolari di Iacopo di Poggio Bracciolini pubblicata in appendice a un fascicolo dell'Archivio storico italiano dedicato allo Spano con uno studio di Giuseppe Canestrini sulle relazioni tra Firenze e l'Ungheria.<sup>37</sup> A parte un paio di errori, l'edizione del testo è nel complesso attendibile. Il Mellini trae probabilmente la missiva dal registro che all'epoca doveva conservarsi nella biblioteca del Granduca di Toscana. Wenzel la ripubblica traendola dalla stampa del Mellini.<sup>38</sup> Per Mellini,

---

*vice comes*). Nella sua raccolta di documenti riguardanti Pippo Spano, il Wenzel pubblicò anche un documento del 2 gennaio 1405 in cui re Sigismondo, in seguito alla confusione dovuta allo smarrimento e alla sottrazione dei sigilli delle cancellerie, ribadisce in forma solenne, su richiesta dello Scolari, tutti i privilegi già in precedenza riconosciuti al condottiere italiano (pp. 11–12), menzionato quale *Themesiensis et Camararum Salium nostrorum Comes* (G. Wenzel: *Okmánytár Ozorai Pipo történetéhez* [Documenti per la storia di Pipo di Ozora], *Történelmi Társulat*, 1884: 1–31, 220–247, 412–437, 613–627; cfr. anche *Zsigmondkori oklevéltár*, cit., II, doc. № 3592; e 2689, 2690, 2902).

<sup>35</sup> Così vuole anche il Mellini, secondo cui la nomina ha luogo in Vienna nel 1403 (p. 27).

<sup>36</sup> G. Wenzel: *Ozorai Pipo. Magyar történelmi jellemtárcz Zsigmond király korából* [Pipo di Ozora. Carattere di una figura storica ungherese del periodo di re Sigismondo], Pest: Emich Gusztáv, 1863: 38–40 e 54–55 (originariamente il testo di una conferenza tenuta all'Accademia delle Scienze il 24 novembre 1856, pubblicata in *Magyar Akadémiai Értesítő*, 1859, III. köt., 172–270, da me consultata presso la Biblioteca Nazionale Széchenyi di Budapest, FM 218/1127). Nessun altro dato preciso ho potuto rilevare nelle fonti conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze. Schizzi e cenni biografici vari sullo Scolari si rifanno tutti alla vita di Iacopo di Poggio o al Mellini (vd. *infra*).

<sup>37</sup> G. Canestrini, Discorso sopra alcune relazioni della Repubblica fiorentina col Re d'Ungheria e con Filippo Scolari, in: *Due vite di Filippo Scolari detto Pippo Spano con documenti e note*, Firenze, 1843 (*Archivio storico italiano*, vol. IV, parte II), pp. 185–213; il fascicolo contiene anche una Nota apologetica di A. Sagredo (pp. 129–149) e alcuni utili documenti (215–232). La lettera non è ricordata da F. Cardini, 'Pippo Spano nell'Ungheria umanistica', in: *Italia e Ungheria all'epoca dell'umanesimo corviniano*, *op.cit.*: 37–50.

<sup>38</sup> G. Wenzel: *Ozorai Pipo*, *op.cit.*: doc. № III, p. 82. Regesto, ricavato da E. Simonyi: 'Florenzi okmánytár', I, p. 255 (manoscritto nella biblioteca della Accademia Ungherese delle Scienze), in *Zsigmondkori oklevéltár*, *op.cit.*: II, 4040.

Polidori e Wenzel la lettera è semplicemente un documento del Comune. Essa è invece autografa di Salutati ed è certo che il cancelliere dettasse direttamente epistole elogiative come quella allo Spano. Il collegamento tra il culto dell'eroe d'armi, l'epistola laudativa e la penna di Coluccio è ora limpido. E dà luce al passaggio successivo: le idee e il ruolo del cancelliere nella costruzione delle gallerie degli uomini illustri, in una delle quali, non molti anni dopo, avrebbe trovato un posto anche lo Spano, grazie al ciclo dipinto ad affresco di Andrea del Castagno nella Villa Pandolfini di Legnaia (1448 ca.), finito poi, per buona sorte, proprio agli Uffizi. Non è così audace supporre che la carriera di modello figurativo dello Scolari tragga origine proprio dalla lettera di Salutati, magari per il tramite di Leonardo Bruni. A proposito del proverbio "Tu hai più fede nel tale, o nella tal cosa, che non avevano gli Ungari nello Spano,"<sup>39</sup> il Mellini ricorda: "Scrive il dotto et platonico Cristofano Landini, di avere udito dire a M. Lionardo Bruni d'Arezzo già vecchio, il quale le Fiorentine Storie scrisse, et le Latine et le Greche diligentissimamente aveva letto, niuno da Giulio Cesare infino a' suoi tempi essere stato, che si potesse a Filippo preporre."<sup>40</sup>

Nella lettera allo Scolari Salutati tocca temi cari a lui e all'ideologia repubblicana, che non è né potrebbe essere laica. È un continuo intreccio tra il valore immanente nell'uomo virtuoso e il favore che lo tocca perché è posto alla base di una piramide che ha al suo vertice Dio e nel mezzo la famiglia (la *gens*) e la patria. Gli ammonimenti allo Scolari sono gli stessi che Coluccio utilizza nelle lunghe epistole ai principi o ai re, quando ottengono il potere. Se Filippo è stato fatto *ispán*, grado massimo cui potesse aspirare, lo deve grazie certamente alla *virtus* e alla *fidelitas* dimostrate, ma soprattutto alla *gratitudo* del Re, e, come sappiamo anche dalla succitata lettera a Ladislao, il potere viene ai Re da Dio. *Fama* e *splendor* dei progenitori si raccolgono ora in lui "non fortuna sed meritis". E di ciò lo Stato non può che rallegrarsi, poiché la famiglia degli Scolari ha sempre onorato la patria: Coluccio usa il tu umanistico, relativamente raro nelle lettere di Stato: "scis enim...". La virtù autentica, quindi l'onore che il singolo porta alla patria, non sono quelli dimostrati nell'atto, non nel sangue e "non dignitate solum quam fortuna plerunque parat, sed virtutibus, sed digna retributione tanti principis". L'uomo partecipa con la sua volontà ma, infine, tutto è nelle mani di Dio: il re, la patria, la famiglia, la virtù, la fortuna:

<sup>39</sup> Ivi, pp. 64–65.

<sup>40</sup> Ivi, p. 65.

Gratias agimus ergo summo numini quod tibi tantam virtutem concedere dignatum est et talem gradum qui te reciperet preparare; sed super omnia gratulamur et gratias agimus quod te fecerit in manus talis tantique principis incidisse.<sup>41</sup>

Quello che vale per il passato, vale anche per il futuro. Nell'esortazione finale a perseverare nell'opera avviata sono Dio e la patria a circoscrivere l'atto umano:

Macte virtute, fac ut laudabiliter incepisti! [...] Honora te, honora patriam que per Dei gratiam quantum in se est tibi et aliis civibus est honoris: quod facies si cepta non deseres, sed usque in ultimum prosequeris [...].

E poiché gli interessi collettivi, il benessere e l'autorità del potere politico dipendono anche dal Comune, dalla *res publica*, non dal singolo individuo, lo ammonisce:

Memor esto concivium tuorum qui post gratiam regiam te solum habent in illis partibus protectorem. Illis consulas, illos iuves, illos obnoxios non dimittas iniurie, nec rogari velis sed coneris cuncta rogamina prevenire.<sup>42</sup>

Gli studi di Maria Monica Donato hanno dimostrato come anche le strategie di politica culturale a Firenze fossero affidate alla mente di Salutati. La realizzazione di cicli pittorici di *Famosi cives*, con i *tituli* (tetrastici esametrici) che li accompagnavano, fu voluta dal cancelliere. Con lui si inaugura una pratica di pittura murale nel Palazzo della Signoria e di altri palazzi delle maggiori istituzioni cittadine (il palazzo dell'Arte dei Giudici e dei Notai), che proseguirà per tutto il sec. XV.<sup>43</sup> Da Padova a Firenze: anche l'idea della pittura come glorificazione degli "eroi", degli uomini di scienza e di armi viene al Salutati da Petrarca, probabilmente per la mediazione di Boccaccio.<sup>44</sup> Insieme a Filippo Villani e Domenico Silvestri, egli elabora il progetto con cui si deve affermare la continuità

<sup>41</sup> Sul primato della volontà e Coluccio Salutati vd. E. Garin: *L'umanesimo italiano*, *op.cit.*: 38-42.

<sup>42</sup> Quasi sempre le lettere del Comune si concludono con la raccomandazione di uno o più cittadini, siano essi mercanti, banchieri, ambasciatori ecc. (cfr. ad es. le due lettere a Sigismondo del 6 febbraio e del 17 luglio 1404, ASF I, 26, cc. 28v-29r, 51v).

<sup>43</sup> Vd. T. Hankey: 'Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, 1959: 363-365. Vd. anche N. Rubinstein: 'Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50, 1987: 29-43; e R. Guerrini: 'Effigies Procerum. Modelli antichi (Virgilio, Floro, *De viribus illustis*) negli epigrammi del Salutati per Palazzo Vecchio a Firenze', *Athenaeum* 81, 1993: 201-212.

<sup>44</sup> M. M. Donato: Gli eroi romani tra storia ed "exemplum", *op.cit.*: 125-152; Ead.,

repubblicana tra la Roma degli antichi e la Firenze dei contemporanei. L'innovazione è nella pari dignità riconosciuta a questi ultimi nel pantheon poetico (e poi politico e militare) degli eroi: Dante e Petrarca sono poeti sommi quanto Orazio o Claudiano, e devono essere letti e glorificati. Così anche l'immagine dello Spano si apprezza meglio se colta nell'insieme della galleria e non singolarmente, come siamo stati abituati a fare. Anche la Donato fa spesso riferimento alle missive di Stato del Salutati, che potremmo definire la reificazione delle sue idee politiche e della classe dirigente fiorentina di fine Trecento, attraverso gli *exempla* tratti dalla storia romana repubblicana. I rimandi della studiosa, e di altri prima di lei, si fondano purtroppo su letture necessariamente circoscritte alle epistole più famose pubblicate: solo un antro del grande edificio politico-propagandistica costruito dal cancelliere fiorentino e giunto almeno fino al Machiavelli.

La lettera allo Spano coagula in uno molteplici aspetti che interessano Salutati, l'eredità petrarchesca e l'Ungheria. L'idea di una monarchia che, come un impero, accoglie sotto la sua corona popoli e uomini di diverse nazioni; la protezione e l'accrescimento della città-Stato; l'elogio per un uomo d'armi contemporaneo costruito come fosse un medaglione di un eroe romano; la continuità con il *De viris illustribus* e i *Triumphis*; la giustificazione del programma culturale e intellettuale che si realizzerà pienamente nelle gallerie dei *Famosi cives* nei palazzi della Firenze del Quattrocento.

---

'Famosi Cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze fra Tre e Quattrocento', *Ricerche di Storia dell'arte* 30, 1986: 27-42. Bettini riscontrò la mano di Jacopo d'Avanzo nel ritratto del Petrarca nella sala dei Giganti a Padova, e, nello stesso contesto culturale, segnalò i possibili contatti di Altichiero con Luigi d'Angiò re d'Ungheria (S. Bettini: *Il gotico internazionale*, Vicenza: Neri Pozza, 1996: 38, 86-87, e 108).

## APPENDICE I

*⟨I Priori delle Arti e il Vessillifero di Giustizia del Comune  
e Popolo di Firenze⟩ a Filippo Scolari, conte di Temesvár*

1405 luglio 5, Firenze

La Signoria di Firenze si rallegra con lo Scolari nominato conte di Temesvár da Sigismondo di Lussemburgo re d'Ungheria. Come i suoi avi, anche Filippo rende onore alla patria per meriti e virtù, non per sola fortuna. Siano dunque rese grazie a Dio per aver concesso grande virtù a Filippo e per averlo posto nelle mani di un re magnanimo. Lo esorta poi ad accrescere la fiducia del re con la fedeltà e i meriti, e ad onorare se stesso e la patria, la grandezza della quale è di onore a Filippo come a tutti i cittadini. E così avverrà se egli saprà perseverare nell'opera incominciata. Sia egli il protettore dei fiorentini in Ungheria e interceda per loro in tutto presso il re. Gli raccomandano specialmente Fronte di Piero di Fronte.<sup>45</sup>

**Copia registrata autografa.** Firenze, Archivio di Stato, *Signori, Missive, I Cancellaria*, 26, c. 108v. Cart., 20 mar. 1403–30 apr. 1406, mm 294×220 ca.; cc. XLVI + 159 + III<sup>?</sup> (I–III guardie moderne; IV–XLV rubrica moderna; XLVI guardia antica; I–III<sup>?</sup> guardie moderne); numerazione a penna coeva nel mg. sup. d., e con numeri romani a matita moderna per la rubrica. Quattro mani, fra cui quella di Salutati che scrive alle cc. 1r–4v, 5v–7r, 8r–10v, 11r–28r, 29r–50v, 52r–73r, 74r–99v, 102r–149r, 150v(?), 151r–v. Fasc.: 121 (cc. IV–XLV), 2–118. Bianche le cc. 152v–159v. Filigrana: lettera M con asta e croce (simile a C. M. Briquet: *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, I, Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923, rist. anast. Hildesheim & New York: Georg Olms Verlag, 1977, nn<sup>o</sup> 8347 e 8352). Contiene 820 epistole (121 del 1403, 285 del 1404, 348 del 1405 e 66 del 1406).

Tramandata da un testimone unico, la lettera a Filippo Scolari è autografa di Salutati e non presenta lacune meccaniche, né errori, poiché fu probabilmente copiata nel registro direttamente dall'esemplare della trasmissiva originale *in mundo*, già trascritto in pulito. Lo si deduce dalla *facies* della copia stessa, nonché dalla registrazione per esteso dell'indirizzo e dalla formula di *salutatio*. Nell'apparato si dà conto delle correzioni di Salutati.

<sup>45</sup> Il nome di Fronte di Piero Fronte ricorre più volte nelle lettere inviate nel Regno d'Ungheria (ad es. nella già citata epistola a Sigismondo dell'11 luglio 1404). Fu Priore nell'ultimo bimestre del 1401 (ASF, *Provvisioni*, 90, c. 276v).

Filippo de Sclaribus comiti Temocivari.

1. ·· Priores Artium et ·· Vexillifer Iusticie Populi et Communis Florentie nobili et magnifico viro Filippo de Sclaribus dilectissimo civi nostro salutem et prosperos ad vota successus.

2. Audivimus ad quam excellentem gradum inclitus princeps et metuendissimus dominus dominus Sisimundus serenissimus rex Hungarie virtute et fidelitate tua suaque gratitudine te promovit. 3. In qua quidem re gavisi sumus te fame splendorique maiorum tuorum non fortuna sed meritis allucere. Scis enim quibus ista progenies viris claruit quantumque patriam honoravit. 4. Et nunc te videmus per ipsorum vestigia gradientem, noviter in singulare patrie decus non dignitate solum quam fortuna plerunque parat, sed virtutibus, sed digna retributione tanti principis emersisse. 5. Gratias agimus ergo Summo Numini quod tibi tantam virtutem concedere dignatum est et talem gradum qui te reciperet preparare. Sed super omnia gratulamur et gratias agimus quod te fecerit in manus talis tantique principis incidisse. 6. Verum, dilectissime civis noster, macte virtute, fac ut laudabiliter incepisti! Fac fide meritisque regi tuo et domino tuo te in dies efficias gratiores! Honora te, honora patriam, que per Dei gratiam quantum in se est tibi et aliis civibus est honori; quod facies, si cepta non deseres, sed usque in ultimum prosequeris. 7. Hec hactenus. Nunc autem memor esto concivium tuorum qui post gratiam regiam te solum habent in illis partibus protectorem. Illis consulas, illos iuves, illos obnoxios non dimittas iniurie, nec rogari velis sed coneris cuncta rogamina prevenire. 8. Sed inter alios tibi nominatim et affectuosissime commendamus Frontem Pieri Frontis et socios: quicquid enim eis prebueris auxiliii vel favoris nostris beneplacitis cumulabis. 9. Datum Florentie die v Iulii xiii Ind. Mccccquinto.

Tit. *Sclaribus* ex *Sclaris* ms 3 *allucere* ex *adlucere* ms 5 dopo *ergo: de* del. ms.; *omnia* add. s. l. ms.; 6 *noster macte virtute* add. in mg. d. ms 8 *enim* add. s. l. ms.; dopo *auxilii:* *no* del. ms.

## APPENDICE II

*Cronologia delle lettere di Stato inviate dal Comune di Firenze nel Regno d'Ungheria o a dignitari del medesimo Regno nel periodo del cancellierato di Coluccio Salutati (aprile 1375–aprile 1406)*<sup>46</sup>

*Manoscritti*

ASF I = Firenze, Archivio di Stato, *Signori, Missive I cancelleria* (segue numero del registro).

Capp = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Capponi 147*.

Co = Siviglia, Biblioteca Capitular y Colombina, *s.s.8*.

Ma = Firenze, Biblioteca Marucelliana, *C 89*.

R 5 = Firenze, Biblioteca Riccardiana, *786*.

*Edizioni*

Langkabel = H. Langkabel: *Die Staatsbriefe Coluccio Salutatis. Untersuchungen zum Frühhumanismus in der Florentiner Staatskanzlei und Auswahledition*, Köln & Wien: Böhlau Verlag, 1981.

Rigacci I–II = G. Rigacci (ed.): *Lini Coluci Pieri Salutatis Epistolae*, I–II, Florentiae, 1741–1742.

Wenzel = G. Wenzel (ed.): *Magyar Diplomáciai Emlékek az Anjou-korból*, III, Budapest: Franklin, 1876.

*Abbreviazioni*

aut = autografo di C. Salutati	inc. = incipit
c./cc. = carta/carte	mg. = margine
d. = destro	ms/mss = manoscritto/manoscritti
dest. = destinatario	r = recto
edd. = edizioni	sin. = sinistro
epist. = epistola	tit. = titulus
expl. = explicit	v = verso
framm. = frammentaria	

<sup>46</sup> La cronologia è estratto di un censimento dell'epistolario di Stato di Coluccio Salutati di prossima pubblicazione, in cui le lettere sono ordinate alfabeticamente secondo gli *incipit* e numerate. Si presenta qui, ordinata secondo la data, come appendice e preliminare auspicio di un più circostanziato lavoro sulle fonti delle cancellerie d'Ungheria e di Firenze. Insieme ai registri dell'archivio di Firenze sono censiti i codici direttamente riconducibili all'attività della cancelleria di Salutati. Tra parentesi uncinata sono riportati date e nomi non esplicitamente espressi, quindi ricostruiti o congetturati.

	1376	Data	29.IV.1376
		Dest.	Elisabetta, regina d'Ungheria
Data	I.1376	Fonti	ASF I, 17, c. 21v (aut.)
Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria	Edd.	Wenzel, 106 (p. 123)
Fonti	Capp, pp. 59-60 (aut.); Ma, cc. 38r-40r	Inc.-Expl.	Pro quibusdam cum maiestate regia — nobis fidem plenissimam adhibere
Inc.-Expl.	Litteris celsitudinis vestre quibus nuper — spem nullumque refugium reputamus	Data	3.V.1376
Note	In mg. sin.: "Scribatur secunda". Data: om. il giorno Capp, Ma.	Dest.	Luigi d'Angiò, re d'Ungheria
		Fonti	ASF I, 17, c. 23r (aut.)
		Edd.	Wenzel, 108 (pp. 124-5)
Data	5.II.1376	Inc.-Expl.	Litteras sublimitatis vestre reverentia debita — per vestras litteras exhortari
Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria	Note	Inc.: <i>reventia</i> ms.
Fonti	ASF I, 16, c. 69r		
Edd.	Wenzel, 101 (p. 120)	Data	12.V.1376
Inc.-Expl.	Maiestatis vestre litteras quibus devotioni — cui nos humillime commendamus	Dest.	Bene di Giacomo e Simone Peruzzi, ambasciatori in Ungheria
		Fonti	ASF I, 15, c. 59v
Data	2.IV.1376	Edd.	Wenzel, 110 (pp. 125-126)
Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria	Inc.-Expl.	Questo di abbiamo ricevuto per — tempo che è perduto
Fonti	ASF I, 17, cc. 11v-12r (aut.)	Note	Mittenti gli Otto di Balìa.
Edd.	Wenzel, 104 (p. 121-123); Langkabel, 27 (pp. 117-119)	Data	13.V.1376
Inc.-Expl.	Magna nostra et totius Italie — concordia erectis animis aspirasse	Dest.	Bene di Giacomo e Simone Peruzzi, ambasciatori in Ungheria
		Fonti	ASF I, 15, c. 61r
Data	26.IV.1376	Edd.	Wenzel, 111 (p. 126)
Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria	Inc.-Expl.	Per lo fante che ci — avete camminato così poco
Fonti	ASF I, 15, c. 58r	Note	Mittenti gli Otto di Balìa del Comune di Firenze.
Edd.	Wenzel, 105 (p. 123)		
Inc.-Expl.	Cupientes serenitati vestre nonnulla concernentia — duximus tenore presentium intimandum	Data	27.V.1376
		Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria
Data	29.IV.1376	Fonti	ASF I, 17, cc. 30v-31r (aut.)
Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria	Edd.	Wenzel, 112 (pp. 127-128); Langkabel, 32 (pp. 129-130)
Fonti	ASF I, 17, c. 21v (aut.)	Inc.-Expl.	Visitaverunt devotionem nostram ambaxiatores maiestatis — status vestri felicibus incrementis
Edd.	Wenzel, 107 (p. 124)		
Inc.-Expl.	Ecce ad serenitatis vestre presentiam — cunctis fidem plenissimam adhibere		

- |            |   |            |  |
|------------|---|------------|--|
| Data       | 4.VIII.1376   | Data       | 28.III.1377  |
| Dest.      | János (Giovanni), vescovo di Esztergom (Strigonia)                                  | Dest.      | Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria   |
| Fonti      | ASF I, 17, c. 52  | Fonti      | ASF I, 17, cc. 99r-100v (aut.)   |
| Edd.       | Wenzel, 118 (pp. 132-133)   | Edd.       | Wenzel, 126 (pp. 146-150)  |
| Inc.-Expl. | Cum maiestati regie devotione solita — assistere dignemini favoribus oportunis      | Inc.-Expl. | Per nobilem virum Simonem Rainerii — sceptri vestri optatissimum incrementum       |
| Data       | 4.VIII.1376   | Data       | 18.VII.1377  |
| Dest.      | Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria  | Dest.      | Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria   |
| Fonti      | ASF I, 17, c. 52v (tit. aut.)   | Fonti      | ASF I, 17, c. 123r-v (aut.)  |
| Edd.       | Wenzel, 117 (pp. 131-32)  | Edd.       | Wenzel, 128 (pp. 150-151)  |
| Inc.-Expl. | Tantum spem maiestatis vestre devotissimis — munificentia et magnanimitas indulgere | Inc.-Expl. | Nuper audivimus in vestra civitate — regalis vestra serenitas providere            |
| Note       | Expl.: <i>magniminitas</i> ms.  | Note       | Expl.: <i>provideat</i> Wenzel. Data: 17 Wenzel (erroneamente).                    |
| Data       | 19.VIII.1376  | Data       | 5.XI.1377  |
| Dest.      | Donato Barbadori e Filippo Bastari, ambasciatori in Ungheria                        | Dest.      | Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria   |
| Fonti      | ASF I, 16, c. 19r   | Fonti      | R5, c. 138r-v  |
| Edd.       | Wenzel, 120 (pp. 133-134)   | Inc.-Expl. | Fuerunt in civitate nostra reverendus — invictus et assiduus triumphator           |
| Inc.-Expl. | Ricevammo vostre lettere l'un — ordianremo a che di presente                        | Data       | 18.XII.1377  |
| Data       | 28.IX.1376  | Dest.      | Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria   |
| Dest.      | Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria  | Fonti      | R5, c. 162r-v  |
| Fonti      | ASF I, 17, cc. 67v-68v (aut.)   | Inc.-Expl. | Tandem evenit quod nunquam devotioni — circumspectio vestre celsitudinis ponderare |
| Edd.       | Wenzel, 124 (pp. 138-141); Langkabel, 40 (pp. 145-148)                              |            | 1378   |
| Inc.-Expl. | Suggestio conditio temporum et rerum — voluntate ferventibus animis exoptare        | Data       | 23.II.1378   |
|            | 1377  | Dest.      | Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria   |
| Data       | 21.III.1377   | Fonti      | R5, c. 168r  |
| Dest.      | Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria  | Inc.-Expl. | Quavis tota mente guelfi civitatis — et prosperis successuum incrementis           |
| Fonti      | ASF I, 17, c. 99r (aut.)  | Note       | Mittente il Capitano di Parte Guelfa.  |
| Inc.-Expl. | Sanctissimus pater et dominus noster — gratiose ac liberaliter adimplere            | Data       | 6.V.1378   |
|            |   | Dest.      | Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria   |

Fonti	R5, cc. 92–v93v		1380
Edd.	Rigacci, II, 61 (pp. 166–170)		
Inc.-Expl.	Sicut scribunt celsitudini vestre magnifici — singulare pugilem et atletam	Data	<23.I/3.II>.1380
		Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria
		Fonti	ASF I, 18, c. 112v (aut.)
		Edd.	Wenzel, 156 (p. 331)
	1379	Inc.-Expl.	Sicut alias vobis scripsimus benignissimas — humili cum reverentia commendamus
Data	26.I.1379		
Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria		
Fonti	R5, cc. 159r–161r	Data	5.IV.1380
Inc.-Expl.	Audivimus quosdam cives nostros si — sublimitati vestre fideliter explicabit	Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria
		Fonti	ASF I, 18, cc. 135v–137r (aut.)
		Edd.	Wenzel, 157 (pp. 332–335)
Data	17.X.1379	Inc.-Expl.	Timemus benignissime principum ne totiens — christiane fidei certissimum augmentum
Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria	Note	Inc.: <i>principe</i> Wenzel. In mg. sin.: “Scribatur”.
Fonti	ASF I, 20, cc. 74r–76r		
Edd.	Wenzel, 147 (pp. 317–320)	Data	<10.IV.1380>
Inc.-Expl.	Scimus celsitudinis vestre clementiam que — gratia vestri culminis conservari	Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria
		Fonti	ASF I, 18, c. 141r
Data	9.XI.1379	Edd.	Wenzel, 161 (pp. 338–339)
Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria	Inc.-Expl.	Venerabilem virum fratrem Angelum ordinis — in supplicandis propitium exhibere
Fonti	ASF I, 18, cc. 81v–82r (aut.)		
Edd.	Wenzel, 150 (pp. 321–322)	Data	16.IV.1380
Inc.-Expl.	Non admirabitur regia celsitudo quamvis — serenitati vestri culminis consecratum	Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria
Note	Expl. <i>consecratum: conservatum</i> Wenzel. Data: 8.XI Wenzel (erroneamente). In mg. sin. si legge: “Scribatur”.	Fonti	ASF I, 18, cc. 143v–144r (aut. tranne il <i>post scriptum</i> )
		Edd.	Wenzel, 160 (pp. 337–338)
Data	30.XII.1379	Inc.-Expl.	Nuper audivimus quod Gualterius Sandri — serenitatis vestre libere permanere
Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria		
Fonti	ASF I, 18, cc. 95v–97v (aut.)	Data	13.IX.1380
Edd.	Wenzel, 153 (pp. 325–329)	Dest.	Baldassarre Spinola, cond. e capo delle milizie ungheresi in Italia; János (Giovanni) Horváti, bano di Macovia (Macsó)
Inc.-Expl.	Benignissimas sublimitatis vestre litteras ingenti — culmini vestre celsitudinis commendantes	Fonti	ASF I, 19, c. 42r (aut.)
Note	Vd. la responsiva del re d'Ungheria inc. “Receptis litteris vestris die xx in”.	Edd.	Wenzel, 170 (p. 353)

- Inc.-Expl. Maxima mentium nostrarum admiratione serie — tam displicibile quam molestum
- Data 13.IX.1380
- Dest. Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria
- Fonti ASF I, 19, cc. 42v-44v (aut.)
- Edd. Wenzel 169 (pp. 348-352); Langkabel, 56 (pp. 170-174)
- Inc.-Expl. Expectabamus clementissime princeps, unica spes — his salubri remedio providere
- Note In mg. sin.: *Scribatur* ms.
- Data 16.IX.1380
- Dest. Guglielmo di Guascogna, detto "Gasconus", vescovo di Győr
- Fonti ASF I, 19, c. 47r (aut.)
- Edd. Wenzel, 171 (pp. 353-354)
- Inc.-Expl. Ecce quod postulatam saluum conductum — nostro populo poteritis ventilare
- Data 18.IX.1380
- Dest. Guglielmo di Guascogna, detto "Gasconus", vescovo di Győr
- Fonti ASF I, 19, c. 49r (aut.)
- Inc.-Expl. Erunt hodie nostri oratores cum — ne tempus inutiliter amittat
- Data 25.IX.1380
- Dest. Guglielmo di fuascogna detto "Gasconus", vescovo di Győr
- Fonti ASF I, 19, c. 51r (aut.)
- Edd. Wenzel, 177 (pp. 357-358)
- Inc.-Expl. Redierunt ad nos nobiles viri — vestre cunctis temporibus obligata
- Note Expl.: *cunctis: cuctis* ms.
- Data 29.X.1380
- Dest. Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria
- Fonti ASF I, 19, cc. 69r-70v
- Edd. Wenzel, 191 (pp. 403-406)
- Inc.-Expl. Postquam alias scripsimus clementissime princeps — altissimus diu feliciter conservare
- Note Vd. la responsiva del re d'Ungheria inc. "Litteras vestras nobis directas cum".
- Data 31.X.1380
- Dest. Guglielmo di Guascogna, detto "Gasconus", vescovo di Győr
- Fonti ASF I, 19, c. 71r
- Edd. Wenzel, 192 (p. 407)
- Inc.-Expl. Gratissimum nobis est vos clarissimi — violate fidei poterimus reprehendi
- Data 18.XI.1380
- Dest. Guglielmo di Guascogna, detto "Gasconus", vescovo di Győr
- Fonti ASF I, 19, c. 77r (aut.)
- Edd. Wenzel, 196 (pp. 412-413)
- Inc.-Expl. Turbatis mentibus et mestis animis — devotis prelibari principis intimetis
- Data 4.XII.1380
- Dest. Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria
- Fonti ASF I, 19, cc. 80r-81r (corr. aut.)
- Edd. Wenzel, 201 (pp. 416-420)
- Inc.-Expl. Memores, serenissime atque clementissime princeps — future concordie tempora prorogare
- 1381
- Data 2.I.1381
- Dest. Guglielmo di Guascogna, detto "Gasconus", vescovo di Győr
- Fonti ASF I, 19, c. 93v (aut.)
- Inc.-Expl. Displicenter audivimus quod vestri subditi — quam exprimi valeat displiceret

Data	5.I.1381	Data	31.VII.1381
Dest.	Guglielmo di Guascogna, detto "Gasconus", vescovo di Győr	Dest.	Simone di Oria, ammiraglio del re (d'Ungheria); Comune di Zaravecchia
Fonti	ASF I, 19, cc. 95v-96r (aut.)	Fonti	ASF I, 19, c. 156r-v (aut.)
Inc.-Expl.	Recepimus litteras vestras plurima continentes — non expedit aliter respondere	Inc.-Expl.	Nuper cum una navicula sub — tamen erit multipliciter gratiosum
Data	12.I.1381	Data	31.VII.1381
Dest.	Guglielmo di Guascogna, detto "Gasconus", vescovo di Győr	Dest.	Simone di Oria, ammiraglio del re (d'Ungheria); Comune di Zaravecchia
Fonti	ASF I, 19, c. 99r (aut.)	Fonti	ASF I, 19, c. 157r (aut.)
Inc.-Expl.	Audivimus relata per dominum Iohannem de Regio — per nostrum territorium transferatur	Inc.-Expl.	Dum nuper Pierus Simonis Tani — erit gratissimum et acceptum
Data	15.II.1381	Data	19.IX.1381
Dest.	Guglielmo di Guascogna, detto "Gasconus", vescovo di Győr	Dest.	János (Giovanni) Horváti, bano di Macovia (Macsó)
Fonti	ASF I, 19, c. 106r-v (aut.)	Fonti	ASF I, 19, cc. 169v-170r (aut.)
Inc.-Expl.	Novit deus quem nulla potest — commissa voluisse facinora comprobatur	Edd.	Wenzel, 216 (pp. 446-447)
Data	5.III.1381	Inc.-Expl.	Audivimus ea que nostri oratores — vobis in omnibus complacere
Dest.	Guglielmo di Guascogna, detto "Gasconus", vescovo di Győr	Data	23.IX.1381
Fonti	ASF I, 19, c. 110r-v (aut.)	Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria
Inc.-Expl.	Nunquam in mentes nostras ascendit — rerum veritas sepius occultatur	Fonti	ASF I, 19, cc. 175v-176v
Data	10.VII.1381	Edd.	Wenzel, 217 (pp. 447-449)
Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria	Inc.-Expl.	Contineri non potuit ille vividus — offensionis bellice premia referamus
Fonti	ASF I, 19, cc. 149v-150v (aut.)	Note	In mg. sin.: <i>Scribatur.</i>
Edd.	Wenzel, 208 (pp. 428-430)		
Inc.-Expl.	Diu est quod nobilissimus dominus — ad eternam beatitudinem conservare		
			1382
		Data	17.IV.1382
		Dest.	Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria
		Fonti	Capp, pp. 169-172 (aut.)
		Inc.-Expl.	Hactenus serenissime atque clementissime princeps — possit vestra sublimitas ignorare

- |            |  |            |  |
|------------|--|------------|--|
| Data       | 9.VII.1382   | Data       | 18.III.1386  |
| Dest.      | Luigi I d'Angiò, re d'Ungheria   | Dest.      | Nobili d'Ungheria  |
| Fonti      | Capp, pp. 182-184 (aut.); Ma, cc. 72r-74v  | Fonti      | ASF I, 20, c. 86r-v ( <i>olim</i> 169r-v)  |
| Inc.-Expl. | Cum propter adventum illustrissimi principis — dulcedinem terminet et convertat  | Edd.       | Wenzel, 340 (pp. 605-607); Langkabel, 69 (pp. 204-205)   |
|            | 1386   | Inc.-Expl. | Contremuerunt, vir fidelissime et magnifice — detestabile prodicionis facinus ulciscendum  |
| Data       | 15.II.1386   | Note       | Tit. <i>Baronibus</i> .  |
| Dest.      | Carlo d'Angiò Durazzo (Carlo III), re di Napoli e d'Ungheria   |            | 1387   |
| Fonti      | ASF I, 20, cc. 83v-85r ( <i>olim</i> 166v-168r)  | Data       | <23.III.1387>  |
| Edd.       | Wenzel, 337 (pp. 598-600); Langkabel, 65 (pp. 194-197)   | Dest.      | Bálint Alsáni, vescovo di Pécs (Cinquechiese) e card. tit. dei SS. Quattro Coronati  |
| Inc.-Expl. | Nunquam sicut ad presens tam — vestre totis affectibus prosequemur   | Fonti      | Capp, p. 128 ( <i>olim</i> c. 9v; aut.; framm.)  |
| Note       | Tit. <i>Regi Hungarie</i> . Scritta in occasione dell'incoronazione di Carlo III a Re d'Ungheria. In mg. sin. c. 83v: <i>Scribatur</i> . | Edd.       | Wenzel, 340 (pp. 605-607); Langkabel, 69 (pp. 204-205)   |
| Data       | 15.III.1386  | Inc.-Expl. | Audivi quosdam scripsisse domino Venetorum — communis prefati nomine reginalem   |
| Dest.      | Maria d'Angiò, regina d'Ungheria   | Note       | Inc.: <i>Audivi ex Audivimus</i> ms. Data: om. ms. Sal.: <i>domine mi ex noster</i> . È un abbozzo di lettera al vescovo di Pécs in merito ad un prestito al re d'Ungheria, che si trova nel penultimo foglio di un gruppetto di lettere dettate le prime il 16 e il 17, le ultime il 23 marzo del 1387. |
| Fonti      | ASF I, 20, cc. 82v-83v ( <i>olim</i> 165v-166v); Capp. pp. 33-34 ( <i>olim</i> c. 82r-v); Ma, cc. 66r-68r                                | Data       | 23.III.1387  |
| Edd.       | Wenzel, 338 (pp. 601-603); Langkabel, 67 (pp. 200-202)   | Dest.      | <Miklós (Nicola) Zámbo, tesoriere del regno d'Ungheria>  |
| Inc.-Expl. | Si pro glorioso vestro sanguine — umbra vestre celsitudinis conservare   | Fonti      | Capp, p. 127 ( <i>olim</i> c. 9r; aut.)  |
| Note       | Tit.: <i>Regine Marie</i> ASF, <i>Regine Ungarie</i> Capp, ( <i>Hungarie</i> ) Ma. Data: <i>viii martii 1383</i> Capp, Ma.               | Edd.       | Wenzel, 340 (pp. 605-607); Langkabel, 69 (pp. 204-205)   |
| Data       | 17.III.1386  | Inc.-Expl. | Nannes de Boscolis de Florentia — tamen erit singulariter gratiosum  |
| Dest.      | Milizie italiane in Ungheria   |            |  |
| Fonti      | ASF I, 20, c. 85r-v ( <i>olim</i> 168r-v)  |            |  |
| Edd.       | Wenzel, 339 (pp. 603-605); Langkabel, 68 (pp. 202-204)   |            |  |
| Inc.-Expl. | Si pro glorioso vestro sanguine — umbra vestre celsitudinis conservare   |            |  |

Note	Il dest. si ricava dall'epist. <i>Dilectissimi nostri cittadini voi sapete</i> , che subito segue nel codice, indirizzata a due cittadini fiorentini residenti in Ungheria, in cui si legge: "E però scriviamo al Mastro de Tarnacha d'Ungheria..." (cioè al <i>tárnokmester</i> , il tesoriere). Nell'epistola si richiede la restituzione dei libri contabili tenuti da Nanni Boscoli per gli anni 1379-1385, il quale ha trattato a Buda gli affari di Giovanni Portinari, Ardengo Ricci e loro soci.	Edd. Wenzel, 375 (pp. 651-652)
		Inc.-Expl. Prebet devotioni nostre fiduciam vestre—tanquam singulare beneficium gratiosum
		Data 10.II.1388
		Dest. Sigismondo di Lussemburgo, re d'Ungheria
		Fonti ASF I, 21, c. 13r (aut.)
		Edd. Wenzel, 376 (p. 652; testo non completo)
		Inc.-Expl. Tanta semper fuit populi nostri—tanquam singulare beneficium gratiosum
		Note Da "Cum itaque nobiles viri" fino all'expl., il testo è mutuato dall'epist. <i>Prebet devotioni nostre fiduciam vestre</i> a Maria d'Angiò, moglie di Sigismondo, che è registrata subito prima nel ms.
Data	23.III.1387	
Dest.	Francesco di Bernardo e Onofrio di Francesco, fiorentini residenti in Ungheria	
Fonti	Capp, p. 127 ( <i>olim</i> 9r; aut.)	
Inc.-Expl.	Dilectissimi nostri cittadini voi sapete — di questa materia farete	Data 10.II.1388
		Dest. Nobili d'Ungheria
		Fonti ASF I, 21, c. 13r (aut.)
		Edd. Wenzel, 377 (p. 652; testo non completo)
		Inc.-Expl. Cum nobiles viri dominus Verius — tanquam singulare beneficium gratiosum
		Note Tit.: <i>Baronibus</i> . Il testo coincide in parte con l'epist. <i>Prebet devotioni nostre fiduciam vestre</i> , inviata lo stesso giorno a Maria d'Angiò.
Data	16.VI.1387	Data 16.V.1388
Dest.	Maria d'Angiò, regina d'Ungheria	Dest. <Maria d'Angiò, regina d'Ungheria>
Fonti	Capp, p. 362 (aut.); Ma, c. 126r-v	Fonti ASF I, 21, c. 27v (aut.)
Inc.-Expl.	Licet maiestati vestre taliter sit — affluentia nostrorum civium augeatur	Edd. Wenzel, 377 (p. 652; testo non completo)
		Inc.-Expl. Ad ea que nobis exposuit—dilectionis et reverentie continere
	1388	
Data	10.II.1388	Data 25.VII.1388
Dest.	Maria d'Angiò, regina d'Ungheria	Dest. Sigismondo di Lussemburgo, re d'Ungheria
Fonti	ASF I, 21, cc. 12v-13r (aut.)	

Fonti	ASF I, 21, cc. 39v-40r	Note	Inc. ed expl. sono mutua- ti dall'epist. al conte pala- tino d'Ungheria (vd. subito sopra); così annota Salutati per il copista: "[...] ut supra per totum usque ibi, patrocini- um exhibere. Ceterum quia Simon [...]".
Edd.	Wenzel, 393 (p. 663)		
Inc.-Expl.	Tanta fuit semper Floren- tinorum inconcussa — com- mendamus dignetur altissimus conservare		
Data	31.VII.1388		
Dest.	Maria d'Angiò, regina d'Un- gheria	Data	17.VIII.1388
Fonti	ASF I, 21, c. 41r (aut.)	Dest.	Sigismondo di Lussemburgo, re d'Ungheria
Edd.	Wenzel, 392 (pp. 662-663)	Fonti	ASF I, 21, c. 45r-v (aut.)
Inc.-Expl.	Quaquam per effectum ope- ris cognoscamus — dignetur altissimus feliciter conservare	Edd.	Wenzel, 397 (pp. 665-666)
Note	Tit.: <i>Regine Hungarie. Marie.</i>	Inc.-Expl.	Litteras sublimitatis vestre no- stra recepit humilitas et — li- mites conversantur devotissi- me commendamus
Data	31.VII.1388		
Dest.	Bálint Alsáni, vescovo di Pécs (Cinquechiese) e card. tit. dei SS. Quattro Coronati	Data	19.XI.1388
Fonti	ASF I, 21, c. 41v (aut.)	Dest.	Miklós Garai (Nicola de Gara) II, bano di Macsó (Macovia)
Edd.	Wenzel, 394 (erroneamente 304, p. 664)	Fonti	ASF I, 21, cc. 67r-v (aut.)
Inc.-Expl.	Iohannes de Tosinghis merca- tor atque — debite restitutionis gratitudine conservetur	Inc.-Expl.	Sicut novit vestra nobilitas olim — nobis erit multiplicter gratiosum
Data	31.VII.1388	Data	19.XI.1388
Dest.	⟨István (Stefano) Lackfi di Casktornya), conte palatino d'Ungheria	Dest.	Andrea e Giorgio, tesorie- ri ⟨di Maria d'Angiò regina d'Ungheria⟩
Fonti	ASF I, 21, c. 41v (aut.)	Fonti	ASF I, 21, cc. 67v-68r (aut.)
Edd.	Wenzel, 395 (pp. 664-665)	Inc.-Expl.	Quanto cum favore vestra no- bilitas — feliciter vestris favori- bus dirigantur
Inc.-Expl.	Inter alios Florentinos qui mercaturam — singularis gra- tie cumulum ascribemus		1389
Note	Tit.: <i>Magno comiti.</i>		
Data	31.VII.1388	Data	5.I.1389
Dest.	Miklós Garai (Nicola de Gara)	Dest.	Nicola e Muchino dei Sordi, signori di Lippold (Lippa?)
Fonti	ASF I, 21, c. 41v	Fonti	ASF I, 21, cc. 77v-78r (aut.)
Edd.	Wenzel, 396 (p. 665)	Inc.-Expl.	Recordamur alias vobis ami- cabiliter respondisse — vobis faciemus expeditissime mini- strari
Inc.-Expl.	Inter alios Florentinos qui mercaturam — singularis gra- tie cumulum ascribemus	Note	Tit.: <i>Domino Nicholao et Muchino de Surdis domino de Lipponch.</i>

- |            |   |            |  |
|------------|---|------------|--|
| Data       | 16.III.1389   |            | 1394   |
| Dest.      | (István (Stefano) Lackfi di Csáktornya), conte palatino d'Ungheria              | Data       | 28.III.1394  |
| Fonti      | ASF I, 21, cc. 90v-91r (aut.)   | Dest.      | Sigismondo di Lussemburgo, re d'Ungheria   |
| Edd.       | Wenzel, 378 (pp. 653-654)   | Fonti      | ASF I, 23, c. 121  |
| Inc.-Expl. | Certi sumus quod vestra sublimitas — vestre totis affectibus commendamus        | Edd.       | Wenzel, 466 (pp. 748-749)  |
| Note       | Tit.: <i>Magno comiti ungarie</i> . Data: 1388, Wenzel.                         | Inc.-Expl. | Postquam vestre scripsimus maiestati pro — nos habuit perpetuo duraturam   |
| Data       | 16.III.1389   |            | 1395   |
| Dest.      | (Nicola e Muchino dei Sordi), signori di Lippold (Lippa?)                       | Data       | 9.II.1395  |
| Fonti      | ASF I, 21, cc. 91r-v  | Dest.      | Sigismondo di Lussemburgo, re d'Ungheria   |
| Edd.       | Wenzel, 379 (pp. 654-655)   | Fonti      | ASF I, 24, cc. 109v-110r (aut.)  |
| Inc.-Expl. | Venit istuc ne possit conqueri — vobis spem gerimus adiuvare                    | Edd.       | Wenzel, 464 (pp. 745-746; data e fonte errate); 476 (pp. 758-759; ripetizione del №464 con dati esatti)  |
| Note       | Tit.: <i>Dominis de Lippoldo</i> . Data: 1388, Wenzel.                          | Inc.-Expl. | Franciscus Federigi Nicholaus de Uçano — apud vestram eminentiam exaudiri  |
| Data       | 28.IX.1389  | Note       | Tit.: <i>Regi Hungarie</i> . Cfr. anche epist. a Maria d'Angiò subito sotto.   |
| Dest.      | Sigismondo di Lussemburgo, re d'Ungheria  | Data       | 9.II.1395  |
| Fonti      | ASF I, 21, cc. 131v-132r (aut.)   | Dest.      | Maria d'Angiò, regina d'Ungheria   |
| Edd.       | Wenzel, 400 (pp. 667-668)   | Fonti      | ASF I, 24, c. 110r   |
| Inc.-Expl. | Tantum devotionem habemus ad celsitudinem — donum singularis muneris ascribemus | Edd.       | Wenzel, 464 (pp. 745-746; data e fonte errate); 476 (pp. 758-759; ripetizione del №464 con dati esatti)  |
| Data       | 28.IX.1389  | Inc.-Expl. | Franciscus Federigi Nicholaus de Uçano — desiderate effectum benigniter audiantur  |
| Dest.      | Giovanni conte e contessa Frankopan di Modruš e Veglia                          | Note       | Tit. <i>Regine</i> ; segue: "ut supra cum hoc adiunto": alla regina Maria veniva inviato lo stesso testo dell'epist. a Sigismondo (vd. sopra) con un <i>addendum</i> . |
| Fonti      | ASF I, 21, c. 132r-v (aut.)   |            |  |
| Edd.       | Wenzel, 401 (pp. 668-670)   |            |  |
| Inc.-Expl. | Scimus quod cum vestra nobilitas — illius regni proceres conservare             |            |  |
| Note       | Tit. <i>Comiti et comitisse Modrusii et Vegle</i> .                             |            |  |

- Data 12.IX.1395  
 Dest. János Kanizsai (Giovanni di Kanizsa), arcivescovo di Esztergom e cancelliere di Sigismondo di Lussemburgo  
 Fonti ASF I, 24, c. 154v (aut.)  
 Inc.-Expl. Libenter illis de iusticia scribimus — reputabimus ad gratiam singularem  
 Note Una lunga parte del testo (da “Sane nuper audivimus” all’explicit) è mutuata senza variazioni dall’epist. *Quavis serenissime et gloriosissime princeps* a re Sigismondo d’Ungheria (vd. sotto). Salutati annota le varianti che il cambio di destinatario esige per la stesura dell’originale: “Sane et cet., mutatis mutandis: pro serenitate vel maiestate, paternitas dignatio vel reverentia ponatur.”
- Data 12.IX.1395  
 Dest. Sigismondo di Lussemburgo, re d’Ungheria  
 Fonti ASF I, 24, c. 154r-v (aut.)  
 Inc.-Expl. *Quavis serenissime et gloriosissime princeps* — reputabimus ad gratiam singularem
- 1397
- Data 28.I.1397  
 Dest. Sigismondo di Lussemburgo, re d’Ungheria  
 Fonti Co, cc. 58r-59r (aut.)  
 Inc.-Expl. Nisi quia firmiter credimus serenissime — potest victis victoribus triumphare
- Data 8.IX.1397  
 Dest. János Kanizsai (Giovanni di Kanizsa), arcivescovo di Esztergom e cancelliere di Sigismondo di Lussemburgo  
 Fonti Co, c. 73r (aut.)
- Inc.-Expl. Iohannes de Tosinghis et socii — toti nostro populo gratiosum  
 Note Il *post scriptum* è mutuato dall’epist. *Non sine mentium nostrarum amaritudine*, inviata lo stesso giorno al Sigismondo (vd. subito sotto).
- Data 8.IX.1397  
 Dest. Sigismondo di Lussemburgo, re d’Ungheria  
 Fonti Co, c. 73r (aut.)  
 Inc.-Expl. Non sine mentium nostrarum amaritudine — toti nostro populo gratiosum  
 Note Expl.: *et devotioni nostri populo* varia lectio in mg. sin. ms.
- 1404
- Data 6.II.1404  
 Dest. Sigismondo di Lussemburgo, re d’Ungheria  
 Fonti ASF I, 26, cc. 28v-29r  
 Inc.-Expl. Maxima nostrarum mentium turbatione persensimus — optata felicitate successuum conservare
- Data 11.VII.1404  
 Dest. Sigismondo di Lussemburgo, re d’Ungheria  
 Fonti ASF I, 26, c. 51v  
 Inc.-Expl. Gratissimum sublimitatis vestre responsum serenissime — incolumem multis temporibus conservare  
 Note Responsiva alla lettera del re d’Ungheria registrata nello stesso ms alla c. 51r (inc. “Suavissimas vestre dilectionis litteras magnifici”, vd. sotto).



## FRANÇAIS ÉCRIT – FRANÇAIS PARLÉ

TIVADAR GORILOVICS

Debreceni Egyetem  
Egyetem tér 1.  
H-4010 Debrecen  
Hungary  
gorilovi@delfin.klte.hu

The opposition between written and spoken language is particularly conspicuous in French. The issue can be approached from various angles and at various levels. This paper discusses the problems of (standard) usage as well as the representation of the spoken language with a special emphasis on the age of romanticism and realism (Balzac, Monnier, Zola, Maupassant, Courteline). 20th-century poets and artists will also be considered (Barbusse, Céline and Raymond Queneau). The paper highlights the use of certain tenses (imparfait du subjonctif, passé simple) in French because of their practical and literary importance.

*Mais il est impossible de regarder la langue telle qu'elle est.  
C'est toujours d'un point de vue situé, et qu'on ne choisit pas,  
parce qu'on y est intérieur historiquement, qu'on regarde. Et  
ce qu'on décrit vous décrit autant que l'objet.  
L'idée qu'on a de la langue agit sur le langage qu'on tient.*<sup>1</sup>

### UNE DICHOTOMIE PROBLÉMATIQUE

Il faut bien commencer par répondre à un certain nombre de questions que soulève l'intitulé même de notre colloque. Intitulé que tout le monde comprend comme l'expression d'une différence, voire d'une opposition. Français écrit et français parlé représentent en effet deux ordres distincts, deux manifestations de la langue, étant bien entendu que l'oralité précède l'écrit qui n'en est que la représentation. Un problème se pose cependant dès le départ, car si la notion de *langue parlée*,

<sup>1</sup> H. Meschonnic: *De la langue française*, Paris: Hachette, 1997: 123; 23.

du moins au premier abord, se présente avec une clarté rassurante, il n'en va pas de même pour la *langue écrite* qui a deux sens différents : l'expression désigne d'une part la transcription (forcément approximative) de la langue parlée, d'autre part la *langue littéraire*, c'est-à-dire l'usage institué par les écrivains. Mais *langue écrite* s'oppose aussi soit à la *langue familière*, soit à la *langue dite populaire*, distinctions qu'on retrouve notamment dans les dictionnaires. Le *Nouveau Petit Robert* (édition de 1993), par exemple, désigne par l'abréviation LITTÉR. «un mot qui n'est pas d'usage familier, qui s'emploie surtout dans la langue écrite élégante. Ce mot a généralement des synonymes d'emploi plus courant.» L'abréviation FAM. renvoie à «l'usage parlé et même écrit de la langue quotidienne : conversation, etc., mais ne s'emploierait pas dans les circonstances solennelles» ; concerne la situation de discours et non l'appartenance sociale, à la différence de POP. qui «qualifie un mot ou un sens courant dans la langue parlée des milieux populaires (souvent argot ancien répandu), qui ne s'emploierait pas dans un milieu social élevé». En linguistique, précise le même dictionnaire, qui «se devait, selon ses rédacteurs, de noter pour son lecteur les *valeurs sociales* d'emploi des mots et des sens», le mot *populaire* signifie : «Qui est créé, employé par le peuple et n'est guère en usage dans la bourgeoisie et parmi les gens cultivés.» Enfin, une catégorie à part est constituée par «vulgaire» : «mot, sens ou emploi choquant, le plus souvent lié à la sexualité et à la violence, qu'on ne peut employer dans un discours soucieux de courtoisie, quelque soit l'origine sociale». La normativité de ce dictionnaire, commune aux dictionnaires généraux et doublée d'une certaine vision de la société bourgeoise, saute aux yeux.

Pour en revenir à la notion de langue parlée, elle est loin d'être univoque, puisqu'on désigne par elle les diverses manifestations de l'oralité et, notamment, ces «deux niveaux très différents de français non écrit» que Claude Hagège appelle le *français parlé* et l'*oral public*<sup>2</sup>. L'oral public, c'est-à-dire l'éloquence de la chaire et du prétoire, le théâtre, l'enseignement, les discours tenus dans les assemblées politiques, etc. Distinction qui n'a pas échappé à cet observateur de l'usage que fut au XVII<sup>e</sup> siècle Thomas Corneille qui déjà faisait remarquer : «Dans le discours familier on prononce *st'homme*, *ste femme* et ce seroit une affectation vicieuse de dire *cet homme*, *cette femme*, quoique dans la Chaire on doive prononcer ainsi ces mots. Il y a pourtant d'excellens Predicateurs qui prononcent *st'action*, *st'habitude* [...]». L'auteur qui le cite<sup>3</sup> relève le même phéno-

<sup>2</sup> C. Hagège : *Le français et les siècles*. Paris : Éd. Odile Jacob, coll. «Points», 1989 : 123.

<sup>3</sup> Kr. Nyrop : *Grammaire historique de la langue française*, 2<sup>e</sup> éd., t. II, 1924 : 424.

mène dans la «prononciation vulgaire moderne», en citant un endroit de Maupassant : «Savez-vous c'qu'elle a fait c'te bête?»

### UNE APPROCHE LINGUISTIQUE

Une approche linguistique du rapport entre langue écrite et langue parlée a été tentée d'une manière à la fois systématique et pratique par Aurélien Sauvageot<sup>4</sup> : vocabulaire, syntaxe, orthographe, prononciation, la plupart des problèmes qui se posent ont été abordés, dans un souci d'examen «clinique», dans cet ouvrage, destiné en son temps à «tous les usagers de la langue française» (*Avertissement*). Cet ouvrage, dans la mesure même où son auteur s'est proposé de montrer les «points vulnérables» du français, n'a rien perdu de son actualité, en même temps qu'il constitue un témoignage d'époque sur le sentiment qu'on pouvait alors avoir non seulement sur l'état, mais aussi sur l'enseignement de la langue. Qu'il suffise de citer à ce propos le début du chapitre consacré à l'ordre des mots, l'un des points névralgiques de la question.

«Il n'est pas douteux que ce qui gêne souvent le locuteur français, c'est l'ordre des mots. Il a appris à l'école ou au lycée qu'une phrase doit commencer par le sujet, se continuer par le verbe et se terminer par les compléments de celui-ci. Cet ordre théorique est observé assez souvent par l'usager quand il écrit.» C'est qu'en écrivant, «il peut prendre le temps de construire mentalement son énonciation avant de la coucher sur le papier. [...] Mais il n'en est pas de même quand on parle. Le premier mot lâché veut être suivi des autres qui sont nécessaires si l'on veut aboutir à former une énonciation cohérente.» Ce premier mot n'est pas nécessairement le sujet ou le groupe sujet de la phrase. «Le premier mot qui vient aux lèvres est celui qui reflète la notion qui a surgi la première dans la conscience du sujet parlant.» C'est au locuteur de «se débrouiller» pour «continuer comme il peut». «Quiconque a enregistré du «parlé» spontané<sup>5</sup> sait que l'énonciation habituelle est faite de phrases ébauchées, interrompues, reprises, souvent laissées inachevées dès que l'interlocuteur manifeste d'une manière ou d'une autre qu'il a compris ce qu'on désirait lui dire.»<sup>6</sup>

<sup>4</sup> A. Sauvageot : *Français écrit — français parlé*, Paris : Larousse, 1962 : 28–29 pour les passages cités.

<sup>5</sup> Ce qui est le cas de l'auteur, voir ci-après, p. 346.

<sup>6</sup> A propos de l'ordre des mots, à la même époque où le livre de Sauvageot est publié, des grammairiens d'une grande autorité, comme les frères *Le Bidois*, dans leur

Pour illustrer d'exemple ce phénomène, je citerai ce fragment de dialogue de Christiane Rochefort<sup>7</sup> :

Et à part ça, rien ? Pas de nouvelle particulière ?  
Pas de, non, désolé de te décevoir.

Le narrateur du même roman, un adolescent nommé Christophe, fils d'ouvrier, qui quitte le foyer familial à la suite d'une dispute avec son père qui, voulant regarder la sacro-sainte télé, lui a reproché de « boucher l'écran », se dit au moment de partir : « il y a quelque chose sur son écran et plus de fils devant pour le boucher [...], plus jamais je lui boucherai Son Écran. Plus jamais son Fils Son Écran lui bouchera. »

Raymond Queneau, très attentif comme on sait aux modes de fonctionnement du français parlé, cite plusieurs exemples de syntaxe non-académique par lui relevés dans la conversation courante<sup>8</sup> : « Tu y as été toi, en Espagne l'été ? » ou « T'as déjà roulé toi, la nuit dans le brouillard sur une route défoncée ? » ou « Il l'avait déjà gagné le Tour de France l'année dernière Bobet ? ». Devant *l'Équipe* faubourg Monmartre, on n'entendra jamais dire : « N'est-ce pas Bobet qui, l'année dernière, avait déjà gagné le Tour de France ? » Lui-même d'ailleurs, dans le même article, termine ainsi une phrase, comme pour illustrer son propos : « Il faut bien reconnaître d'ailleurs que le livre n'est pas un objet particulièrement bien inventé : il attire la poussière, il se dégingue facilement, il est fragile et pas pratique, et ça en tient de la place une bibliothèque. » Le même Queneau, au courant des recherches expérimentales et statistiques dirigées par A. Sauvageot et Georges Gougenheim sur le français élémentaire, recherches pour lesquelles on se servait du magnétophone (caché) pour l'enregistrement de « conversations-types », en a retenu entre autres cette leçon<sup>9</sup> : « Le langage oral [qu'il distingue du parlé] comprend, outre les mots plus ou moins organisés en phrases, un nombre incroyable de grognements, raclements de gorge, grommellements, interjections, qui participent à la communication et qui ont une valeur sémantique ; et, naturellement, il faut tenir compte aussi de la part de la mimique. » Il cite en outre, trois pages plus loin, le témoi-

---

*Syntaxe du français moderne* (1958), persistent à qualifier l'ordre S + V d'*ordre logique*. Ils ne font que reprendre la vieille thèse du Père Bouhours qui, dans *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), avait cru établir la supériorité de la langue française sur le latin sous prétexte que le français adopte un ordre des mots conforme à la raison : la phrase commence par où la raison veut qu'elle commence, c'est-à-dire par le sujet. Pour H. Meschonnic, il s'agit tout bonnement d'un « préjugé culturel » (*op.cit.* : 161).

<sup>7</sup> Ch. Rochefort : *Printemps au parking*, Paris : Grasset, 1971 : 115.

<sup>8</sup> R. Queneau : 'Écrit en 1955', in : *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris : Gallimard, 1965 : 80.

<sup>9</sup> *Ibid.* : 87.

gnage d'Alejo Carpentier «qui a vécu longtemps à Paris, est également un musicologue et s'est beaucoup occupé de radio» et qui lui écrivait : «La conversation a un rythme, un mouvement, une absence de suite dans les idées avec, par contre, d'étranges associations, de curieux rappels, qui ne ressemblent en rien aux dialogues qui remplissent, habituellement, n'importe quel roman. . . Le résultat est prodigieux d'imprévu et de révélation sur les vraies lois du style parlé.»

### LE BON USAGE

Fait significatif, c'est en partant du «bon usage actuel» que le *Nouveau Petit Robert* présente les «multiples variations» du français, ce qui explique le souci de ses rédacteurs de noter les «valeurs sociales d'emploi des mots et des sens», sans se demander si de telles distinctions correspondent réellement à la pratique des usagers. L'origine de cette conception du bon usage remonte au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour Vaugelas, dans la préface de ses célèbres *Remarques*<sup>10</sup>, le bon usage correspond essentiellement à «la façon de parler de la plus saine partie de la cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps». Ce qui revient à dire que ce n'est pas le français de la majorité de ses usagers qui doit servir de modèle. Époque charnière pour Henri Meschonnic<sup>11</sup> : «Richelieu crée l'Académie française. Tout est là maintenant pour éliminer l'ancienne langue, éliminer la pluralité des français qui faisait encore l'écriture de Montaigne, et qui va faire *vieillir* son langage d'un coup. Éliminer le langage populaire — sauf des registres bas de la comédie. Éliminer l'esprit populaire : l'emploi des proverbes devient ridicule. Éliminer les mots des métiers : pas chez Richelet, ni chez Furetière, mais dans le dictionnaire de l'Académie.» Toute une tradition fait que «quand on parle de la langue, c'est un nom d'auteur qui vient, et qu'en réalité, on parle de la littérature».

Cette référence au «bon usage» nous conduit au cœur même de la problématique de notre colloque. C'est que l'une des constantes de l'histoire du français, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, est précisément la défense de ce bon usage que l'illustre Grevisse a tenu pour quelque chose de tellement évident qu'il n'a pas cru nécessaire de le définir. Il devait s'en tenir à la prise de position exprimée dans la préface de la récente édi-

<sup>10</sup> Claude Favre de Vaugelas : *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, 1647.

<sup>11</sup> H. Meschonnic : *De la langue française*, *op.cit.* : 17–18 et 96 pour les citations qui viennent.

tion du dictionnaire de l'Académie (1932) qui «constate et enregistre le bon usage, celui des personnes instruites et des écrivains qui ont souci d'écrire purement le français»<sup>12</sup>. C'est l'auteur de la 12<sup>e</sup> édition<sup>13</sup>, qui comble cette lacune dans le § 4 de l'ouvrage : Le «bon usage» (les guillemets sont de lui) est «celui des personnes soucieuses de bien écrire et de bien parler». Quant aux critères de ce bien écrire et de ce bien parler, ils sont explicités tout au long de ce manuel qui, tout en évitant, certes, les écueils d'une orthodoxie rigide, n'en est pas moins un classique du genre, avec ses références constantes aux écrivains de langue française<sup>14</sup>. Il suffit de lire ce qui est exposé à propos de la négation ou de l'interrogation pour se faire une idée de l'orientation générale de l'ouvrage<sup>15</sup>.

En 1948, Raymond Queneau, évoquant le cas de journaux ou hebdomadaires consacrant «une ou plusieurs colonnes d'une façon régulière» à la Défense de la Langue Française, estimait : «Je ne trouve pas le propos futile, mais il me semble que l'entreprise est en général marquée par l'esprit de défaite, car c'est toujours du point de vue de la défensive qu'une pareille défense est faite et cette défense se réduit toujours à des «défenses» et à des interdictions. On ne pense qu'à entretenir, conserver, momifier<sup>16</sup>.»

André Martinet, dans la préface à l'ouvrage de Denise François<sup>17</sup>, a dû constater : «Après plus de quarante années de linguistique structurale, la conviction que le français se confond avec la langue des grands auteurs est à peine entamée.» On se refuse à admettre que «le premier devoir du linguiste est d'étudier la langue parlée sous sa forme la plus générale.»

<sup>12</sup> Cité par H. Meschonnic : *De la langue française*, *op.cit.* : 191.

<sup>13</sup> M. Grevisse : *Le bon usage*, 12<sup>e</sup> éd. refondue par A. Goosse, Louvain-la-Neuve : Duculot, 1988.

<sup>14</sup> L'oral n'étant pas «le premier objet» de l'ouvrage, on n'y avait retenu que «quelques exemples oraux», lit-on à la p. IX.

<sup>15</sup> Pour ne parler que de l'interrogation, Grevisse, même pour les condamner, ignore ces tours de la «parlure vulgaire», relevés par Damourette et Pichon, dans le genre de «Quand que tu rentres?», «où qu'on se reverra?», «pour qui que je vais passer?». Ils ne manquent pas de noter : «C'est là une tournure que la parlure bourgeoise frappe d'un ostracisme absolu et qui passe dans les milieux cultivés pour un indice de mauvaise éducation. On en réprime de très bonne heure l'emploi chez les enfants [...]». J. Damourette & É. Pichon : *Essai de Grammaire de la Langue Française*, t. IV, 1911-1934 : 324-325, § 1393. D'autres types de tours sont cités pp. 325-326, notamment cette phrase tirée d'une pièce de théâtre de Tristan Bernard : «Pouquoi c'est-y que vous n'êtes pas venue?».

<sup>16</sup> R. Queneau : 'Connaissez-vous le chinook?', in : *Bâtons, chiffres et lettres*, *op.cit.* : 61.

<sup>17</sup> D. François : *Français parlé. Analyse des unités phoniques et significatives d'un corpus recueilli dans la région parisienne, I-II*, Paris : S. E. L. A. F., 1974 : 13.

*LE PASSAGE DU PARLÉ À L'ÉCRIT*

Sans l'observation du parlé, disent les «phonocentristes», on ne peut rien dire de valable de l'écrit, et vice versa<sup>18</sup>. Le problème est particulièrement épineux dans le cas du français, son *orthographe*, c'est-à-dire son système de transcription étant étymologique ou étymologisant, à la différence de l'italien ou du hongrois dont l'orthographe est «phonétique». Qui dit orthographe, dit norme, qui dit norme, dit respect ou transgression de règles établies. Henri Meschonnic note à ce propos<sup>19</sup> : «Un élément ostensible de stabilité est l'orthographe, dont les changements périodiques sont complètement décalés de ceux de la prononciation.» Par *graphie*, en revanche, on désigne la représentation écrite d'un mot ou d'un énoncé sans la moindre référence à une norme. La graphie est, du moins en principe, une écriture à référence phonologique par laquelle on entend représenter la langue orale.

En ce qui concerne le français parlé d'avant l'invention des techniques d'enregistrement à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un collaborateur linguiste du *Patrimoine littéraire européen* de Jean-Claude Polet n'a pas manqué de noter dans son Avant-propos<sup>20</sup> :

S'il nous était donné de pouvoir écouter la parole et les accents des hommes qui parlèrent français dans le passé, nous aurions à tendre l'oreille pour reconnaître, sous l'usure du temps, la prononciation, l'usage, la langue qui fut la leur et qui est restée la nôtre.—Le seul moyen que nous ayons de faire pareille expérience, avant qu'on ait pu enregistrer la voix, c'est de passer par le texte, et dans le texte, par tout ce que la graphie traduit, depuis les traits de syntaxe et de morphologie, de lexique, de phonétique et de style jusqu'aux simples variations des conventions ou des rigueurs typographiques.

Ce qui reste de ce passé, souligne à son tour Meschonnic<sup>21</sup>, est «par définition seulement l'écrit. La langue de ces temps était parlée, et aucun texte écrit n'est écrit comme on parle.» La représentation graphique du parlé est forcément la transcription<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Il n'est pas de mon ressort d'entrer dans la discussion du problème, telle qu'elle a été menée par exemple dans *Langue française* 59 (1983), numéro intitulé «Le signifiant graphique».

<sup>19</sup> H. Meschonnic : *De la langue française, op.cit.* : 227.

<sup>20</sup> J.-Ph. Saint-Gérand : 'La langue française dans l'histoire', in : J.-C. Polet (ed.) : *Patrimoine littéraire européen*, t. 11/a : *Renaissances nationales et conscience universelle, 1832-1885*, Paris-Bruxelles, De Boeck Université, 1999 : XI.

<sup>21</sup> H. Meschonnic : *De la langue française, op.cit.* : 32.

<sup>22</sup> Dans la présentation du numéro thématique «L'oral dans l'écrit», D. Luzzati

Un aspect problématique de la transcription : le sort que l'on réserve à l'*e* caduc. Dans un article consacré à ce problème épineux<sup>23</sup>, il est précisé :

dès lors que l'écrit se mêle de vouloir restituer l'oral, vient en général se poser le problème de cet *e* dont le traitement à l'oral est complexe et qui est source d'altérations de graphie, soit qu'on en souligne la réalisation grâce à la graphie «eu» («I'parleu d'apprendre!»), H. Poulaille, *Pain de soldat*, p. 136), soit qu'on en indique la non-réalisation en substituant le plus souvent une apostrophe au graphème *e* plutôt qu'en supprimant purement et simplement celui-ci<sup>24</sup>.

Raymond Queneau, persuadé que «la poésie est faite au moins pour être récitée», et non pas pour être «vue» écrite, parlera à ce propos d'*aberration*<sup>25</sup> et il y reviendra encore à propos de théâtre et d'orthographe<sup>26</sup> :

Il y a de plus l'évolution de la prononciation. Le phénomène le plus connu et le plus élémentaire est l'élision de l'*e* muet dans un très grand nombre de cas, phénomène tellement puissant que la plupart des alexandrins du théâtre classique sont devenus faux et qu'à la Comédie-Française on entend couramment des vers de onze et même de dix pieds (sans parler des «*ion*» ou des «*ien*» non diphtongués). Mais tout ceci n'apparaît pas nettement en raison du système orthographique singulier avec lequel se transcrit la langue française.

Lorsque Molière, dans l'acte II de *Dom Juan*, fait parler des paysans patoisants, il transcrit leur dialogue avec les moyens graphiques dont il dispose<sup>27</sup>. Pierrot, qui vient de sauver de la noyade Dom Juan et son valet, raconte à Charlotte :

je m'en vas te conter tout fin drait comme cela est venu [...] j'étions sur le bord de la mar, moi et le gros Lucas, et je nous amusions à batifoler avec

---

constate que la grande majorité des travaux consacrés à l'oral se fonde sur des transcriptions ; *Langue française* 89, 1991 : 3.

<sup>23</sup> C. Vignaud-Rouayrenc : 'L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'*e*', *Langue française* 89, 1991 : 20.

<sup>24</sup> Pour le recours à la graphie «eu», on peut encore citer Armand Lanoux (1962) : *Bonjour, Monsieur Zola* (chap. II) où on entend Cézanne appeler son ami «Émileu» : «La voix de Paul claironne, appuyant sur la muette, lui donnant assise et force» : «Émileueu».

<sup>25</sup> 'Écrit en 1937', in : *Bâtons, chiffres et lettres, op.cit.* : 18–19.

<sup>26</sup> 'Écrit en 1955', in : *Bâtons, chiffres et lettres, op.cit.* : 74–75.

<sup>27</sup> Rappelons à ce propos la mise en garde d'Henri Mitterand dans *Germinie Lacerteux : les voix du peuple* : «La transposition de l'oralité populaire dans la littérature narrative ne date pas de Raymond Queneau, de Céline et d'Alphonse Boudard. La tradition est longue et remonte au moins jusqu'à Rabelais.» *Le roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, Paris : PUF Écriture, 1998 : 268.

des mottes de tarre que je nous jesquions à la tête [...] En batifolant donc, pique batifoler y a, j'ai aparçu de tout loin queuque chose qui grouillait dans gliau [...].

Étant donné l'écart du patois par rapport au français d'Ile-de-France, la transcription s'impose, alors que Molière ne pense à aucun moment à transcrire les faits de prononciation de l'usage courant, même pas dans les répliques du valet Sganarelle, lequel valet d'ailleurs se sert d'un langage qu'on peut qualifier, à certains égards du moins, d'*académique*. Les traits distinctifs du langage populaire n'apparaissent pas dans sa façon de s'exprimer. Certes, dans les comédies de Molière, la langue parlée avec ses tours et parfois ses incorrections n'est pas absente, mais elle ne se donne pas non plus en spectacle. Il faut attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour voir des écrivains s'y intéresser.

Du reste, le patois, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, comporte une référence sociale qui en fait l'usage en particulier des paysans. Richelet, dans son *Dictionnaire français* (1680), le définit «Sorte de langage grossier, d'un lieu particulier et qui est différent de celui dont parlent les honnêtes gens». Le terme est pris dans un sens plus large chez Furetière (*Le Dictionnaire universel*, 1690) : «Langage corrompu et grossier, tel que celui du menu peuple, des paysans et des enfants.»

Ayant reproduit le texte d'une lettre, écrite en septembre 1799, par un apprenti-perruquier qui s'efforce visiblement de transcrire, avec les moyens du bord, ses propres paroles, Jacques-Philippe Saint-Gérard fait remarquer<sup>28</sup> :

Les textes de cette nature [...] ne constituent ni une image fiable de l'écrit, ni une mémoire fidèle de l'oral. La *graphie*, sous un mimétisme obstiné de l'oral, dissimule les formes, affole la segmentation et bouleverse la compréhension immédiate du contenu de ces textes. Et que l'on n'aille pas voir là un effet de l'illettrisme [...] ; les enfances de grands écrivains [Quinet], de grands politiques [Jaurès] recèlent quantité de ces défauts ; oral — même délicat à se représenter — n'est pas plus synonyme de *populaire* et *fautif*, qu'*écrit* ne l'est de *correct* et *soutenu*.

### LE LANGAGE PARLÉ, OBJET DE REPRÉSENTATION

La littérature de l'époque romantique, note le même auteur<sup>29</sup>, peut être caractérisée «par l'intérêt progressif qu'elle a marqué pour l'ontologie du langage. Il n'est guère de textes de cette période, tant poétique, que

<sup>28</sup> Oralisation et écriture du français au XIX<sup>e</sup> siècle, dans l'article cité, XVII–XVIII.

<sup>29</sup> Art. cité, XXXVII.

romanesque, dramatique ou critique, qui ne s'essaie à une définition réflexive de ses instruments verbaux : Hugo, Vigny, Stendhal, Gautier, pour ne citer que les plus grands, manifestent pleinement cette attitude métadiscursive [...] l'esthétique littéraire [...] se fait essentiellement critique de langue [...].

Quant à la langue parlée, à en croire Roland Barthes<sup>30</sup>, vers 1830, «les écrivains ignoraient généralement qu'il existât plusieurs façons – et fort différentes – de parler le français». Dans un premier temps,

on commença d'insérer dans le langage littéraire proprement dit quelques pièces rapportées, empruntées aux langages inférieurs, pourvu qu'ils fussent bien excentriques [...] Ces jargons pittoresques décoraient la Littérature sans menacer sa structure. Balzac, Sue, Monnier, Hugo se plurent à restituer quelques formes bien aberrantes de la prononciation et du vocabulaire ; argot des voleurs, patois paysan, jargon allemand, langage concierge. Mais ce langage social, sorte de vêtement théâtral accroché à une essence, n'engageait jamais la totalité de celui qui le parlait [...].

Il n'empêche que, dans un souci de réalisme, on cherche alors à transcrire ce qui se produit dans la langue parlée. H. Meschonnic<sup>31</sup> souligne : «La graphie, non l'orthographe, permet de mettre en scène des effets de prononciation, comme fait Balzac, pour des accents de province.» Balzac fournit un exemple caractéristique de cette préoccupation, en faisant parler le baron Nucingen avec son accent alsacien, procédé d'une certaine lourdeur qui risque de nuire à la lisibilité du texte. Voici un fragment de dialogue entre le baron et Esther<sup>32</sup> :

Montemisselle, *dit-il enfin à la pauvre fille*, aurez-fûs la bondé té m'accebder gomme fodre brodecdère ?... [...]

Ne bleurez boind. Che feux fus rentre la blis héréize te duddes les phâmes. Laissez-fûs seilement aimer bar moi, fus ferrez.

Autrement significatif est le cas d'Henri Monnier qui devait figurer parmi les premières lectures du jeune Raymond Queneau que nous allons, bien entendu, retrouver parmi les grands propagateurs du français parlé dans la littérature du siècle dernier. Henri Monnier (1799–1877), créateur du personnage de M. Joseph Prudhomme<sup>33</sup>, est aussi l'auteur de nombreux recueils dont des *Scènes populaires*, publiées à partir de 1830.

<sup>30</sup> L'écriture et la parole, dans *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972 : 58.

<sup>31</sup> H. Meschonnic : *De la langue française, op.cit.* : 234.

<sup>32</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes. Deuxième partie: A combien l'amour revient aux vieillards*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1989 : 209.

<sup>33</sup> Cf. *Grandeur et décadence de M. Joseph Prudhomme*, 1853, *Mémoires de M. Joseph Prudhomme*, 1857, etc.

Ces scènes dialoguées qui puisent dans l'expérience vécue de la vie quotidienne, sont marquées au sceau de l'humour dont l'une des sources est précisément le langage populaire<sup>34</sup>. Ainsi, dans *Un voyage en diligence* («Le relais»), cette réplique du Conducteur à une réclamation de M. Prudhomme qui souhaiterait prolonger la halte<sup>35</sup> :

CONDUCTEUR

C'est des bêtises, ça, monsieur, d'rester aussi longtemps ; c' n'est pas raisonnable non plus.

LE POSTILLON

En route!... Eh!... eh! là-bas... Eh! houp! houp-là! Allume! allume!... Eh! là-bas.

L'humour de Monnier ne recule pas devant le macabre, comme en témoigne cette conversation pour le moins surprenante, extraite de *Un banquet*<sup>36</sup> où on retrouve bien des particularités de la prononciation comme de la syntaxe du français populaire :

BAUDRY

T'nez, père Rivet, un enterrement qu' j'ai encore bien ri, je me souviens déjà pu, si c'était vot' petit garçon ou vot' p'tite fille... .

RIVET

J'ai eu le malheur de les perdre à quinze jours l'un de l'autre. Si c'était un mardi... .

BAUDRY

J'crois qu'oui.

Je citerai enfin deux passages d'une scène dialoguée, intitulée Un agonisant<sup>37</sup>. Le premier, un échange entre un malade et sa garde :

<sup>34</sup> Avant de citer Monnier, il y a lieu de rappeler la conclusion de C. Vigneau-Rouayrenc (art. cité, p. 33) : «La suppression du graphème *e* est le phénomène d'oralité sans doute le plus intéressant dans l'écrit par le paradoxe qu'il constitue. D'une part, c'est le seul dénoteur susceptible de marquer fortement un parler comme populaire, qui puisse relever en fait du français le plus conforme à la Norme. D'autre part, le mieux apte à rendre compte de ce qui fait la spécificité de l'oral puisque le traitement de l'*e* caduc ne peut s'envisager en dehors du groupe rythmique, c'est lui qui, contraint de passer par les fourches d'un code, montre le mieux combien l'écrit est réfractaire à toute intégration de l'oral. Forme même d'un échec, sa rareté dans la littérature contemporaine ne saurait étonner.»

<sup>35</sup> Cité d'après l'anthologie *Humour 1900* de Jean-Claude Carrière, Paris : Éditions J'ai lu, 1963 : 32.

<sup>36</sup> *Humour 1900, op.cit.* : 33.

<sup>37</sup> *Humour 1900, op.cit.* : 50 et 52 pour les citations.

LA GARDE

Où qu'vous allez posez vot' tasse, à présent ? Donnez.

LE MALADE

Voilà.

LA GARDE

Vous m'direz merci eune aut'fois, pas vrai ?

Le second fragment est un échange entre la garde et la bonne :

LA GARDE

Y les aime assez les abricots, pauv' môsieu.

LA BONNE

C'est ben c'qu'a pensé madame.

LA GARDE

Mais c'est surtout des prunes qu'il a envie.

LA BONNE

J'y<sup>38</sup> dirai.

LA GARDE

Des prunes de reine-claude.

LA BONNE

J'y en monterai.

LA GARDE

Si vous plaît, l'putôt s'ra l'meilleur.

### *REPRÉSENTATIONS RÉALISTES DE LA VIE DU PEUPLE. LES GONCOURT*

C'est dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que la littérature bourgeoise se met non seulement à «peindre», mais à «étudier» d'une manière programmatique la vie des couches populaires. Les pionniers du genre, les frères Edmond et Jules de Goncourt, dans *Germinie Lacerteux*, racontent l'histoire d'une servante dont certains dialogues (pas tous) introduisent dans le roman le langage populaire ou, plus exactement, signalent sa présence par des marqueurs dans la transcription des discours oraux. Ces dialogues populaires, note Nadine Satiat dans l'introduction de son édition de l'œuvre<sup>39</sup>, «rappellent surtout le dernier Monnier, celui des

<sup>38</sup> Y pour *lui*.

<sup>39</sup> Edmond et Jules de Goncourt (1865) : *Germinie Lacerteux*, Paris, GF Flammarion, 1990.

*Bas-Fonds de la société* (1862), sec et dur qui [...] ne fait plus rire du tout, sinon jaune».

Le passage que je vais citer est assez représentatif du genre : c'est la mère Jupillon, la crémière du coin qui parle, très fière de la capacité de séduction virile de son fils, alors que celui-ci est «en train de faire le noeud de sa cravate» dans sa chambre meublée par Germinie<sup>40</sup> :

Tu vas en faire, de ces malheureuses ! reprit la mère Jupillon, et donnant à sa voix un ton d'insinuation caressante : – Dis donc, bibi, que je te bise, grand mauvais sujet : les jeunesses qui fautent, tant pis pour elles ! ça les regarde, c'est leur affaire... Tu es un homme, n'est-ce pas ?... t'as l'âge, t'as le physique, t'as tout... Moi, je peux pas toujours te tenir à l'attache... Alors, que je m'ai dit, autant l'une que l'autre...

Le français parlé apparaît dans les discours de personnages, étant bien entendu, comme le souligne Henri Mitterand<sup>41</sup>, qu'il convient de ne pas confondre langue parlée et langue populaire. Dans *Germinie Lacerteux*, les Goncourt font entendre «trois variantes du parler parisien au milieu du siècle [...], trois variantes dont une seule, celle de Gautruche, relève vraiment de la langue populaire»; celle de Germinie, «sur un fond de simplicité fruste», comporte les marques «d'une éducation de Paris» acquise dans la «compagnie de sa maîtresse»; enfin le discours de Mlle de Varendeuil a ses caractères propres qui n'appartiennent qu'à elle. Pour ce qui est du langage populaire, il est à analyser «pour tenter de comprendre comment» et à quelles fins les Goncourt ont stylisé ce qu'ils désignent dans le roman, de façon assez vague, tantôt par «la langue de la rue», tantôt par «une langue de peuple», ce qui revient à dire qu'on a affaire dans tous les cas à des discours *stylisés*.

Lorsque le narrateur donne la parole à Gautruche, un peintre en bâtiments, un souïlard dont il est dit<sup>42</sup> que «c'était un homme élevé par la rue», il lui arrive de lui prêter des paroles où au registre populaire se trouvent mêlées des expressions qui respectent l'usage académique. Il dit, par exemple, à Germinie : «D'abord, je ne veux plus boire, vrai de vrai, que je ne veux plus, tu verras ! Tu comprends que je ne veux pas me payer cette existence-là, à m'en faire crever... Pas de ça ! Attention ! Il ne faut pas s'abîmer le coco...»<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Edmond et Jules de Goncourt (1865) : *Germinie Lacerteux*, *op.cit.* : 152 (chap. XXVI).

<sup>41</sup> H. Mitterand : *Germinie Lacerteux : les voix du peuple*, dans *Le roman à l'œuvre*, *op.cit.* : 270–271, 278 pour les citations.

<sup>42</sup> Edmond et Jules de Goncourt (1865) : *Germinie Lacerteux*, *op.cit.* : 209 (chap. XLIX).

<sup>43</sup> *Ibid.* : 223 (chap. LIII). Et pourtant, dans le précédent chapitre, au moment de monter l'escalier en bégayant, on l'entend gémir dans le plus pur langage populaire :

A propos de la «parlure» populaire et de sa représentation, H. Mitterand fait remarquer<sup>44</sup> : «Les Goncourt ont de l'oreille et un coup d'œil vif.» Ce qui fait qu' «au-delà des tournures canaille, des vulgarités de prononciation et de syntaxe», ils «s'efforcent de rendre un débit, un rythme, une *respiration* de la parole»<sup>45</sup> :

Ils traduisent ce faisant, la spontanéité du discours populaire improvisé, qui cherche ses idées en parlant ; mais aussi, du même coup, ils musicalisent en quelque façon la tirade peuple [...] Cela semble assez inédit, pour l'époque, dans l'expérimentation littéraire du parlé en littérature. Ce traitement de la portée prosodique n'apparaît ni chez Hugo, ni chez Balzac, ni chez Zola, qui, pourtant, tous les trois sont tombés en arrêt devant les langages des «basses classes», selon la terminologie des Goncourt. Or, quel en est l'instrument graphique ? Tout simplement les trois points de suspension. Leur fréquence est étonnamment serrée dans les passages parlés de *Germinie Lacerteux*<sup>46</sup>. On pense donc inévitablement à Céline,

et pourtant «il paraît bien que nos deux frères romanciers avaient fait cette trouvaille avant lui – évidemment sans en tirer un parti aussi systématique.»<sup>47</sup> En plus, chez les Goncourt, «la parole populaire est toujours mise en situation, justifiée et vraisemblabilisée par son lieu, son moment et son objet».

## ZOLA

Avec Zola, une nouvelle étape est franchie, notamment dans le cas de *L'Assommoir*, car ce roman use du langage familier et populaire et même de l'argot non seulement dans les dialogues, mais aussi dans la narration où il est véhiculé par de nombreux passages au style indirect libre. «Entreprise audacieuse pour l'époque, note l'auteur d'une étude

---

«Canaille!... canaille ed' d'marchand de vin!... tu m'as vendu du vin qui soûle!» (chap. LII, p. 219).

<sup>44</sup> *Le roman à l'œuvre*, *op.cit.* : 270, 275–276, 278 pour les citations qui viennent.

<sup>45</sup> H. Meschonnic (*De la langue française*, *op.cit.* : 300–301), accorde une importance capitale au rythme et, en particulier, au «rythme *linguistique* français» qu'il distingue des «rythmes *rhétoriques*» (d'ordre «culturel») et des «rythmes *poétiques*», «au sens d'une poésie individuelle». Voir encore plus loin, à propos de Céline ; la note 81.

<sup>46</sup> On n'a qu'à relire pour s'en convaincre les chap. XXVI et LIII. Les dialogues du roman, note l'auteur (*op.cit.* : 280), «sont autant de scènes parlées quasi indépendantes, on peut bien soupçonner une tentation du théâtre».

<sup>47</sup> Sur l'emploi des points de suspension, voir Pinchon, J. et M.-A. Morel : 'Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains', *Langue française* 89, 1991 : 10–16.

sur le roman<sup>48</sup>, et que Zola, dans sa préface, qualifiait modestement de «travail purement philologique». Cette adaptation est parfois si étroite que langue du peuple et langue de l'écrivain se trouvent confondues.» Deux exemples cités par Dubois :

Lantier ne se lassait pas, la prenait à la taille, en disant des choses pour lui mettre le feu dans le sang. Ah ! elle était bien plantée avec un loupiat de mari par devant, qui l'empêchait de se fourrer honnêtement sous sa couverture, avec un sacré salaud d'homme par derrière [...]

Et Coupeau l'interrompt pour crier bravo ! Oui, une femme devait savoir se retourner. Mais la sienne avait toujours été une guimbarde, un tas. Ce serait sa faute s'ils crevaient sur la paille.

Commentaire de J. Dubois : «Les expressions familières, les mots argotiques renvoient si clairement aux personnages et à leurs discours que Zola exploite à fond cette ressource.» Il se sert, pour en marquer les limites, de signes particuliers ; d'exclamations comme *oh !* et *ah !* ou d'adverbes comme *donc* ou *justement*, de ces éléments que Gérard Antoine<sup>49</sup> a caractérisés comme une tendance de la langue parlée qui ne se contente pas des éléments classiques de coordination, mais joue de moyens divers pour lier les parties du discours, qualifiés de «succédanés de coordination». L'une des conclusions de cette analyse du fonctionnement de l'indirect libre chez Zola : «en acclimatant le langage populaire aux conventions de l'écriture, l'indirect libre emprunte à ce langage des formes orales qui lui servent de marques distinctives», et puis : «à son tour, le discours narratif emprunte à l'indirect libre un style oral, des éléments de langue familière et quelque chose de la vision subjective».<sup>50</sup>

A propos de l'emploi de l'argot, J.-Ph. Saint-Gérand<sup>51</sup> a souligné l'importance de «l'impact des argots sur le lexique français standard» pour résumer le sens de l'évolution du français en ces termes : «la langue en ses développements quotidiens est appelée à connaître des particularités sociologiques fracturant la belle unité de l'idiolecte national et faisant émerger des formes de parlures qui tendent à se constituer en autant d'hermétolectes».

<sup>48</sup> J. Dubois : *L'Assommoir de Zola — société, discours, idéologie*, Paris : Larousse, 1973 : 151–152 pour les citations.

<sup>49</sup> Dans sa thèse sur *La coordination en français*, Paris : D'Artray, 1958–1962.

<sup>50</sup> J. Dubois : *L'Assommoir de Zola...*, *op.cit.* : 157.

<sup>51</sup> J.-Ph. Saint-Gérand : 'La langue française dans l'histoire', *op.cit.* : XXXIII–XXXIV.

*FIN DE SIÈCLE*

Le Zola de *L'Assommoir* fait parler des ouvriers parisiens, Maupassant qui a appris dans son enfance le patois cauchois (de la région de Caux), fait parler les paysans de sa Normandie natale. Mais le parler paysan n'apparaît d'habitude chez lui que dans les dialogues qui sont transcrits en une écriture à référence phonologique, comme dans la nouvelle *Une vente* (1884) où on voit comparaître devant la cour d'assises deux paysans, accusés d'avoir jeté dans un baril plein d'eau la femme de l'un d'eux<sup>52</sup>. Au cours de l'interrogatoire, la femme Brument fait sa déposition en ces termes :

J'écoissais d'z haricots. V'là qu'ils entrent. Je m'dis «qué qu'ils ont. Ils sont pas naturels, ils sont malicieux<sup>53</sup>». Ils me guettent comme ça, de travers, surtout Cornu, vu qu'il louche. J'aime point à les voirs ensemble, car c'est deux pas grand-chose en société. J'leur dis : «Qué qu'vous m'voulez ?» Ils répondent point. J'avais quasiment une méfiance...

Le prévenu Brument interrompt avec vivacité la déposition et déclare : J'étais bu.

Alors Cornu, se tournant vers son complice, prononce d'une voix profonde comme une note d'orgue : Dis qu' j'étions bus tous deux et tu n'mentiras point.<sup>54</sup>

Ici, une parenthèse, à propos de la représentation du parler paysan dans la littérature française, inséparable du reste de celle de la paysannerie elle-même. Paul Vernois fait remarquer<sup>55</sup> que, depuis George Sand, l'exigence de réalisme conduit «tout droit au cruel dilemme formulé dans *l'Avant-propos* de *François le Champi* : Comment respecter la vérité du langage des paysans, seule image valable de leur tournure d'esprit et l'intelligibilité des termes employés, apanage de la langue nationale,

<sup>52</sup> Brument, qui a besoin d'argent, propose au cabaretier Cornu de lui vendre sa femme au mètre cube. C'est pour mesurer le volume de la femme qu'ils la plongent dans un baril plein d'eau.

<sup>53</sup> C'est-à-dire d'humeur méchante.

<sup>54</sup> Dans un conte souvent cité, *La ficelle*, le narrateur introduit dans son propre discours des normandismes. Quant à l'*authenticité* de la langue des personnages paysans dans ces nouvelles, seuls les dialectologues peuvent en juger. Le lecteur profane ne relève que la présence dans le texte de marqueurs censés représenter le parler paysan en tant que tel. Pour une analyse approfondie de l'oralisation chez Maupassant des différents types de discours, voir M. Syllam : 'La variation dans les dialogues de *Bel-Ami*', *Langue française* 89, 1991 : 35-51.

<sup>55</sup> Dans sa thèse sur *Le style rustique dans les romans champêtres après George Sand—Problèmes de nature et d'emploi*, Paris : PUF, 1963 : 9-10.

dont la large audience rachète mal pourtant l'absence de pittoresque ?» George Sand s'en expliquait en effet dans son *Avant-propos*<sup>56</sup> :

[...] le sentiment que j'ai de la simplicité rustique ne trouve pas de langage pour s'exprimer. Si je fais parler l'homme des champs comme il parle, il faut une traduction en regard pour le lecteur civilisé, et si je le fais parler comme nous parlons, j'en fais un être impossible, auquel il faut supposer un ordre d'idées qu'il n'a pas [...] il faut écrire en français, et ne pas se permettre un mot qui ne le soit pas, à moins qu'il ne soit si intelligible qu'une note devienne inutile pour le lecteur.

Paul Vernois conclut : «Le roman rustique qui s'interdisait d'être une charge sans renoncer à la vigueur et à la couleur des expressions paysannes hésitait entre l'utilisation du fonds linguistique local et celle du français pur et simple.» Ce que Vernois appelle le style rustique, n'est finalement selon lui qu'une création d'écrivain, «non pour reproduire un parler à la fois réel et irréel, insaisissable à travers le kaléidoscope des patois et des disparates des phonèmes, mais bien pour donner à sa propre expression la couleur, l'intonation, le relief et la spontanéité foncière du langage paysan».

A propos de ces parlers régionaux, Jacques Monfrin a noté<sup>57</sup> : «Paradoxalement, les patois n'ont probablement jamais autant retenu l'attention qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où ils commençaient à être menacés de disparition». Toujours opposés au «français national», ils feront l'objet de recherches poussées vers la fin du siècle<sup>58</sup>. Quant au statut même du patois, l'auteur estime que, pour les Français de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le mot «a perdu sa valeur péjorative» : en user serait un «plaisir» en même temps que «la satisfaction du besoin de se rattacher à une terre, d'entretenir ou de retrouver à travers les mots quelque peu de la vie des générations passées. Mais bien connaître le patois est aujourd'hui presque un luxe. Combien d'hommes et de femmes de notre pays, et pour combien de temps, pourront-ils le préserver ?»

Dans les œuvres narratives de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le langage parlé en général et le langage populaire en particulier gagne du terrain, mais ils continuent de se déployer, à l'exception notable de Zola, dans les séquences dialoguées. L'essor de la presse et les choix thématiques ne sont pas étrangers à cette pénétration, comme en té-

<sup>56</sup> Cité d'après l'édition en *Livre de poche*, par Maurice Toesca, Paris : Librairie Générale Française, 1983 : 28–29.

<sup>57</sup> J. Monfrin : 'Les parlers en France', in : M. François : *La France et les Français. Encyclopédie de la Pléiade*, Paris : Gallimard, 1972 : 772–774.

<sup>58</sup> Voir pour plus de détail Jacques-Philippe Saint-Gérard : 'La langue française dans l'histoire', *op.cit.* : XLII–XLV.

moignent les contes et nouvelles de Maupassant avec leur population de paysans, de petits employés, de commis-voyageurs, de rentiers, de prostituées, de notables provinciaux et d'aristocrates, chacun avec ses habitudes langagières.

Le service militaire obligatoire, institué en 1872, a fait naître une littérature soit de témoignage (comme *Les sous-offs* de Lucien Descaves), soit humoristique : c'était la naissance du comique troupié dont l'exemple classique a été fourni par Georges Courteline (1858–1929) dans *Les gaietés de l'Escadron*<sup>59</sup>. Ce genre de comique n'est pas seulement de situation et de caractère : il exploite largement le « pittoresque » du langage populaire. Dans l'exemple que je vais citer, les troupiés, en train d'éplucher des pommes de terre, parlent de la « soupe », c'est-à-dire de la nourriture qu'ils trouvent exécrable (le narrateur, lui, se servant des passés simples de rigueur).

[...] Faës dit tout à coup, avec un petit rire malin :  
Eh bé ! dis donc, La Guillaumette, toi qui r'nâcles tant sur la soupe, v'là l'coup pour et'plaindre au colon<sup>60</sup>.  
Toute la chambre ricana. La Guillaumette [...] dit tranquillement :  
Pourquoi que j'y dirais pas ? C'est t'y toi qui m'en empêcheras ? [...]  
Mais Faës haussa les épaules :  
T'y diras *peauzezébie*<sup>61</sup>, v'là tout c'que t'y diras.

Phénomène autrement intéressant et bien plus rare, cet exemple de transcription du parlé en poésie, dans le recueil de poèmes *La muse à Bibi* d'André Gill<sup>62</sup> :

Bon sens d' bon Dieu ! fait-i' un vent !  
J'fais pas quat' pas l'un l'aut'e d'vant.  
J'arriv'rai jamais à Montrouge.  
Qué sal' vent ! C'est pas c'que j'ai bu [...]  
Tiens ! Pig's tu la lun' qui s' balade ?  
Qué qu'a<sup>63</sup> boit donc, c'te bourriqu'-là  
Pour avoir la gueul' blanch' comme ça ?

Des chansonniers comme Aristide Bruant, des poètes comme Jehan Rictus ont exploité les ressources du langage populaire, Jean Richepin

<sup>59</sup> *Escadron* : compagnie d'un régiment de cavalerie. Cité d'après l'anthologie *Humour 1900*, *op.cit.* : 236.

<sup>60</sup> « Colon » pour « colonel », « et'plaindre » pour « te plaindre » (argot de Paris). Cf. Kr. Nyrop : *Grammaire historique...*, *op.cit.* : 393.

<sup>61</sup> *Peau de zébie* : expression vulgaire pour dire « rien du tout ».

<sup>62</sup> Poème intitulé *Nocturne*. Cité d'après l'anthologie *Humour 1900*, *op.cit.* : 429.

<sup>63</sup> Dans des patois modernes ou l'argot de Paris : *a* pour *elle*. Cf. Kr. Nyrop : *Grammaire historique...*, *op.cit.* : 402.

a même écrit dans un argot qu'il qualifiait de «classique» un sonnet, intitulé par lui *Sonnet bigorne*<sup>64</sup>. Quant à Jehan Rictus, Raymond Queneau le cite, avec Henri Monnier, parmi les auteurs de sa jeunesse.

*LE CARCAN DE L'EMPLOI DES TEMPS OU COMMENT S'EN DÉBARRASSER ?*

Ce n'est pas un hasard que dans son analyse descriptive déjà citée du français parlé à partir d'un corpus recueilli dans la région parisienne, Denise François n'a pas considéré le passé simple et l'imparfait du subjonctif, ces deux temps étant, à de rares exceptions près, hors d'usage dans la pratique quotidienne proprement dite. Il n'en va de même de l'oral public, proche de l'écrit : le passé simple n'en est pas écarté, à la différence de l'oralité spontanée des Français. Quant à l'imparfait du subjonctif, on l'emploie, quand on l'emploie, surtout à la troisième personne.

Roland Barthes<sup>65</sup> a caractérisé en ces termes la fonction du passé simple : «Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art ; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience [...]» Le passé simple est «l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers ; il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans. Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert.» «Le passé simple *signifie* une création : c'est-à-dire qu'il la signale et qu'il l'impose.» Il garde cette fonction même chez des auteurs qui par ailleurs adoptent la «voix célinienne», comme Christiane Rochefort dans *Printemps au parking*, déjà cité, ou dans les *Petits Enfants du siècle*, une histoire de famille nombreuse, où on en relève cependant un emploi manifestement comique, à propos d'une prise de bec entre Patrick et des jumeaux d'origine extra-conjugale<sup>66</sup> :

<sup>64</sup> *Bigorne*, adj. Argotique : *Le langage bigorne* (G. Esnault : *Dictionnaire historique des argots français*, Paris : Larousse, 1965). Voir pour ces chansonniers et poètes, l'anthologie *Les Poètes du Chat Noir*, Paris : Gallimard, coll. «Poésie», 1996.

<sup>65</sup> *Le degré zéro de l'écriture*, éd. citée : 25–27.

<sup>66</sup> *Les Petits Enfants du siècle*, Paris : Grasset, 1969, *Le Livre de Poche*, 91.

Vous n'êtes même pas de notre sang, dit-il.

Ton sang, tu peux le foutre au cul, dirent les jumeaux, et le plus près du père reçut une baffe mais s'en foutit, car ils avaient la peau dure.

Le passé simple semble garder sa position privilégiée tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et au-delà, mais pas à toutes les personnes. Raymond Queneau<sup>67</sup> a, pour sa part, dressé un bilan fort critique :

L'usage de moins en moins grand qui est fait du passé simple est aussi notable. A la première personne, il a à peu près disparu [...] *Nous allâmes, vous allâtes*, ont de plus une allure pompeuse telle que l'usager n'est pas très sûr que ce ne soit pas là un imparfait du subjonctif et craint de l'employer de travers. [...] Dans les manuscrits de jeunes, et même de moins jeunes, on s'aperçoit du malaise provoqué par cette agonie du passé simple. Ceux qui se risquent à l'utiliser écrivent *j'allai*, avec un *s*, comme l'imparfait, les autres y renoncent totalement et n'utilisent plus que le passé composé.

Et Queneau d'ajouter à propos de ce dernier :

Cet usage perpétuel du passé composé tient aussi à l'influence des traductions d'auteurs américains<sup>68</sup> — je ne dis pas à l'influence de la littérature américaine, mais au fait que les traducteurs de romans américains ignoraient l'existence du passé défini. Celui-ci ne subsiste guère qu'aux troisièmes personnes du singulier et du pluriel, et encore, au singulier, il est quelquefois difficile à employer.

L'imparfait du subjonctif commence à traverser au XIX<sup>e</sup> siècle une véritable crise. La grammaire descriptive de Sándor Eckhardt<sup>69</sup> cite cette phrase d'une lettre de Flaubert, à propos des règles de concordance des temps : « Je voudrais que la grammaire soit à tous les diables et non pas *fût*, entends-tu ? » La même grammaire cite aussi Dumas père qui, en donnant dans la bouche d'une paysanne un imparfait du subjonctif, se reprend en ces termes (il s'agit de louer deux chambres) :

Eh bien ! vous les aurez ; mais j'aurais mieux aimé que vous n'en prissiez qu'une. Je n'affirmerais pas qu'elle dit *prissiez*, mais le lecteur me pardonnera d'ajouter cet enjolivement à notre dialogue.

Dans *Germinie Lacerteux*, les Goncourt attribuent par contre à « l'homme élevé par la rue » qu'est Gautruche<sup>70</sup> un emploi éminemment correct, en lui faisant dire : « si, dans les personnes que vous avez celui de connaître, il y en avait comme ça une qui voulût faire une connaissance . . . »

Rémy de Gourmont (1858–1915), dans *Le problème du style*, constate<sup>71</sup> :

<sup>67</sup> R. Queneau : 'Écrit en 1955', *op.cit.* : 71–72.

<sup>68</sup> Notamment dans la Série noire dirigée par Marcel Duhamel.

<sup>69</sup> *Francia leíró nyelvtan*, Budapest : Közoktatásügyi Kiadóvállalat, 1952 : 298.

<sup>70</sup> Éd. citée, 206 (chap. XLVIII).

<sup>71</sup> Cité par Kr. Nyrop : *Grammaire historique...*, *op.cit.* : 150.

On ne peut le nier : l'imparfait du subjonctif est en train de mourir. Des formes comme *aimassiez* ont peut-être été rendues ridicules par la floraison assez nouvelle des verbes péjoratifs en *-asser* : *rimasser*, *traînasser*, et par la confusion avec l'imparfait du présent des verbes comme *ramasser*, *embrasser* [...] Le discrédit s'est jeté par assimilation logique sur les formes correspondantes des autres conjugaisons : *vinssiez*, *dormissions* [...] Quant à «il faudrait que nous *sussions* (*savoir*), *reçussions* (*recevoir*), n'hésitons pas à les préférer lorsque nous voulons exciter ou le rire ou la stupeur.»

Ce sera quelque cinquante ans plus tard l'opinion de Queneau qui, de l'évolution de la syntaxe du français depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, retient en particulier la disparition de l'imparfait du subjonctif «tué par le ridicule» :

Les *que je susse*, *que je visse*, n'ont pas résisté aux plaisanteries les plus élémentaires et l'enseignement officiel a même «éliminé ce malheureux temps.»

Le *Colas Breugnon* de Romain Rolland, dont le héros, un menuisier, grand amateur de littérature, vit à l'époque d'Henri IV, recourt systématiquement à l'emploi de l'imparfait et du plus-que-parfait du subjonctif, temps verbaux obligatoires du français écrit de l'époque, mais le respect de la règle produit un effet franchement comique (et certainement voulu) avec l'emploi de la deuxième personne (les «enfants» dont il s'agit, sont les figurines de meubles et de boiseries faits sur commande pour le compte d'un seigneur et que Colas Breugnon retrouve, en visitant le château de ce dernier, mutilées, défigurées par des inscriptions et des coups de flèches :

Ah ! chien, criais-je, fallait-il que j'aménasse dans ta bauge mes beaux enfants, afin que tu les torturasses, mutilasses, violasses, souillasses et commissasses !

L'irrespectueux Alphonse Allais a monté en épingle à la fois le passé simple et l'imparfait du subjonctif dans sa *Complainte amoureuse*...

Oui, dès l'instant où je vous vis,  
 Beauté féroce, vous me plûtes ;  
 De l'amour qu'en vos yeux je pris,  
 Sur-le-champ vous vous aperçûtes.  
 Mais de quel air froid vous recûtes  
 Tous les soins que pour vous je pris !  
 Combien de soupirs je rendis !  
 De quelle cruauté vous fûtes !  
 Et quel profond dédain vous eûtes  
 Pour les vœux que je vous offris ! [...] ]  
 Ah ! fallait-il que je vous visse,  
 Fallait-il que vous me plussiez,

Qu'ingénument je vous le disse,  
 Qu'avec orgueil vous vous tussiez ;  
 Fallait-il que je vous aimasse,  
 Que vous me désespérassiez  
 Et qu'en vain je m'opiniâtrasse  
 Et que je vous idolâtrasse  
 Pour que vous m'assassinassiez !

### LE XX<sup>E</sup> SIÈCLE

Philippe Martinon, dans un livre publié en 1927 et devenu ouvrage de référence par la suite, a dressé un bilan en ces termes<sup>72</sup> :

On a vu plus haut que la langue parlée avait conçu malheureusement une répugnance invincible pour le passé simple, qu'elle a remplacé par le passé composé. Elle montre exactement la même répugnance pour l'imparfait du subjonctif, qui est fort apparenté au passé simple, et même pour le plus-que-parfait du subjonctif, dont l'auxiliaire est lui-même à l'imparfait du subjonctif.

Albert Dauzat, dans *Le Génie de la langue française* (1943), a lancé encore cet appel<sup>73</sup> : «Conservons précieusement les distinctions et les nuances qu'il apporte, en sauvegardant les emplois du subjonctif et en enrayant les poussées de l'envahissant conditionnel.»

A propos du subjonctif, rappelons l'avis de Sauvageot<sup>74</sup> :

L'élimination de l'imparfait du subjonctif, que beaucoup d'usagers ne savent même plus conjuguer, a occasionné un trouble qui déconcerte souvent le sujet parlant. [...] Le point de vue des puristes est simple : s'en tenir aux règles traditionnelles. Mais celles-ci exigent le maintien d'un système où l'imparfait du subjonctif a sa place. Or [...] cette forme est tombée presque totalement en désuétude, et le vide qu'elle a laissé reste béant.

Au XX<sup>e</sup> siècle, toutes ces tendances de rapprochement entre français écrit et français parlé deviennent encore plus prononcées. D'où l'inquiétude des défenseurs du bon usage dont beaucoup ont dû partager l'opinion (et le désespoir) de Philippe Martinon<sup>75</sup> : «Il est assez probable que jamais en France on n'a aussi mal parlé qu'aujourd'hui ; on parle *le français*, mais quant à parler *français*, c'est autre chose.» Et ce n'est pas un

<sup>72</sup> 'Comment on parle en français', sous-titré *La langue parlée correcte comparée avec la langue littéraire et la langue familière*, Paris : Larousse, 381.

<sup>73</sup> H. Meschonnic : *De la langue française*, *op.cit.* : 135.

<sup>74</sup> A. Sauvageot : *Français écrit—français parlé*, *op.cit.* : 103–104.

<sup>75</sup> *La langue parlée correcte...*, *op.cit.* : VI–VII.

hasard si cet éminent linguiste, qui pourtant n'entend pas « légiférer », s'élève résolument contre toute tentative d'intégration du parler populaire : « pas plus que Vaugelas, nous ne pouvons descendre à la langue du peuple : si la prononciation populaire elle-même est sujette à discussion, que sera-ce du parler populaire ? Malheureusement, le parler populaire a terriblement envahi les classes dites bourgeoises. » Contemporaine de l'ouvrage de Martinon, *La Grammaire des fautes* d'Henri Frei (1929) a témoigné au contraire de l'intérêt qu'une linguistique mieux comprise pouvait porter au français parlé et ses valeurs propres<sup>76</sup>.

Dans la littérature de témoignage sur la Première Guerre, on accorde inévitablement une place privilégiée aux simples combattants, les « poilus », et avec eux, au français populaire. La référence de base de cette littérature de témoignage reste *Le Feu, journal d'une escouade* (1916) d'Henri Barbusse.

Dans le chapitre XIII, *Les gros mots*, un de ses camarades demande au narrateur, le caporal Bertrand, un homme instruit dont il sait qu'il prépare un livre sur leur vie dans les tranchées :

Dis donc, sans t'commander... Y a quéqu'chose que j'voudrais te d'mander. Voilà la chose : si tu fais parler les truffions dans ton livre, est-ce que tu les f'ra parler comme ils parlent, ou bien tu arrageras ça, en lousdoc ? C'est rapport aux gros mots qu'on dit. Car enfin [...] tu n'entendras jamais deux poilus l'ouvrir pendant une minute sans qu'i s disent et qu'i s répètent des choses que les imprimeurs n'aiment pas besef<sup>77</sup> imprimer.

A propos de la représentation du « langage des poilus », je renvoie à Henri Mitterand, qui a dressé le bilan linguistique de l'oeuvre<sup>78</sup> et de sa valeur documentaire dont voici les principales conclusions :

Barbusse note que la quasi-totalité des combattants appartenaient aux classes pauvres. De là un amalgame de parlers : patois, variétés régionales du français, niveaux divers de la langue familière et populaire, argots, jargons techniques.

Barbusse est le seul à avoir replacé ce langage en situation, en discours, avec les fonctions que lui donnent précisément la situation et le contexte. Il a fait à cet égard oeuvre de linguiste autant que de romancier.

<sup>76</sup> Meschonnic, face à ceux qui accusent de nos jours les « pédagogues d'après 1968 » d'enseigner « à écrire comme on ne doit pas parler », trouve que leur propos « manifeste une ignorance et une incompréhension de la réhabilitation du français parlé, qui ne commence pas en « mai 1968 », mais remonte à *La Grammaire des fautes* d'Henri Frei (H. Meschonnic : *De la langue française, op.cit.* : 288).

<sup>77</sup> *Pop.* au sens de « beaucoup ».

<sup>78</sup> La langue populaire dans *Le Feu. Europe*, septembre 1974, numéro spécial *Henri Barbusse*, 76–81.

*Le Feu* est aussi riche en relevés de prononciation et de syntaxe qu'en relevés lexicologiques. Ces relevés apparaissent principalement dans les dialogues. Mais une osmose s'est produite à cet égard entre le dialogue et le récit. [...] Barbusse se situe ainsi entre le Zola de *l'Assommoir* et le Céline du *Voyage*.

On peut discuter sur l'authenticité. Il n'en reste pas moins que Barbusse a introduit dans son oeuvre la matière même et les structures et les rythmes du discours populaire vécu, dans sa réalité variée, mouvante, imprégnée et dominée par la vie même de ceux qui le parlent.

Cela dit, il convient de noter que le discours populaire chez Barbusse n'est pas un discours sténographié, mais, comme chez les Goncourt et chez Zola déjà, «stylisé». Céline, qui a reconnu sa dette envers Zola et Barbusse, ne fera pas autrement : son langage parlé est lié à la fois à celui d'une communauté linguistique et à son propre univers mental d'écrivain soucieux de suivre sa propre voie et d'avoir sa voix propre<sup>79</sup>. *Le Voyage au bout de la Nuit* (1932) mériterait à lui seul une analyse stylistico-linguistique, rien qu'au point de vue des modalités d'adaptation du langage parlé et de son alternance avec des séquences textuelles parfaitement conformes aux normes du langage académique. On a d'un côté ce monologue après l'éclatement d'un obus meurtrier :

«Un seul obus ! C'est vite arrangé les affaires tout de même avec un seul obus», que je me disais. «Ah ! dis donc ! que je me répétais tout le temps. Ah ! dis donc !» ...

Et cet échange où les incises de style populaire se mettent au passé simple :

Vous n'avez pas une bouteille de vin à me vendre ? que je demandai. [...] Y en a plus ! qu'elle **revint** m'annoncer, la fille...

Roland Barthes cite l'exemple de Céline en ces termes<sup>80</sup> :

[...] la restitution du langage parlé, imaginé d'abord dans le mimétisme amusé du pittoresque [a] fini par exprimer tout le contenu de la contradiction sociale : dans l'oeuvre de Céline, par exemple, l'écriture n'est pas au service d'une pensée, comme un décor réaliste réussi, qui serait juxtaposé à la peinture d'une sous-classe sociale ; elle représente vraiment la plongée de l'écrivain dans l'opacité poisseuse de la condition qu'il décrit. Sans doute, s'agit-il toujours d'une *expression*, et la Littérature n'est pas dépassée.

<sup>79</sup> Dans *Bagatelles pour un massacre*, cité par Queneau, Céline écrivait : «rien n'est plus difficile que de diriger, dominer, transposer la langue parlée, le langage émotif, le seul sincère, le langage usuel, en langue écrite, de le fixer sans le tuer...» Cf. R. Queneau : *Écrit en 1937*, *op.cit.* : 18.

<sup>80</sup> L'écriture et la parole, dans *Le degré zéro de l'écriture*, *op.cit.* : 59–60.

Comme en témoigne, entre autres, l'emploi systématique du passé simple, y compris à la première personne du singulier et du pluriel : « Ah ! que je **fis**. » « Nous dûmes donc courir les embuscades. . . », « quand nous arrivâmes », « Nous descendîmes vers Saint-Cloud », etc.

Ce qui est plus fort, c'est qu'on trouve même, de loin en loin, des imparfaits du subjonctif. A propos de vieillards impotents : « Dans leur carcasse racornie il ne subsistait plus un seul atome qui ne **fût** strictement méchant. » Et même à la première personne : « Le coeur de Lola était tendre, faible et enthousiaste. Le corps était gentil, très aimable, et il fallut bien que je le **prisse** dans son esemble comme elle était<sup>81</sup>. »

### LE NÉO-FRANÇAIS DE RAYMOND QUENEAU

Celui qui adopte la position la plus radicale dans l'histoire de la prise en charge littéraire du langage populaire, c'est incontestablement Raymond Queneau qui, comme Céline, s'attaque au langage dit littéraire. Le premier chapitre de son recueil d'articles<sup>82</sup> est consacré à la question du « langage parlé écrit » (c'est lui qui souligne), car, comme il l'explique (p. 12) : « il s'agira ici très exactement du passage, pour une langue nouvelle (à savoir le français tel qu'il se parle actuellement), de la phase orale à la phase écrite ». Il va de soi que le traitement du problème suppose la connaissance du langage populaire. Queneau raconte à ce propos (p. 11) : « Je pense que tout dut commencer avec des journaux comme *l'Épatant* avec leurs *Pieds Nickelés*<sup>83</sup>. Et puis il s'est trouvé que j'ai lu très jeune Henri Monnier et Jehan Rictus. C'est par là que j'ai commencé à connaître le langage populaire. Si l'on s'écrie livresque ! livresque ! je n'y contredirai pas. Mais c'est comme ça. » Nous apprenons ensuite (p. 12) le rôle, déterminant, joué par le linguiste Joseph Vendryès qui déclarait, dans son ouvrage *Le langage*, à la lumière d'exemples concrets : « L'écart

<sup>81</sup> H. Meschonnic (*De la langue française, op.cit.* : 300) définit le rythme « dans le langage uniquement » comme « l'organisation du mouvement de la parole dans le langage, dans l'écriture ». Le rythme « permet de *déconfondre* le parlé et l'oral : le parlé est phonique, il s'oppose à l'écrit, et une place est libre pour penser *l'oral* comme primat du rythme et de la prosodie dans le mode de signifier. Parlé ou écrit. Rabelais est oral. Mais Proust aussi. Alors que la définition ancienne bloquait la pensée : Céline était « oral », et Proust était « écrit ». Mais Céline imite le parlé, et n'est pas toujours oral — puisqu'il a du faux parlé. »

<sup>82</sup> Écrit en 1937, *op.cit.* : 11–26.

<sup>83</sup> *Les Pieds Nickelés*, héros de bandes dessinées créés en 1908 dans *L'Épatant* par Louis Fortou. C'est un trio de débrouillards peu scrupuleux (Croquignol, Filochard et Ribouldingue) qui ridiculise la police et monte des coups douteux.

entre la langue écrite et la langue parlée est de plus en plus grand. Ni la syntaxe, ni le vocabulaire ne sont les mêmes. Même la morphologie présente des différences : le passé simple, l'imparfait du subjonctif ne sont plus employés dans la langue parlée. Surtout la différence des vocabulaires éclate à tous les yeux. Nous écrivons une langue morte...» Jugement qui, soit dit en passant, était à l'antipode de celui d'Antoine Meillet, cité par Meschonnic<sup>84</sup> : «La langue commune française est une langue traditionnelle, littéraire, aristocratique et qui ne peut être maniée d'une manière courante que par des personnes ayant un degré très élevé de culture. Elle a été créée par le travail d'une élite intellectuelle et d'une élite sociale.» Cet «idéal» a été réalisé par des écrivains tels qu'Anatole France, défenseur à la fois du latin et du français («Quand on n'enseignera plus le latin, la langue française périra...») et dont on a pu écrire tout récemment<sup>85</sup> : «l'on n'enseigne quasiment plus le latin, et il est évident que le français d'Anatole France n'est lui-même plus enseigné, sinon comme langue étrangère».

Parti de ce constat, l'écrivain Queneau en vient à proclamer la nécessité d'un changement radical (p. 19) :

Pour passer du français écrit ancien, né à la Renaissance, fixé au XVII<sup>e</sup> siècle et légèrement rénové par les Romantiques, pour passer de ce langage, qui ne fait que se survivre, à un français moderne écrit, au troisième français, correspondant à la langue réellement parlée, il faut opérer une triple réforme, ou révolution : l'une concerne le vocabulaire, la seconde la syntaxe, la troisième l'orthographe.

Ce troisième français, Queneau l'appellera aussi le «néo-français».

Quant à la syntaxe du français parlé, elle s'éloigne de plus en plus de celle du français écrit, et sur ce point le *Voyage* fourmille d'exemples, comme on en trouve aussi en bon nombre chez Queneau, dans *Le Dimanche de la vie* par exemple : «Il ne se doutait pas que chaque fois qu'il passait devant sa boutique, elle le regardait, la commerçante, le soldat Brû.»

Le poète Queneau estime que «la poésie est faite au moins pour être récitée» et il parle à ce propos de «l'aberration du *e* muet» (pp. 18–19). Aussi accorde-t-il, toujours à la suite de Vendryès, une attention toute particulière au problème de l'orthographe (p. 20) :

<sup>84</sup> *Op.cit.* : 147–148.

<sup>85</sup> R. Millet : *Le Sentiment de la langue*, Paris, La Table Ronde, 1993 : 199 (cité par H. Meschonnic : *De la langue française, op.cit.* : 342).

Sans une notation correcte du français parlé, dit-il, il sera impossible (il sera himpossible) au poète de prendre conscience de rythmes authentiques, de sonorités exactes, de la véritable musique du langage.

Quant à l'adoption d'une orthographe phonétique, elle s'impose ; « parce qu'elle rendra manifeste l'essentiel : la prééminence de l'oral sur l'écrit. Il ne s'agit donc pas de réforme, mais de création. »<sup>86</sup>

Comme dans le poème *Maigrir* dont la rédaction date de 1929 ou 1930<sup>87</sup> et dont voici la deuxième strophe :

Lautt jour Bouvar de la Villette  
 V'là jrenconte le boeuf à la mode  
 Jlui dis Tu mas lair un peu blett<sup>88</sup>  
 Viens que jte paye une belle culotte  
 Seulement j'ai pas pu passque  
 Moi jmégris du bout des douas  
 Oui du bout des douas Oui du bout des douas  
 Moi jmégris du bout des douas  
 Seskilya dplus distinglé

D'un tout autre caractère est *Si tu t'imagines*, ce poème de *L'Instant fatal IV*, dont le manuscrit porte cette mention : « Sur un t'aime de Ronsard, pouète françoüé » et qui est en effet une variation sur l'ode à Cassandre (*Mignonne, allons voir si la rose...*) et qui fut inspiré, d'après Claude Debon, par « une déconvenue sentimentale »<sup>89</sup> :

Si tu t'imagines  
 si tu t'imagines  
 fillette fillette  
 si tu t'imagines  
 xa va xa va xa  
 va durer toujours  
 la saison des za  
 la saison des za  
 saison des amours  
 ce que tu te goures  
 fillette fillette  
 ce que tu te goures<sup>90</sup>

<sup>86</sup> *Ibid.* : 25. Claude Debon, dans son *Introduction aux Œuvres complètes I* dans la *Pléiade* (Paris : Gallimard, 1989 : XIX), fait remarquer : « Queneau n'a jamais codifié l'orthographe phonétique, à preuve les graphies différentes d'un même poème » (il s'agit de *Maigrir*).

<sup>87</sup> Cf. la note de Claude Debon, OC I, 1178.

<sup>88</sup> *Blet, blette* : dont la chair, trop mûre, s'est ramollie.

<sup>89</sup> Cf. OC I, 1202, n. 1.

<sup>90</sup> En citant, à propos des procédés de distanciation mis en oeuvre par Queneau,

Renée Baligand<sup>91</sup> souligne à juste titre : « Si néo-français il y a, il s'agit non pas d'un usage commun mais de l'idiolecte d'un poète spirituel ».

« Queneau, note Emmanuel Souchier<sup>92</sup>, en citant notamment la célèbre « pentasyllabe monophasée » de *Zazie* (« Skeutadittaleur ») s'est fait le chantre de cette écriture qui a joué un rôle déterminant dans l'image fort partielle que la critique a longtemps donnée de son œuvre ». Le « néo-français », Queneau s'en sert surtout dans ses romans et, en particulier, dans *Zazie dans le métro* (1959), dont on connaît l'hapax-incipit<sup>93</sup> devenu célèbre : « Doukipudonktan », mais là encore relevons la présence du passé simple, décidément résistant : « Doukipudonktan, se **demanda** Gabriel, excédé. »<sup>94</sup>

Mais jusqu'où peut aller la transcription du langage parlé ? Dans *Zazie*, la lisibilité du texte n'est pas vraiment menacée, du moins pour ceux des lecteurs qui possèdent une certaine culture linguistique. La chose se présente tout autrement dans *Écrit en 1937*, où Queneau applique la règle d'après laquelle « toute lettre se prononce, et sans jamais changer de valeur, quelque soit sa position » : « Mézalor, mézalor, késkon nobtyin ! Sa dvyin incrouayab, pazordinèr, renvèrsan, sa vouzaalor indsé drôldaspé dontonrvyin pa. On lrekonê pudutou, lfransé, amésa pudutou. . . », etc.<sup>95</sup>

---

les six premiers vers du poème, E. Souchier (*Raymond Queneau*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1991 : 194) note que la distanciation humoristique « ne se contente pas des seuls enjeux du procès littéraire et s'attaque au contenu. Ainsi, la « fuite du temps », parangon thématique, est-elle « décapée des rouilles » qui l'étouffaient par le simple jeu phonético-graphique. »

<sup>91</sup> *Les poèmes de Raymond Queneau, étude phonostylistique*, Paris : Didier Éd., 1972 : 81.

<sup>92</sup> *Ibid.* : 248.

<sup>93</sup> *Hapax* : mot ou expression dont on ne connaît qu'un seul exemple dans un corpus donné.

<sup>94</sup> Et ces passés simples traversent tout le texte. Roger Martin du Gard, dans son roman dialogué *Jean Barois* et dans *Vieille France*, est parvenu à s'en débarrasser complètement, en adoptant le *présent* comme temps fondamental du récit.

<sup>95</sup> L'idée d'une orthographe phonétique est fort ancienne en France. H. Meschonnic (*De la langue française, op.cit.* : 232) rappelle le cas du réformateur « radical » Louis Meigret, qui « a inventé sa propre orthographe, pour réaliser une graphie phonétique, dès 1542, dans un *Traité de l'écriture française*. » Tentative d'où il est sorti « battu », note l'auteur qui ajoute ce commentaire : « Heureusement : à voir la peine qu'on a à le lire. » L'orthographe est en fait un facteur de stabilité, chaque mot ayant « une physionomie stable qui permette une identification sémantique immédiate », comme l'a fait remarquer Georges Galichet, auteur de *Physiologie de langue française* (1949), cité par Meschonnic (*ibid.* : 233). Ce n'était pas l'avis de Queneau qui, ayant monté en épingle les inconséquences de l'orthographe du français (« un système de graphies chaotiques, absurdes et arbitraires »), fit remarquer : « On dit aussi que les différentes orthographe de *so* (*saut, sceau, sot*) permettent de distinguer ses différentes significations ; dans ce cas pourquoi n'y a-t-il pas

Le «néo-français», malgré son indéniable apport sur le plan de la création littéraire, comme sur celui d'une prise de conscience face aux conventions et aux contraintes du français écrit (littéraire), était condamné à l'échec. Queneau lui-même a dû le constater dans un article publié dans la *NRF* du 1er avril 1969, intitulé *Errata* :

je m'aperçois que les théories que j'ai soutenues à ce sujet n'ont pas été confirmées par les faits. Le "néo-français" n'a pas progressé ni dans le langage courant ni dans l'usage littéraire. Au contraire, il a reculé. Le "français écrit" non seulement s'est maintenu, mais s'est renforcé. On doit en chercher la raison, paradoxalement (ou dialectiquement) dans le développement de la radio et de la télévision [...] qui a répandu une certaine manière (plus ou moins) correcte de parler [...].

Et un an plus tard, il a déclaré dans un article publié dans *L'Express* («Curieuse évolution du français moderne») et repris dans *Le Voyage en Grèce* (1973) : «Le français parlé courant se modèle de plus en plus sur l'écrit, et je crois que ce que les puristes n'auraient pu obtenir, les moyens audiovisuels l'imposent. Bref, c'est une déroute du néo-français<sup>96</sup>.»

Claude Hagège devait, vingt ans plus tard, en venir aux mêmes conclusions<sup>97</sup> : aujourd'hui, «les médias tout-puissants et omniprésents» exercent un «magistère linguistique», alors que «la majorité des francophones de France, qui ne lisent jamais ou presque jamais de livres», sont exposés à leur influence, de même qu'à celle de la télévision : «l'immense diffusion des médias confère beaucoup d'autorité à la parole, orale ou écrite, du journaliste». L'usage est façonné par les médias, avec toutes les conséquences que cela comporte sur «l'insécurité linguistique des classes moyennes» qui ne se fient plus à leurs propres capacités.

---

différentes orthographes pour *son* (possessif, vibration de l'air, rebut de mouture) ?» («Écrit en 1955', *op.cit.* : 77–79).

<sup>96</sup> Textes cités par E. Souchier : *Raymond Queneau, op.cit.* : 252.

<sup>97</sup> C. Hagège : *Le français et les siècles, op.cit.* : 96–97, 105, 115 pour les citations.

L'ORALITÉ—TRADITION CULTURELLE ET/OU  
OPTION ESTHÉTIQUE ? A PROPOS DE DEUX  
ROMANS FRANCOPHONES

ÉVA MARTONYI

Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
Egyetem utca 1.  
H-2087 Piliscsaba  
Hungary  
martonyi@btk.ppke.hu

As a starting point of this study, we suppose that verballity and the use of written records come across in a different way in the francophone or the so-called post-colonial literature than, for instance, in the European literature, in which it has a longer tradition.

To establish the truth of the thesis and to show the typical features, we have chosen two novels, one is by Patrick Chamoiseau, the other is by Fouad Laroui. The first one is linked to creole traditions, the latter one to Arabic- Moroccan traditions but both of them use the genre of the (post)-modern novel. The paper, on one hand, reveals the manner of verballity, embedded into the text, on the other hand, it shows the general structures, hidden under the surface like for example the child's path towards the school, i.e., towards knowledge, or the otherness of the home-comer compared to the ones who stayed at home. Nevertheless, the key point of the interpretation of both novels is their relationship to the French culture and language which in both cases is simply an inevitable fact, but nowadays this fact does not raise any difficulties in forming an independent identity or applying post-modern discourses in their own contexts.

Depuis le moment où l'illustre homme de lettres et plus tard chef d'État africain, Léopold Senghor, a introduit la notion de Négritude, en 1939, dans son livre intitulé *Ce que l'homme noir apporte*<sup>1</sup>, les jalons sont posés pour le début d'une nouvelle conception de l'histoire, culturelle mais

<sup>1</sup> L. S. Senghor, *Liberté I. Négritude et Humanisme*, Paris : Seuil, 1964.

aussi littéraire en occurrence. D'après son idée, peut-être pas tout à fait nouvelle, mais prononcée avec une force et une vigueur extraordinaires, l'histoire de l'imaginaire et de l'expression esthétique devront désormais être appréhendées d'une façon fondamentalement différente. Ses thèses sur la Négritude ont soulevé de fortes polémiques, c'est vrai, mais le bouleversement de plusieurs idées reçues s'est avéré plutôt positif et nous a permis de voir certaines manifestations culturelles et esthétiques sous une nouvelle lumière. Nous pouvons en retenir, sans doute, la remise en question de ce qu'on appelle aujourd'hui *l'eurocentrisme* des cultures.

A partir de la lecture d'un certain nombre de textes — théoriques et littéraires — nous allons essayer d'apporter quelques éléments de réflexion à ce dialogue, si vivant et parfois si passionnant même, qui s'engage à propos des *littératures francophones*. Il s'agit de la question à savoir si cette nouvelle forme d'appréhension permettrait de mieux dégager des différences entre les formes d'expression artistiques appartenant aux domaines culturels différents. Cette première question engendre tout une série d'autres, notamment : dans la mesure où les littératures émergentes ou postcoloniales adoptent une forme d'expression traditionnellement et par excellence européenne, notamment le genre romanesque, le produit final serait-il effectivement différent ?

D'autres questions sont évidemment possibles, par exemple celles-ci : qu'est-ce qu'un roman ? quels sont les caractéristiques que l'on peut attribuer au roman, quelles sont les exigences du canon plusieurs fois séculaire ? S'agit-il toujours de *raconter une histoire* et si oui, quel type de connaissance régit l'acte de raconter et quelle sorte d'expression convient le mieux pour remplir cette tâche ? Même si ces questions paraissent être trop simples voire naïves, elles touchent le fond des problèmes qui surgissent, notamment : quelle est la forme primordiale de l'expression littéraire, l'oral ou l'écrit ? Et, pour finir la série des questions que nous nous posons : quelle serait le statut de la littérature écrite par rapport à la littérature orale dans le domaine des littératures francophones, émergentes et/ou postcoloniaux ?

L'expérience du lecteur, naïf ou averti, témoigne d'une différence, peut être seulement de nuances, mais d'une différence qui existe quand même. En dégager quelques traits caractéristiques fera l'objet de notre analyse. Or, je tiens à le souligner, notre approche ne manque pas de naïveté, elle est superficielle, parfois même peut-être erronée, défauts qui viennent de notre ignorance de la plupart des aspects fondamentaux de *l'Autre*.

Nos deux exemples choisis seront *Une enfance créole II. Chemin d'école*

de Patrick Chamoiseau<sup>2</sup> et *Méfiez-vous des parachutistes* de Fouad Laroui<sup>3</sup>. L'un appartient à la littérature francophone des îles, l'autre à la littérature maghrébine. Pour définir ces littératures, plusieurs tentatives ont déjà été entreprises, sans qu'on puisse arriver à un consensus général. Pour ce qui est du deuxième domaine, une définition simple (simplifiée ?) est proposée par Jacques Noiray :

Il n'y aura donc pas d'autre littérature maghrébine de langue française que celle qui, écrite directement en français, développe des thèmes spécifiquement maghrébins. [...] Il suffit qu'elle conserve le même point de vue, qu'elle nous parle toujours, de l'intérieur, des grandes interrogations, des grandes obsessions, des grandes lignes de force qui constituent le fondement problématique de la personnalité collective maghrébine<sup>4</sup>.

Or, nous pensons que cette définition pourrait être utilisée pour le premier domaine également, auquel appartient notre deuxième exemple, étant donné que quelques-uns des critères principaux y sont pertinents : thèmes spécifiques, recherche des réponses valables au-delà du champ de l'individuel, interrogation(s) touchant à l'aspect collectif, etc.

Pour assurer un cadre théorique (littéraire et/ou anthropologique) à notre analyse textuelle, plusieurs approches sont possibles. Nous allons nous inspirer de celles qui sont proposées par les études sur l'imaginaire. L'auteur de l'ouvrage intitulé *L'Imaginaire* rappelle brièvement un très grand nombre d'études, à partir des travaux des pères fondateurs jusqu'aux représentants les plus récents des disciplines diverses telle que la psychanalyse, l'anthropologie culturelle, la sociologie, etc. A commencer par Gaston Bachelard jusqu'à Gilbert Durand, en passant par les historiens de la religion et des philosophes, Mircea Éliade et Paul Ricoeur, pour ne mentionner que les noms les plus célèbres, nombreux savants se sont penchés sur les problèmes esthétiques de l'imaginaire. Jean-Jacques Wunenburger arrive à déduire de cette diversité d'approches quelques voies convergentes qui peuvent servir de base à notre analyse.

Afin de pouvoir dégager les structures caractéristiques et les constances possibles de l'imaginaire des productions esthétiques en général

<sup>2</sup> P. Chamoiseau, né en 1953, à Fort-de-France, en Martinique, a publié des romans, des essais littéraires et du théâtre. Quelques titres de ses œuvres : *Éloge de la créolité*, avec Jean Barnabé et Raphaël Confiant, essai, 1989, *Texaco*, roman, 1992, Prix Goncourt, *Chemin-d'école*, roman, 1994.

<sup>3</sup> F. Laroui, écrivain marocain a publié entre autres : *Les dents du topographe*, 1996, *De quel amour blessé*, 1998, *Méfiez-vous des parachutistes*, 1999.

<sup>4</sup> J. Noiray : *Littératures francophones I*, Paris : Belin Sup., 1996 : 11.

et des œuvres littéraires en particulier, nous avons intérêt de nous approcher des textes dans leur existence concrète, telle qu'ils se donnent à lire. A ce propos, l'auteur nous propose de distinguer trois niveaux de facteurs. «L'imaginaire étant doté d'une sorte de plasticité et de créativité propre, il importe d'identifier et de décrire les facteurs dynamiques qui expliquent sa formation et ses transformations. On peut distinguer des facteurs *intratextuels*, *infratextuels* et *supratextuels*... (c'est nous qui soulignons !)<sup>5</sup>.»

L'auteur nous rappelle que le premier facteur, désigné comme *dynamique intratextuelle* se manifeste par «les représentations, mentales ou matérialisées sous forme d'œuvres, de l'imagination qui doivent leur consistance, leur substantialité, leur pérennité à une constitution langagière propre qui les distingue des textes d'information objective ou formalisés abstraitement»<sup>6</sup>. Puis, *les images matricielles* constituent, toujours d'après Wunenburger, les facteurs *infratextuels*. Il s'agit de la découverte du fait «sous le texte lisible opèrent ainsi des schèmes, figures, archétypes, qui agissent comme des matrices de sens et comme des opérateurs, conducteurs qui font passer un sens universel dans un particulier ou inversement»<sup>7</sup>. Enfin, en troisième lieu, l'auteur insiste sur l'importance des *déterminants hypertextuels* qui seront représentés par la force imaginaire d'un texte qui est toujours conditionnée par des surdéterminations hypertextuelles. «Les énoncés et tableaux d'un imaginaire se voient relayés et modifiés par les croyances collectives (dogmes religieux, credo politiques, croyances collectives sur l'histoire, idéologies sociales, etc.) qui viennent leur conférer une crédibilité et une authenticité supplémentaires<sup>8</sup>.» L'imaginaire d'un individu est inséparable des grands symboles et mythes politiques et c'est dans ce sens que Wunenburger parle de l'imaginaire partagé et de l'imaginaire privé.

Nous pensons que la distinction de ces trois sortes de facteurs pourrait nous aider à dégager les différences spécifiques que nous cherchons à saisir, à l'intérieur de notre corpus. Il faudrait donc clairement distinguer ce qui se manifeste d'abord au niveau de la représentation langagière, puis dégager ce qui est au-delà de ce niveau, c'est-à-dire remonter aux images matricielles, pour arriver au niveau supérieur et dégager ce qui appartient au collectif dans l'imaginaire particulier, ce qui est partagé et ce qui est privé. Il est évident que pour arriver à une réponse mieux

<sup>5</sup> J.-J. Wunenburger : *L'Imaginaire*, Paris : Puf, 2003 : 47.

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> *Ibid.* : 50.

<sup>8</sup> *Ibid.* : 52.

fondée, à un résultat plus solide, des analyses plus approfondies des ouvrages plus nombreux seront nécessaires, ce qui dépasserait les cadres du présent travail. Pour le moment, nous allons donc nous contenter de la présentation seulement de nos deux exemples concrets.

Patrick Chamoiseau, dans son récit intitulé *Une enfance créole II. Chemin-d'école*, raconte l'histoire d'un enfant créole, qui vit dans un milieu autochtone, entouré de sa famille : la mère, Man Ninotte, le père, les frères et les sœurs. Il n'a qu'une envie, aller à l'école, comme le font ses frères et ses sœurs plus âgés que lui, il «réclame l'école». A partir du moment où sa mère l'y accompagne enfin, il est fasciné, par l'ardoise et la craie à l'aide de laquelle il griffonne des dessins et même quelques lettres de l'alphabet. Il apprend beaucoup de choses à l'école, l'histoire de Frère Jacques qui somnole et celle de la belle au bois dormant, il entend parler des sorcières qui volent avec de longs balais et des bonnes fées, il sait dessiner la tour Eiffel, etc. Il est tout content, car la Maîtresse, Man Salinière est bien gentille et elle raconte aux enfants toutes ces choses merveilleuses. Les étapes à franchir sont ici plutôt faciles : apprendre les dates, se situer dans le temps d'après les heures, les jours et les saisons, c'est-à-dire à l'occidentale, apprendre à se nommer, correctement et non pas uniquement par son surnom créole<sup>9</sup>. Le moment de la déception arrive quand il apprend que ce n'est pas une vraie école, ce n'est que *la maternelle-poulailler*. La première partie du récit raconte cette période de bonheur, sous le titre *Envie*. Mais des signes inquiétants se manifestent déjà à ce stade. Le Maître, homme sévère qui «parle le français comme les gens de la radio ou les matelots de la Transat» l'intimide. Étonné, l'enfant finira par se dire : «[. . .] tout est oppressant, la chemise fait corset»<sup>10</sup>.

La deuxième partie du récit porte le titre *Survie*. L'envers de l'histoire est moins heureux. Les épreuves se multiplient à *la vraie école*. Les maîtres qui se succèdent sont encore moins gentils et toutes sortes d'événements pénibles marquent son parcours d'écolier. Mais la fin de l'histoire est quand-même heureuse, car il trouvera enfin les livres qui l'attirent. Par la suite, il prêtera une attention particulière aux séances de vocabulaire du Maître pour mieux comprendre ses lectures. Le récit se termine par ce changement qui est survenu dans l'état d'esprit de l'écolier :

<sup>9</sup> L'importance de l'état civil est souvent thématise dans les romans maghrébins, par exemple chez Chraïbi (1998 : 10) : «Il subsiste une léger doute quand à la date de ma naissance, un certain décalage, entre l'oral et l'écrit. [. . .] Chez nous, les «indigènes», il n'y avait pas d'état civil.» (D. Chraïbi : *Vu, lu, entendu. Mémoires*, Paris : Denoël, 1998.)

<sup>10</sup> P. Chamoiseau : *Une enfance créole II. Chemin d'école*, Paris : Gallimard, 1996 : 73.

«[...] il se mit à retenir les mots, à les utiliser, à s'en souvenir, à en augmenter sa parole quotidienne. Il fut sensible à l'effet que produisait un mot français nouveau...». La *survie* est assurée ainsi, grâce à la prise de conscience de l'importance de la lecture.

Notre premier champ d'investigation, pour dégager de quelle façon l'histoire est racontée, sera donc celui de *l'intratextuel*. Dans ce texte, le narrateur se désigne en tant qu'*Omniscient* et il propose même des explications de ce qui est raconté, deux ou trois fois, par des notes en bas de pages. Sa fonction de l'omniscient est ainsi dédoublé, car il aide à interpréter ce qui n'est pas d'emblée clair, à cause de la confusion langagière qui règne parfois dans le texte. Or, sa fonction traditionnelle ou *canonique* de narrateur omniscient est par ailleurs tout à fait bien remplie, puisqu'il prend en charge le récit — c'est lui qui présente les personnages et fait avancer l'intrigue.

Son regard est porté presque continuellement sur le protagoniste, l'enfant créole, nommé dans le texte uniquement par sa désignation générique *le négriillon*. On sait ainsi qu'il est de race africaine, il en porte d'ailleurs les marques physiques : nez aplati, peau noire, etc., il est jeune, il atteint juste l'âge de la scolarisation. À côté de lui, nous voyons apparaître un autre garçon créole, surnommé Le Gros-Lombric. Sa créolité soulignée, sa situation de l'enfant issu d'un milieu défavorisé, pris pour un attardé par ses copains, mais qui est en effet un sur-doué pour les maths, sa nature sauvage, ses tendances de se révolter font de lui une figure emblématique. Puis, il y a la figure de la mère, présente, mais juste désignée par les attributs de bonne maman qui nourrit et soigne ses enfants. Le père est absent la plupart du temps, il ne revient à la maison que pour manger. À l'opposée de ce groupe, on voit apparaître les Maîtres. Il y a le Maître No 1, puis le Maître No 2 et le directeur de l'école. Leur tâche est de discipliner la masse des écoliers, une véritable meute qui s'acharne contre tout ce qui vient du monde des adultes mais qui s'entredéchire aussi<sup>11</sup>.

La créolité est omniprésente, non seulement dans les dialogues rapportés, mais aussi à tous les niveaux du discours romanesque. En guise d'introduction à notre analyse plus détaillée, voici un passage pour illustrer comment l'usage du bon français est exigé à l'école :

<sup>11</sup> «Les différentes scènes d'école sont aussi une caractéristique *sine qua non* des récits des années 1950. Ensuite, le thème sera revisité par Mehdi Charef dans *La Maison d'Alexina* (1999) ou dans *Le Gone du Chaâba* de Azouz Begag. Curieusement, les mêmes images de Colonisateur vs Colonisé semblent revenir. Un véritable mythe, de racine universelle, se crée autour de ce lieu de la culture — toujours autre.» Cf. Sz. Hollósi : *Contribution à l'étude de l'imaginaire dans les lettres francophones du Maghreb* (thèse, manuscrit à paraître, Université de Nice Sophia-Antipolis, 2004).

Désespoir du Maître : les enfants parlaient par images et significations qui leur venaient du créole. Un *nouveau venu* était appelé un *tout-frais-arrivé*, *extraordinaire* se disait *méchant*, un *calomnisateur* devenait un *malparlant*, un *carrefour* s'appelait *quatre-chemin*, un *faible* était dit un *calmort*, *difficile* devenait *raide*, pour dire *tristesse* on prenait *chimérique*, *sursauter* c'est resté *saisi*, le *tumulte* c'était un *ouélélé*, un *conflit* c'était *déchirage*. . . etc. Les étoiles brillaient comme des *graines de dés*, comme des *peaux d'avocat*, ou des *cheveux de kouli*. On était beau comme *flamboyant du mois de mai*, et tout ce qui était *laid* était *vieux* — chaque fois qu'une petite personne ouvrait la bouche, le Maître croyait entendre (disait-il consterné) un hurlement de loup . . . *zéro, zéro, zéro*<sup>12</sup> !

Par la suite, on peut distinguer nettement des niveaux dont chacun illustre une difficulté d'expression à surmonter par les écoliers. Tout d'abord, ils éprouvent des *difficultés phonétiques* :

A grands efforts, chacun se surveillait. Les enfants se mirent à rire de ceux qui ne maîtrisaient pas leur *u* ou leur *r*. Prendre la parole fut désormais dramatique. Il leur fallait bien écouter la *tite-langue-manman* qui leur peuplait la tête, la traduire en français et s'efforcer de ne pas infecter ces nouveaux sons avec leur prononciation naturelle. Redoutable gymnastique [. . .] Leur propre incapacité décuplait leur méchanceté. *I fè en kawô. I fè an kawô* Il a fait une faute. [. . .] D'un jour à l'autre, au hasard d'une réponse ou d'une phrase, on pouvait basculer tout entier dans le grotesque et le barbare<sup>13</sup>.

L'apparition des *difficultés sémantiques* est illustrée, par exemple, par la présentation de la leçon de morale. Le Maître explique aux enfants l'interdiction de *cueillir des pommes des autres*, ce qui voudrait dire dans son langage *voler des choses qui ne leur appartiennent pas*. Or, ces enfants ne peuvent jamais cueillir des pommes, ils peuvent juste en acheter au supermarché. La leçon de morale finit par basculer dans l'absurde. Ou alors, la scène où le Maître apporte à l'école des pommes en plastique pour enseigner à ses élèves les rudiments de la mathématique, au lieu d'apporter des fruits du pays, etc., démontre également l'écart qui existe entre le monde des manuels scolaires et le milieu naturel des enfants.

Voici quelques exemples pour illustrer les *difficultés concernant la phraseologie* : « On ne dit pas : Je parle pour mon corps, on dit : Je me parle à moi-même<sup>14</sup>. » « On ne dit pas : se procurer des désagréments. . . On dit : s'attirer des ennuis<sup>15</sup>. »

<sup>12</sup> P. Chamoiseau : *Une enfance créole II.*, *op.cit.* : 93.

<sup>13</sup> *Ibid.* : 88.

<sup>14</sup> *Ibid.* : 159.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 162.

On pourrait multiplier les exemples, mais passons maintenant au niveau suivant, à celui de *l'infratextuel*, défini comme celui des archétypes, des éléments qui permettent le passage du particulier à l'universel. Dans notre récit, il se montre sous la forme du thème de l'enfance et des passages importants qui se succèdent dans la vie des individus. Il s'agit des étapes successives de l'initiation à la vie adulte. L'enfant doit passer par des épreuves, apprendre la dissimulation des souffrances. Il doit passer de la sincérité parfaite de l'âge innocent aux mensonges du monde adulte. Dans ce milieu spécial, apprendre à survivre est une exigence fondamentale. Ici, même les moyens occultes sont permis, car ils sont efficaces. Le recours aux pratiques mystérieuses connues seulement par le milieu créole, peut sauver l'individu ou toute la communauté dans des situations de crise.

De la même façon, les éléments habituels de la représentation du monde des enfants, la quête de la vérité et de la justice, l'apprentissage à travers les jeux, les duels, les bagarres, etc., devient ici plus douloureux. Il leur faut apprendre non seulement les règles du jeu, gagner et tricher<sup>16</sup>, se battre, subir des punitions physiques, mais aussi affronter les humiliations infligées par le Maître et le Directeur de l'école.

Le troisième champ, celui de *l'hypertextualité* comprend, comme nous l'avons vu, les configurations collectives qui se trouvent au-delà de l'individuel et qui sont les grands symboles et mythes politiques. Dans notre texte, c'est la créolité qui se trouve opposée à la France. Le fameux topos littéraire de l'évocation des anciens livres scolaires utilisés non seulement en France, mais aussi dans les colonies contenant la célèbre phrase : « nos ancêtres les Gaulois »<sup>17</sup>, est largement exploité par Chamoiseau. Au fait, tout converge vers ce sens : Une variante astucieuse est proposée par l'auteur :

Qui peut me faire une phrase pour illustrer l'arrivée du printemps par l'évocation d'un vol d'hirondelles au-dessus du clocher enneigé de votre village ? Personne ? Palsambleu...<sup>18</sup>.

Le Maître demande en vain une dissertation sur ce sujet proposé, les

<sup>16</sup> « Les élèves entre eux disaient : celui qui sait le mieux mentir, le mieux arranger son mensonge, est le meilleur de la classe. » (M. Dib : *La Grande Maison*, Paris : Seuil, 1952 : 20-21.)

<sup>17</sup> « Et comme on l'a écrit et affirmé souvent depuis les Croisades, dans le monde arabo-musulman le temps ne compte guère, en dépit de la passion des Marocains pour les montres de haute précision. Mais il nous fallait nous « civiliser », selon le manuel français d'Histoire, celui-là même qui vantait mes ancêtres gaulois. » (D. Chraïbi : *Vu, lu, entendu*, *op.cit.* : 10.)

<sup>18</sup> P. Chamoiseau : *Une enfance créole II*, *op.cit.* : 122.

enfants connaissent un mode de vie tout à fait différent<sup>19</sup> L'ironie est évidente<sup>20</sup>, car ces confrontations ne peuvent pas être mises en texte autrement—la reproduction textuelle de la parole semble être le meilleur moyen d'intensification du message.

Puis, pour terminer, voici une sorte de résumé des doubles aspects de l'existence créole :

Le mot France était magique. Il répartissait entre l'enfer et le paradis. Il y avait la farine-france, l'oignon-france, la pomme-france, les Blancs-france. . . Ce qui ne disposait pas de blanc-ceing accolé à son être sombrait sans la géhenne du local<sup>21</sup>.

Cette ambiguïté<sup>22</sup> sera encore plus fortement représentée par la fin du récit. L'histoire se termine par l'accès du négrillon aux livres. Il trouve un vieux stock de livres français, non identifiés dans le texte, dont les pages jaunies et tachées l'attirent. L'accès aux livres signifie non seulement l'accès au savoir, mais aussi à l'écriture. Le chemin-d'école se termine ici, dans le bonheur—car même si l'histoire n'est pas finie, *une tracée de survie* est bien dessinée. Le négrillon des premières pages du récit qui a « commis l'erreur de réclamer l'école », découvre le bonheur de l'écriture.

L'analyse de l'oral vs l'écrit dans *Méfiez-vous des parachutistes* de Fouad Laroui est un peu plus compliquée du point de vue des critères et des points de repère nommés ci-dessus. Ici aussi, il s'agit d'une sorte d'écriture postcoloniale qui fonctionne à partir de certaines idées reçues et de certains clichés faisant partie aussi bien des thèmes que de leur mise en texte, mais chez notre auteur, ils sont constamment remis en question. En même temps, l'écrit et l'oral ne s'y opposent pas d'une façon simple, car l'enjeu n'est pas la valorisation de l'un par rapport à l'autre.

<sup>19</sup> «Noël. L'arbre de Noël qu'on plante chez soi, les fils d'or et d'argent, les boules multicolores, les jouets qu'on découvre dans les chaussures.» (M. Dib : *La Grande Maison*, *op.cit.* : 20–21.)

<sup>20</sup> Non moins ironique est le passage suivant chez Begag (1986 : 66–67) : «Le maître annonce que, jusqu'à 11 h 30, nous allons faire une rédaction. Sujet : «Racontez une journée de vacances à la campagne.» Je sors de mon cartable une feuille double, plante ma plume dans l'encrier et démarre sans brouillon ma composition. Mes idées sont déjà ordonnées. Je ne veux pas lui parler du Chaâba, mais je vais faire comme si c'était la campagne, celle qu'il imagine.» (A. Begag : *Le Gone du Chaâba*, Paris : Seuil, 1986.)

<sup>21</sup> P. Chamoiseau : *Une enfance créole II*, *op.cit.* : 152.

<sup>22</sup> «—Qui d'entre vous sait ce que veut-dire : Patrie ? [...] —La France est notre mère Patrie, ànonna Brahim. —La France, un dessin en plusieurs couleurs. Comment ce pays si lointain est-il sa mère ? Sa mère est à la maison. C'est Aïni. Il n'en a pas deux.» (M. Dib : *La Grande Maison*, *op.cit.* : 20–21.)

De plus, le jeu des oppositions se multiplie, car elle ne se manifeste pas uniquement entre la langue d'origine et la langue apprise ou à apprendre. En dehors de ces jeux, ce qui est encore très important dans ce récit, c'est la confrontation de la tradition et de la modernité à l'intérieur de la même civilisation. Le regard de l'Autre sera ainsi dédoublé, l'Autre n'étant pas seulement celui qui se trouve à l'extérieur, mais aussi celui qui revient dans son pays natal. Il y sera confronté à tous ceux qui sont restés dans leur milieu d'origine et qui refusent le moindre changement, le moindre signe de modernisation. Il est évident qu'une telle situation ne peut être racontée sans y mettre une grande quantité d'ironie et le narrateur finira par proposer une satire complexe de la société marocaine contemporaine<sup>23</sup>.

Le récit, organisé selon les chapitres numérotés dont chacun porte un titre (le premier étant *l'individu rentre chez lui* et le dernier *la mort de l'individu*) suggère d'emblée l'histoire d'une vie, à partir d'un moment privilégié jusqu'à la fin, à la mort. Or, dès le début, les cartes sont mêlées, les pistes de lecture multipliées. Une sorte d'introduction raconte l'événement suivant :

Un jour, alors que je me promenais, un parachutiste s'abattit sur moi. Il ne s'excusa même pas... Je m'empresse de préciser que ce ne sont pas là des choses qui arrivent tous les jours dans ce quartier de Casablanca où j'habitais alors. Mais, pour autant, je ne tire pas de cet événement le moindre motif de fierté. Ça aurait pu tomber, c'est le cas de le dire, sur n'importe qui. Si j'avais quitté ma maison une minute plus tôt, si le chat avait miaulé... C'est ce qu'on appelle à proprement parler *le hasard* : la rencontre de deux séries indépendantes<sup>24</sup>.

Il s'agit donc d'un récit à la première personne, ce qui pose d'emblée la question de l'oral vs écrit de la façon suivante : est-ce une histoire racontée ou une histoire écrite ? Qu'est-ce que nous sommes en train de lire ? Nous allons chercher des réponses à ces questions dont chacune pourrait proposer des arguments pour confirmer et/infirmer notre hypothèse de départ.

Au début du récit, nous apprenons que le narrateur marocain vient de rentrer de France. Il trouve une situation assez rassurante, travail et logement convenables, car il sera ingénieur chez une grande entreprise industrielle, appelée Les Bitumes du Tadla. Or, son réinstallation dans

<sup>23</sup> Le même thème est exploité par Driss Chraïbi, dans son roman *Une enquête au pays* (1981), puis en réutilisant le personnage de l'enquêteur, il compose deux autres romans, *L'Inspecteur Ali* (1991) et *L'Inspecteur Ali à Trinity College* (1996).

<sup>24</sup> F. Laroui : *Méfiez-vous des parachutistes*, Paris : Julliard, 1999.

son milieu d'origine ne va pas sans problèmes. C'est l'apparition inattendue du parachutiste qui déclenche une série de mini-catastrophes, mais le narrateur lui-même est également une sorte de parachutiste : parti pour longtemps, une fois revenu, il a du mal à se réinstaller, car il est différent des autres.

Notre héros subit d'abord une série d'aventures rocambolesques. Il fait un véritable tour du monde, de Paris à Francfort, puis à New Delhi et au Japon, pour revenir, enfin, à son point de départ. C'est à ce moment que le parachutiste tombe du ciel et c'est ainsi qu'une deuxième série de péripéties commence, cette fois-ci surtout dans sa vie privée. Bouazza, le parachutiste en tant qu'invité de Dieu, est sacré pendant trois jours, d'après les usages musulmans, mais il s'éternisera chez son hôte. Paresseux et têtue, sa seule occupation est de préparer de bons repas et de bouleverser totalement la vie du narrateur. Pour commencer, Bouazza chasse l'amie du narrateur, car il a horreur des femmes arabes vêtues à l'Occidentale et lui promet de faire venir sa nièce qui ne sait ni lire, ni écrire, mais qui sait préparer le couscous et la pastilla. Nous apprenons au fur et à mesure qui est véritablement Bouazza. Son plus grand défaut, d'après le narrateur, est qu'il ne connaît pas le mot *individu*. Il ne connaît ni le mot ni la chose. Il est bêtement attaché aux habitudes collectives sans jamais les remettre en question. Le narrateur, malgré ses efforts, n'arrive pas à se débarrasser de lui.

Pour comble de malheur, un oncle oublié depuis longtemps lui fait visite et ramène son fils, Samir, un vaurien qui n'a qu'une envie, quitter le pays et aller n'importe-où dans le monde. La description d'une journée de Samir est la critique lucide et amère de la jeune génération marocaine, sans travail, sans idées, sans projets pour le présent et encore moins pour l'avenir. Il finira par s'embarquer, sans passeport, sur un bateau vers les îles Canaries. Quelques mois plus tard, il écrira une carte postale en disant qu'il est arrivé aux États-Unis.

Le narrateur rencontre plusieurs femmes, mais ses rencontres finissent chaque fois dans le malheur et dans l'absurde. Il doit épouser Nour, une femme mariée mais répudiée. Son mari, après avoir acheté un ordinateur, lui consacre tout son temps au lieu de s'occuper de sa femme. Celle-ci l'épouse alors le narrateur pour se venger. L'ex Madame Chifoune est une femme surnommée par son mari *un village Potemkin* (p. 128), possédant un vocabulaire de deux cents mots, totalement ignorante de tout, mais toujours présente et de plus, toujours accompagnée de sa mère. Heureusement, l'ex-mari de la femme veut reprendre Nour, car il a besoin d'elle pour faire la cuisine. Tout cela lui coûte pas

mal d'argent, mais il se sent soulagé. Entretemps, une espèce de miracle se produit, on lui envoie une jeune fille, Yto, une merveille qui ressemble à *la jeune fille à la perle de Vermeer* (p. 136). Au plus grand regret du narrateur, la jeune fille sera renvoyée par l'intermédiaire de Bouazza. La servante-maîtresse est un autre type de femme marocaine, simple, gentille, mais sans expérience et éducation propre elle finira par être transformée en une sorte de prostituée. Mais Dounya, la femme d'un de ses collègues, n'est pas la femme idéale non plus. Encore moins le sont ses deux cousines, Kathy et Chouchou. Ces jeunes filles qu'il n'a jamais vues s'installent chez lui, pour profiter de son appartement, de Casablanca, et même peut-être afin qu'il en épouse une. Cette série de portraits de femmes propose, dans son ensemble, une image ironique de la condition des femmes dans la société marocaine.

Les relations du narrateur avec ses collègues et co-habitants de l'immeuble ne sont pas sans ambiguïtés non plus. Chaïbi, Hamou Hamal et les autres sont les figures-types de cette société, avec leurs faux Rolex, avec leurs intrigues mesquines à l'entreprise et avec leurs relations très compliqués dans tous les milieux imaginables.

À la fin, il songe au suicide. Mais le suicide est prohibé par les religions, *c'est écrit dans le Coran, dans la Bible et dans la Thora*. Que faire alors ? Il rêve de sa mort, mais il rêve aussi du Ciel, du Paradis. La solution ? « C'est Lui : Bouazza. Il est ta bouée de sauvetage. Il sait toujours ce qu'il faut faire. Il est la commune mesure... : *Il faut aimer Bouazza.* » (p. 190) Solution ambiguë, car tout au long du récit il a essayé de résister à son influence.

Le champs de l'*intratextuel* se manifeste à travers la reproduction des dialogues et, en général, celui du langage des personnages. L'oral fait ainsi une entrée quasi naturelle dans le discours du roman. Mais cette oralité est multiple et les oppositions sont également multipliées. Arabe vs français, français parlé vs français écrit, haute culture vs culture populaire. Voici un passage qui illustre bien ce mélange de langues et d'expressions, la superposition des niveaux de langue et de cultures différents.

Je sors de l'ascenseur... le *chaouch* me fixe du regard... *badak kbaina* qu'est-ce qu'il me veut, ce torve... quelle tronche tout de même... *ablan' ! ki dayer ? labass ? lhamdoullah*... bon, voyons les fax... Tiens, Wang Yuning me salue... veut bitume *usual conditions please as soon as possible*... *Pffff tay tfalla 'alya*, ce clown, elle est où sa lettre de crédit... Tiens, c'est qui cette *mujer* ? Fax signé Mrs. Agarwal... se propose comme intermédiaire pour nos ventes en Inde... Cause toujours, tu m'intéresses... On a *Bhalla*...

*tmchi ill'ab... Go away... go go... Gault et Millau... J'ai faim. Ce Ramadan me tue... (p. 98)*

La différence du narrateur par rapport à son entourage se manifeste aussi au niveau de la langue. Puisque son arabe n'est pas parfait, sa conversation avec ses compatriotes est souvent brouillée par des simplifications de sens, parfois même par des malentendus. Les problèmes du héros-narrateur viennent en grande partie du fait qu'il n'a pas de langue maternelle, comme il dit :

C'est quoi, la langue maternelle ? Langue de la mère, tout simplement ? Si c'est le cas, ce devrait être le marocain. Le seul problème, toutefois, est que le marocain n'existe pas. Ce que ma mère et quelques millions d'âmes parlaient dans ma jeunesse était une ratatouille de mots arabes, berbères, français, plus quelques mots espagnols et des *ad hoc* pour faire nombre. (pp. 90-91.)

Pour ce qui est de son identité culturelle, le manque de cohérence le gêne<sup>25</sup>. Au lycée français de Casablanca, il s'est nourri des lectures des classiques français, des œuvres de la comtesse de Ségur, de Hugo, de Balzac, etc., d'où son sentiment pénible *d'avoir été en étrange pays dans mon pays lui-même*. (p. 92.)

Dans le roman de Laroui, le deuxième niveau, celui de *l'infratextuel*, se réalise par des figures plus complexes que dans le cas du premier roman analysé. Ici, c'est tout d'abord le rôle du hasard qui déclenche l'intrigue, puis la série des événements inattendus en constitue le réseau matriciel. Le héros est poussé, par les glissements progressifs, vers la chute, vers un lieu de non-retour. Or ce parcours est justement le contraire du *Bildungsroman*. Ce dernier est normalement le récit d'un aboutissement, d'un devenir. Chez Laroui, tout se précipite vers une destinée tragi(comi)que, à finir forcément par la mort. Mais comment raconter sa propre mort ? Le narrateur ne peut pas mourir en racontant la fin de ses jours. Laroui trouve une solution astucieuse : le dernier chapitre qui porte le titre : *la mort de l'individu*, présente son rêve, une vision. En voici quelques phrases :

Chaque nuit, (...) je vis ma mort, par anticipation.

Le film se déroule, inéluctable, fascinant... C'est qu'il subsiste un reste de curiosité, malgré tout... [...] Mes yeux ne sont pas encore fatigués de

<sup>25</sup> «A l'école, un enseignement laïc, imposé à ma religion ; je devins triglotte, lisant le français sans le parler, jouant avec quelques bribes de l'arabe écrit, et parlant le dialecte comme quotidien. Où, dans ce chassé-croisé, la cohérence et la continuité ?» (A. Khattibi : *La Mémoire tatouée*, Paris : Denoël, 1971 : 54.)

voir, même lorsqu'ils sont clos, et c'est pourquoi (*je crois que je rêve*) je m'approche du convoi mortuaire [...] .. je me penche sur le cerceuil obscurci par un triple rang de presque cadavres—leur visages, leurs yeux éteints—et c'est mon nom que je lis, inscrit sur une petite plaque. Indubitable. Machin, ingénieur. C'est moi. Puisque c'est ainsi qu'on me désigne. Ce qui m'étonne d'ailleurs, c'est de pouvoir lire ces lettres, si faiblement gravées, on ne les distingue à peine .. un rayon de lune l'effleure. Messieurs les croque-morts ! Je réclame je conteste... (p. 188)

Or, le roman ne se termine pas par cette vision mortuaire. Le héros-narrateur se réveille en sursaut : «Et soudain je sais ce qu'il me reste à faire. Comment n'y ai-je pensé plus tôt ? C'est la seule solution. Elle crève les yeux. *Il faut aimer Bouazza*». (p. 190)

Cette dernière phrase du roman, nous ramène au troisième niveau d'interprétation, celui de l'*hypertextuel*. Or, ce qui nous frappe dès le début c'est l'apparition des éléments divers des cultures, à la fois occidentale et orientale, des citations, des noms propres, des emprunts et des réécritures de phrases bien connues, etc. En un mot nous y voyons surgir une intertextualité très poussée, où les éléments de l'oralité jouent un rôle prépondérant. On pourrait multiplier les exemples, mais nous nous contenteront d'en donner juste quelques-uns.

Rappelons-nous que la phrase suivante figure à la première page de *La Nausée* de Sartre, en exergue, présentée comme une citation de Céline : «C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu.» (L.-F. Céline : *L'Église*.) Le héros-narrateur de Laroui déclare : «Mon ambition était de demeurer un singleton, *un homme sans importance collective, tout juste un individu*.»

Parmi les réutilisations des formules bien connues, voici ce que Laroui en fait de la fameuse question d'André Breton, formulée au début de son roman *Nadja* : *Qui suis-je ?*

Qui êtes-vous ? Voilà bien la seule question à laquelle jamais je ne pourrai apporter une réponse satisfaisante. Qui suis-je, en effet ? Je me souviens des premières lignes de *Nadja*. «Pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante ?» Mais depuis mon retour à Casablanca, je ne hante personne... (p. 39)

Rappelons également que le héros-narrateur, dans son état de demi-sommeil, formule un discours, une espèce de plaidoyer de non coupable. Nous sommes tentés ici de penser à *L'Étranger* de Camus. Il y résume qu'il ne voulait que vivre sa vie d'individu, *entre son chat et sa fillette*, un peu comme Meursault avant de commettre l'acte fatal.

L'arrivée de Bouazza a tout changé, on voulait le briser, mais il ne s'est pas laissé pas faire. Or, ce personnage de parachutiste, la cause de

tout son mal, est peut-être son *alter ego*, en tant que symbole de la tradition, opposée à la modernité. Ils constituent ensemble les deux faces de cette société marocaine qui est si violemment dénoncée par lui, mais à laquelle il est en même temps si profondément lié. Nous sommes tentés de rapprocher, cette fois-ci, cette figure d'*alter ego* au couple Robinson vs Ferdinand Bardamu dans *Le voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline. Les monologues intérieurs du narrateur, adressés à Bouazza, confirment bien qu'il s'agit de deux faces de la même médaille (pp. 75-77 ; pp. 90-101).

On pourrait continuer longement les citations, car le texte est quasiment truffé d'emprunts, de vers et de mots détournés, à partir des maximes de la sagesse chinoise (p. 147) jusqu'aux films (p. 168) en passant par les citations empruntées à la poésie française de Baudelaire jusqu'à Aragon (p. 187).

Avant de terminer cette analyse, il faut encore souligner un élément du récit qui nous frappe dès les premières pages et dont la présence attache le récit à l'oralité traditionnelle. Il s'agit d'un certain nombre d'anecdotes, d'histoire drôles qui sont repris dans le discours du narrateur. Or, l'anecdote est un genre par excellence oral. Raconter une histoire drôle pour illustrer la sagesse populaire ou pour commenter une situation ne peut se réaliser que dans une situation bien précise : raconter suppose la présence (physique) du conteur et de son public. En voici quelques exemples dans notre roman : *L'histoire de l'homme-couple* (raconté par des collègues du narrateur) comment un homme se marie, se remarie et ne trouve jamais une femme convenable (pp. 22-25). *L'histoire de la femme de Hamou Hamal* — comment une femme devient forcément malheureuse, répudiée puis épousée de nouveau, sans pouvoir jamais devenir *un individu* : «individu au féminin ? Mais ça n'existe pas ici. Il n'y a même pas de mot pour ça» (p. 25). *L'histoire du Cigare* (nom métonymique du Capitaliste !) — «Comment peut-on s'enrichir ? (blague enchâssée à l'intérieur de l'histoire). Le Cigare était un jeune homme pauvre mais dur à la tâche. Un jour, il mendie un bidon à un Français et le revend. Le lendemain, il achète deux bidons qu'il revend avec un petit bénéfice. Le troisième jour, son oncle meurt et notre homme hérite d'un milliard, ce qui le lance définitivement dans la vie.» (p. 25.) *L'histoire des deux frères* racontée au narrateur par un oncle, musulman d'élite et préoccupé du salut de son âme. La morale de cette histoire serait : «Ciel ou Géhenne ? qui décide, quand ? qui sommes-nous aux yeux de Dieu ?» *L'histoire du banquier et du prolétaire*, introduite comme

anecdote — pour mieux comprendre l’adage : «L’homme de rien n’est riche que de son temps !»

Pour conclure, voici quelques constatations d’ordre général concernant les questions posées au début de notre communication. Tout d’abord, il nous semble, en ce moment, que nous pouvons opter pour l’affirmation : la tradition culturelle est inséparable de la solution esthétique. Nous avons surtout insisté sur deux aspects, *l’oralité* d’une part, et *l’humour* d’autre part.

Dans notre premier exemple, dans celui qui raconte *le chemin-d’école d’un petit créole*, nous avons constaté que le récit, avec ses niveaux inter-, infra- et hypertextuel ne peut se donner à lire qu’en recourant à l’oralité. Après avoir présenté brièvement le récit, nous avons passé en revue d’abord la retransmission par écrit des situations d’énonciation, puis l’utilisation (et la réutilisation) des motifs récurrents. Ici, ces motifs récurrents étaient surtout liés à l’insistance sur les difficultés de l’apprentissage du français, le passage d’une langue à une autre. Le français de France est imposé aux jeunes, car il est jugé plus correcte et plus conforme aux exigences du savoir. Nous avons cherché ensuite la manifestation éventuelle d’un réseau matriciel qui soutient le récit. Ce réseau se constitue ici à partir des éléments du passage de l’enfance à l’âge adulte, réseau qui dépasse le particulier et arrive à un niveau plus général. Et, enfin, nous avons dégagé la thématique de la quête d’identité, individuelle et collective à la fois, illustrée dans le récit par la confrontation de la créolité et du modèle de l’Hexagone.

Dans le roman de Laroui, le narrateur-personnage accomplit également un parcours, il avance sur son chemin. Arrivé à l’âge adulte, c’est-à-dire atteint l’âge de la maturité et de la raison, il doit faire face à une série de situations qui résultent de son choix : retour à la terre natale. Son parcours est marqué par des rencontres et des situations typiques des conditions de vie de la société marocaine contemporaine. Cette condition est de plus en plus irréaliste et de plus en plus difficile à maîtriser. Apparemment, il n’y a pas d’issue, pas de solution convenable. Au niveau du récit, c’était le *hasard* qui a déclenché la série *d’aventures*, mais c’est *l’absurde* qui en met fin.

Ici aussi, l’oralité est omniprésente, mais pour en saisir la portée, il ne suffit pas d’accepter la notion d’authenticité ou le fait de *ne pas pouvoir l’écrire autrement, étant issu du même milieu*. Il faut aller plus loin pour décrire les traits caractéristiques de l’écriture adoptée par l’auteur. C’est pour cette raison que nous nous sommes proposée d’aller au-delà de ces éléments, car, dans ce texte, il y a plusieurs aspects à dégager en dehors

des jeux multipliés de l'oral et de l'écrit. Le lecteur averti peut y dégager un grand nombre d'allusions culturelles, une pratique astucieuse de l'intertextualité, englobant un champ assez vaste des littératures occidentales. De plus, l'ironie du narrateur est complétée par l'usage d'une série d'anecdotes comiques, structurés d'après les meilleures traditions rhétoriques de l'humour<sup>26</sup>.

Il est donc à retenir que dans les deux cas le regard du narrateur porté sur son sujet d'écriture est nettement ironique. Le ton est plus doux chez Chamoisi, plus aigre chez Laroui. Chez le dernier c'est une véritable satire de la société contemporaine du Maroc qui se présente, pareil aux romans de son compatriote Driss Chraïbi<sup>27</sup>.

De plus, nous avons pu constater que le récit fonctionne à partir de l'oralité—quasi omniprésente tout au long de la narration. Les paroles rapportées des écoliers et du Maître, chez Chamoiseau, les anecdotes si couramment insérés dans le texte chez Laroui, pour ne mentionner que ces deux exemples, assurent une tonalité proche du langage parlé. En plus, le comique y est fondé, dans les deux cas, sur des déformations, des écarts par rapport à une norme dont la validité générale sera toujours remise en question, du moins dans le contexte particulier des deux romans. La transcription de l'oral est donc inhérente au discours romanesque, l'oralité n'est pas seulement un moyen stylistique d'authentification, mais elle envahit tout. Elle est l'essence et non pas un accessoire superficiel dont on peut faire abstraction pour arriver au fond des choses.

Cette écriture, pratiquée par nos deux auteurs, rejoint, d'une part, l'idéologie postcoloniale et, d'autre part, elle est très proche des tendances que la critique désigne aujourd'hui par l'étiquette postmoderne. L'*intertextualité* et le *deuxième degré* en sont peut-être les caractéristiques les plus facilement repérables. Or, même si une certaine influence de la littérature du monde globalisé y est clairement visible, la tradition ne disparaît pas totalement non plus. Le message ultime, la dernière phrase, un peu énigmatique du roman de Laroui ne peut dire autre chose que ceci : le retour à la tradition, aux racines est le seul remède à tous les maux de ce milieu hétérogène. Le réveil après la mort fantasmagorique donne la réponse aux grandes questions posées maintes fois dans la lit-

<sup>26</sup> Cf. à ce propos J.-M. Defays : *Le comique, principes, procédés, processus*, Paris : Seuil, 1996 ; surtout p. 33 et p. 91.

<sup>27</sup> J. Noiray : *Littératures francophones I.*, *op.cit.* : 150 : « Chraïbi nous propose une sorte d'histoire policière, ou plutôt sa parodie [...] Chraïbi tire de cette situation de nombreux effets comiques, qui donnent souvent à son récit l'allure d'une bouffonnerie. »

térature européenne : où et par quel moyen trouver *le salut*, quel est le sens de la vie de l'individu ? Dans un de nos exemples, dans le roman de Chamoiseau c'est le petit créole qui découvre le bonheur de la lecture et de l'écriture :

Enclos sur ses pages d'écriture, il vivait de vrais bonheurs : la plume qui crisse, son ouverture sur une courbe, la lettre qui naît, qui hésite, qui se ferme et emprisonne son sens, la refaire, la voir naître autrement, la tenter encore, la voir blessée, la réussir un peu... (p. 202)

Même si nous ne pouvions pas entrer dans tous les détails de cette analyse, force est de constater que les littératures émergentes puisent dans leurs riches traditions de l'oralité. Il suffit de mentionner quelques-uns des romans devenus non seulement célèbres, mais faisant aussi partie du canon littéraire au-delà de la littérature postcoloniale. Avec l'émergence des littératures francophones, les traditions de l'oralité seront prises en charge comme condition *sine qua non* de l'appropriation des récits et des romans. Les exemples sont nombreux, de Tahar Ben Jelloun (Maghreb) jusqu'à Kourouma (Afrique noire), en passant par quelques représentants de la littérature québécoise et acadienne, d'Antonine Maillet à Michel Tremblay, et même y compris Azouz Begag, représentant des auteurs beurs de France.

## LE THÉÂTRE-RÉCIT: EXEMPLE MARGUERITE DURAS OU L'ORALITÉ ÉCRITE ET L'ÉCRIT PARLÉ\*

SOŇA ŠIMKOVÁ

Academy for Performing Arts  
Ventúrska 3  
811 03 Bratislava  
Slovakia  
simkova@vsmu.sk

The present paper is concerned with the question of the substance of language in the work of Marguerite Duras. Her works can be characterised as a fluid passage between the novel, dramatic text and film script. In the French literature, her theatre work is subsumed under the concept of *théâtre-récit*, which refers to an uncanonical type of theatre, the theatre of narration rather than direct representation. The author created a specific vision of text presentation which was best fulfilled by the director Claude Régy and Duras herself in her own stagings. In fact, this new and alternative way to text presentation was based on telling and not on showing. By telling the text from a distance, all its orality emerges and plays a main role in the performance—the language of Marguerite Duras being a texture of oral, spoken and written style.

Au théâtre, le terme *récit*, d'après la définition d'Anne Ubersfeld, a deux sens bien distincts : «Il est un équivalent de fable et désigne l'enchaînement des actions suivant l'ordre diachronique. Mais il a aussi le sens de discours exposant—dans l'exposition du drame, par exemple—une succession d'actions qu'il importe au spectateur de connaître [...] (de discours) chargé de faire connaître les événements qui ont précédé et préparé la situation actuelle<sup>1</sup>.»

Autrement dit, il s'agit de la narration des événements qui se sont déroulés *ailleurs et autre fois*, et sont rapportés à la troisième personne.

\* L'article fait partie d'un projet de recherche VEGA No1/142004.

<sup>1</sup> A. Ubersfeld : *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris : Seuil, 1996 : 70.

Ce procédé représente un élément épique dans la texture du texte dramatique.

Je vais traiter du cas, lorsque ce deuxième type du récit (à savoir discours narratif), devient une forme du théâtre tel-quel, un théâtre-récit. Ce théâtre, d'après la définition de Patrice Pavis, «[...] souligne le rôle narrateur de l'acteur, en évitant toute identification à un personnage et en encourageant la multiplication des voix narratives»<sup>2</sup>. Le théâtre-récit est une voie du théâtre qui dans le contexte actuel du théâtre européen a un statut alternatif, expérimental. Par contre, dans les traditions extra-européennes, la narration, le récit au théâtre représentent son mode d'être fondamental. Pensons aux conteurs, dans la tradition orale arabe ou africaine, où fonctionnait entre autre la défense de la représentation directe d'un être humain. Le théâtre récit, dans le contexte de notre théâtre européen, a le statut d'un cas spécial parce que, d'après la définition la plus simple, le théâtre canonique est celui qui se déroule immédiatement *ici et maintenant* et pas comme dans le récit *autrefois et ailleurs*. Ce qui se déroule au présent d'un échange de la parole directe du dialogue entre *moi et toi* et ne se présente pas comme un événement où le conteur servait d'intermédiaire.

Mais à l'époque où le modèle canonique n'est plus unique au théâtre, il existe d'une façon légitime un large éventail de formes théâtrales. Ce qui nous intéresse, c'est la manière dont l'auteur de romans, Marguerite Duras, a exploité pour elle-même la situation qui veut qu'un drame autrefois absolu se soit ouvert au profit de différents genres de discours, d'actes de paroles.

La relation de Marguerite Duras avec le théâtre traditionnel (mais aussi avec le cinéma vers lequel, à un certain moment de sa voie artistique, elle se tournait d'une façon continue) est sinon conflictuelle du moins ambivalente. Ce qui la gênait au théâtre, c'était ce qui fait du théâtre le théâtre, c'est-à-dire que le théâtre est un art d'interprétation, un art collectif et en représentation directe. Que le texte au théâtre, dans ses sens virtuels se concrétise et que, aussi bien dans le corps que dans la voix de l'acteur, se transforme en image d'un homme indentifiable, en personnage dramatique. «Un acteur se met devant le texte, et le prend. Il n'est jamais derrière», se désole Marguerite Duras, comme s'il s'agissait de la saisie de ses biens. Elle considère la façon classique de jouer le texte comme la trahison de l'auteur: «C'est quand un texte est joué qu'on est au plus loin de l'auteur», ajoute-t-elle<sup>3</sup>. Après les débuts quasi

<sup>2</sup> P. Pavis: *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Dunod, 1996: 376.

<sup>3</sup> M. Duras et autres: *Marguerite Duras*, Paris: Albatros, 1984: 112-113.

traditionnels (par exemple sa pièce *Des journées entières dans les arbres*, mise en scène par J.-L. Barrault dans les années 60 avec Madeleine Renaud dans le rôle de la Mère, est encore tout à fait «normale»), Marguerite Duras commence avec une innovation, bien que, déjà à cette époque elle décrive la relation entre le texte et la scène comme un duel inégal : «[...] aucune image ne peut remplacer la phrase»<sup>4</sup>. Ici je ne peut que renvoyer à la discussion qu'elle menait à cette époque avec Jean-Louis Barrault, homme de théâtre par-excellence, *au sujet fondamental : texte versus scène, la parole écrite versus la parole proférée* et qui a été publiée dans la revue *Cahier Renaud-Barrault*, No. 91 en 1976.

Comment mettre en scène ses textes ou plus précisément, comment les proférer ?

Faire du théâtre lu, pas joué est son mot d'ordre. Parce que «le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang»<sup>5</sup>.

En partant de cette conviction, sa vision de l'approche au texte est la suivante :

Un acteur (qui) lit un livre tout haut [...] avec rien à faire d'autre, rien que garder l'immobilité, rien qu'à porter le texte hors du livre par la voix seule, sans gesticulations *pour faire croire au drame du corps souffrant à cause des paroles dites* (souligne S. Š.), alors que le drame tout entier est dans les paroles et que le corps ne bronche pas,

pouvons-nous lire dans son article déjà cité par nous *Le théâtre* publié dans le recueil *La vie matérielle*. Elle a en vue approximativement ce que B. Brecht, le théoricien du théâtre épique, recommandait à ses acteurs : de jouer à distance, sans émotions, d'une manière dépersonnalisée. Ce débit devrait finalement d'après elle faire ressortir au premier plan, et en guise du personnage principal, toute l'oralité du texte. Elle envisageait différents effets spéciaux produits par la parole scénique (ou bien filmique) et proposait des modèles d'élocution assez précis. Il peut s'agir soit d'un débit liturgique, qu'elle apprécie beaucoup. Il peut s'agir aussi, le cas échéant, d'une profération colorée d'émotions, comme elle le propose dans le texte *India Song* pour les quatre voix «off» : Les voix féminines, écrit-elle, sont marquées par la folie, tandis que les voix masculines sont enchantées par l'histoire des amants. Mais ce qu'elle préfère le plus, c'est une «voix de la lecture intérieure», parce que, comme elle s'exprime en préparant le film le *Camion*, ce qu'elle essaie de rendre,

<sup>4</sup> *Ibid.* : 16-17.

<sup>5</sup> M. Duras : *La Vie matérielle*, Paris : Gallimard folio P.O.L., 1987 : 17.

c'est précisément «ce que j'entends quand j'écris. C'est que j'ai toujours appelé la voix de la lecture intérieure»<sup>6</sup>. Elle reste donc toujours passionnellement attachée à son travail à table, et elle pose l'acte littéraire au dessus de tout. Parce que : «Quand un acteur joue, il est en représentation. Acteurs et hommes politiques sont délégués, ils ne sont plus eux-mêmes, ils vendent leur marchandise. Un bon acteur, c'est celui qui vend le mieux, c'est le seul porte-parole de la marchandise vendue<sup>7</sup>.»

Le refus de la représentation mimétique du monde et du jeu psychologique est chez elle beaucoup plus qu'une condamnation d'une certaine poétique ou esthétique traditionnelle, c'est son credo philosophique et politique. Ainsi elle se range dans une famille d'intellectuels et d'artistes qui, déçus après l'année 1968, refusaient la société de consommation et ses méthodes de marketing avec leurs moyens agressifs et spectaculaires pour séduire les consommateurs. Dans ce cadre, Marguerite Duras refuse une hypertrophie de l'image de notre époque et de notre société du spectacle comme manifestation de s'imposer d'une façon consummatrice et d'une façon totalitaire. (Voir ce sujet, par exemple, dans les articles d'Umberto Eco, Noam Chomsky, Guy Debord et chez les autres).

Mais il y avait des acteurs qu'elle admirait : M. Renaud, J. Moreau, D. Seyrig, M. Lonsdale. Les acteurs caractérisés par un jeu intériorisé, se manifestant par une expression minimaliste.

Elle aimait ce type de jeu d'acteur, car le style de théâtre qu'elle accepte, c'est le théâtre intime, minimaliste, le théâtre de la pensée ou de l'intérieur (selon le classement de Jean-Pierre Sarrazac) ; le théâtre joué dans un petit espace approprié à l'écoute des sons même les plus subtils et des moyens paralinguistiques.

Celui qui s'identifiait le plus à son style était le metteur en scène *Claude Régy* et avec lui plusieurs acteurs : je viens d'en mentionner quelques-uns. Pour C. Régy, la rencontre avec le texte de la pièce *L'amante anglaise*, qui existait tout d'abord sous forme de roman, a été un tournant dans son travail : «[...] je crois qu'avec *L'amante anglaise* on est allé aussi loin qu'on peut aller dans ce sens, *c'est qu'il n'y ait plus aucune image représentée* (souligné par S. Š.). C'était un travail qui reposait sur l'imagination des spectateurs. C'est finalement eux qui faisaient le travail, aidés en cela naturellement par l'imagination des acteurs»<sup>8</sup>. Une telle manière d'interpréter — plutôt une mise en voix qu' une mise en jeu

<sup>6</sup> M. Duras et autres : *Marguerite Duras, op.cit.* : 113.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Cahiers Renaud-Barrault*, No. 91, Paris : Gallimard, 1976 : 11–12.

ou mise en scène—était adéquate pour le sujet absence/présence, qui était comme le leitmotiv de toute la création de Duras : ce qui intéresse Duras, c'est le moment de l'apparition de quelque chose (de l'amour, de la passion) et aussi le moment de la disparition itérative (comme elle l'avait formulé dans un entretien à la TV), quand ne reste que la trace, qu'un souvenir, qu'un écho. Ce sont les apparitions et disparitions fragiles qu'elle cherche dans l'acte de l'écriture— une activité qu'elle considère comme une activité illégale—publier ce qu'on a écrit c'est comme sortir de l'illégalité : au théâtre le texte prononcé, un discours publié dans l'acte de profération signifie rompre la virtualité du texte par sa concrétisation et l'énonciation théâtrale représente pour elle un acte assez brutal ; c'est pourquoi elle prend toutes les mesures pour que dans une représentation théâtrale soit gardé maximum de fragilité, d'indéfini, et de discrétion de l'écriture littéraire.

Si, chez Marguerite Duras, la parole est privilégiée et rien ne lui est égal à la scène, il reste à se demander dans quelle langue l'auteur écrit. Cette question a été examinée dans une multitude de travaux, donc je ne vais mentionner que quelques citations fragmentaires. C'est son retour vers l'écriture autobiographique, fin 1970, début 1980, qui est considéré comme le tournant dans son style et qui a culminé dans son excellent roman *L'Amant*.

La langue de Duras, d'abord et avant tout orale, précède donc le temps second de l'écriture, qui n'est toujours déjà que dévoiement, abolition de sa nature vocale originaire et en cela irrévocable perversion. Toute composition rétrospective par traduction scriptuaire ne saurait être pour Duras que *la réitération d'une trahison*, celle—dont elle gardera toute sa vie la culpabilité—d'avoir abandonné son parler vietnamien à l'âge de dix-huit ans pour quelques années plus tard se mettre à écrire en français. Proprement poétique, cette irrémissible contradiction à l'oeuvre dans le texte donne à entendre et à lire mieux que toute autre *l'insurtable fracture d'une subjectivité et d'une écriture métisse*,

écrit Catherine Bouthors-Paillart dans son travail *Duras la métisse*<sup>9</sup>.

Elle-même caractérise l'écriture dans son roman *L'Amant* comme une composition musicale, mesure par mesure, lorsque des correspondances entre elles se trouvent elles-mêmes, à son insu. Mais de l'autre côté, malgré l'organisation musicale du texte, elle voit aussi l'aspect négligé de son écriture qu'elle appelle «un style de laisser-aller, d'aban-

<sup>9</sup> C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, Genève : Droz, 2002 : 229.

don[...] de retrouvailles avec le parler aussi des régions frontalières dans le monde»<sup>10</sup>.

Une présence spécifique du parlé et de l'oral dans son style littéraire est colorée en plus par l'interférence de cette autre langue dans le français : «Quand je lis Duras, je trouve qu'elle n'a pas une rythmique française. Sa musicalité me paraît plutôt orientale. D'ailleurs elle a beaucoup de répétitions, ce qui est un autre trait du vietnamien», constate K. Lefèvre<sup>11</sup>.

Ecrire signifie pour elle, entre autres, se connecter avec l'inconnu en elle, avec l'étranger en elle, avec la voix de cet autre, et de son bilinguisme refoulé. Et ainsi, quand elle écrit, le phénomène du métissage, dans le sens du mot littéral et aussi métaphorique, se met sous sa plume. «En ce sens on peut envisager la langue de Duras comme une *entrelangue* : littéralement 'contaminée', comme constamment détournée par les accents d'une langue parasite, elle donne à entendre et à lire — tout comme les personnages de la fiction durassienne dont l'élocution est elle-même déformée par les réminiscences accentuelles d'une autre langue — un texte à plusieurs voix, des voix à multiples tessitures<sup>12</sup>.» Toutefois, il ne s'agit pas d'un type de représentation du parlé d'un étranger, comme par exemple chez Molière ou chez Feydeau, chez qui le langage d'un étranger est écorché directement et spontanément sur un espace plus grand, reproduit, transcrit et surtout représenté comme le langage comique. Chez Duras, c'est le plus souvent rendu uniquement par des allusions ; à grands traits. L'étrangeté du parler des personnages étrangers est rendu par la description, éventuellement une langue étrangère se projette — comme nous venons de mentionner — dans les effets de musicalité et de rythme, dans l'oralité de son écriture.

Si le style de ses textes écrits se caractérise par une telle qualité comme l'oralité, il vaut la peine de remarquer ce qu'a apporté la recherche dans le domaine de son parler. *Zsuzsanna Fagyal* s'est consacrée à ce travail. Elle a fait une analyse d'un interview avec Duras au sujet du roman *L'Amant*. La question qui a été posée avait pour but de savoir si le parlé et l'écrit chez Duras étaient différents. La chercheuse hongroise s'est aperçue que «la parole de Duras se caractérise par une grande maîtrise des phénomènes mélodiques, respiratoires et de durée, caractérisant essentiellement la lecture des textes écrits». Et ensuite : «[...] durant tout l'interview, Duras est 'maître' de son dire et ne semble

<sup>10</sup> C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 150.

<sup>11</sup> *Ibid.* : 225.

<sup>12</sup> *Ibid.* : 67.

pas subir la servitude du déroulement du temps [...] Au contraire, elle 'prend son temps' pour formuler son discours, ce qui est le cas, par exemple, des hommes politique»<sup>13</sup>.

Marguerite Duras n'a pas donc été seulement maître de la plume, mais aussi de la parole, comme nous venons de le voir. Par son écriture originale, elle a résolu plusieurs questions de la création. Les linguistes approuveraient sûrement son intuition dans le domaine de la langue. A savoir des glissements ingénieux entre l'écrit, le parlé et l'oralité. Nous pouvons expliquer ces passages par l'intermédiaire de la notion oralité. *Oralité*, en effet, «relève aussi bien de l'écriture que du parler» et «est caractérisée par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens»<sup>14</sup>. Alors Duras défendait son oralité textuelle comme primaire et elle exigeait des acteurs qu'ils la transmettent d'une façon sensible sur scène en faisant d'elle le personnage principal au théâtre.

<sup>13</sup> Zs. Fagyal : 'Le style vocal de Marguerite Duras', in : *Marguerite Duras*, Rencontres de Cerisy, 1994, sous la direction de Alain Vircondelet, éd. Écriture.

<sup>14</sup> Voir article «Oralité», in : *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*. Dirigé par J.-P. Sarrazac, Louvain-La-Neuve : Études théâtrales, 2001 : 83.

## LU ET ÉCRIT CHEZ HENRI MICHAUX\*

ANNA DURNOVÁ

Masarykova univerzita v Brně  
Nerudova 14  
602 00 Brno  
Czech Republic  
adurnova@centrum.cz

The work of Henri Michaux still represents a rich source of inspiration for both critics and readers. The paper focuses on the hermeneutic aspect of the double dimension of the voice; the transcribed one that emerges as the lyric subject in the text and the physical one that occurs during the act of reading. On example of use of the female lyric subject in the poem *La Ralentie*, the author tries to present the act of reading as an important dimension of interpretation, caused by what Ricoeur calls “distanciation”. Two versions of the poem are compared: the text of Michaux and its recorded recitation by the actress Germaine Montero. The aim of the paper is to show, how the act of reading can modify the interpretation of the original version, whereas this possibility of more dimensional conceiving is to be understood as one of the main purposes of the Michaux’s literary creation in general.

Dans la présente étude nous allons aborder un autre aspect de la notion du «parlé» à savoir le «parlé» en tant qu’ «une voix». En poésie, nous pouvons en distinguer deux sortes : c’est d’une part la voix textuelle qui apparaît sous forme du sujet lyrique à travers le texte, d’autre part c’est la voix pour ainsi dire «physique», bref, celle qui émerge à partir de la lecture du sujet lyrique en l’occurrence. Nous inspirant du postulat du philosophe Paul Ricœur à propos du rapport de la parole à l’écriture<sup>1</sup>

\* La présente étude se reporte en partie au mémoire de Maîtrise soutenu en juin 2003 à l’Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle. Version imprimée: A. Durnová: *Henri Michaux: D’une poétique du féminin au «devenir-femme» 1936–1956*, Brno: Masarykova univerzita, 2003.

<sup>1</sup> P. Ricoeur : *Du texte à l’action*, Paris : Seuil, 1995.

nous allons essayer d'exposer la dichotomie qui peut émerger lors de la lecture. Vouloir concevoir cette problématique dans sa complexité aurait été trop ambitieux, c'est pourquoi nous nous bornerons à expliciter cette problématique dans la création du poète Henri Michaux, notamment dans sa conception de la poétique du féminin.

Il sera donc de notre intérêt d'expliquer d'abord ce que nous entendons par la «poétique du féminin» et quelle place elle occupe dans la création michaudienne. Ce résumé non exhaustif nous servira de point d'appui pour la réflexion ultérieure portant sur la conception herméneutique de Ricœur. Cette démarche constituera l'épine dorsale de l'analyse du texte *La Ralentie* qui doit enfin illustrer nos propos. Écrit en 1938<sup>2</sup>, le texte *La Ralentie* de Henri Michaux, fut enregistré par l'actrice Germaine Montéro en 1958 qui s'est fait accompagner par le bruitage du musicien Marcel van Thienen<sup>3</sup>.

Le féminin qui apparaît à travers ce texte dans toutes les formes grammaticales — «je», «tu», «elle» et «on» — n'est pas anodin et résulte d'une conception spécifique de l'auteur dont les traits essentiels seront — d'une manière non exhaustive — abordés dans l'introduction. Cette introduction se borne néanmoins à l'évidence qui a pu être observée à travers l'analyse des «textes». Or, ce qu'il va attirer notre intérêt est surtout la transformation de cette perspective au cours de la «lecture». C'est cette comparaison des deux versions — lue et écrite — qui nous aide à saisir la présente problématique.

### LE FÉMININ DANS L'ESTHÉTIQUE MICHAUDIENNE

L'apparence du féminin se manifeste dans la création littéraire de Henri Michaux notamment dans la période 1936–1956 : le féminin apparaît à travers trois perspectives — je, tu, elle — qui peuvent être à leur tour considérées comme celles de la conception de l'identité humaine<sup>4</sup>. Abordons à présent quelques repères intéressants à propos de cette problématique chez Michaux : le féminin en tant qu'objet se présente d'une part comme un «anti-pôle»<sup>5</sup>, ce qui se voit explicité à travers la fonc-

<sup>2</sup> Le texte fut publié dans H. Michaux : *Plume précédé de Lointain intérieur, Œuvres Complètes*, Volume 1, Paris, édition de la Pléiade sous la direction de Raymond Bellour et avec Yse Tran, 1998 (abr. : PL1).

<sup>3</sup> *Magazine littéraire*, N° 367 : «Henri Michaux», Paris, Avril 1998.

<sup>4</sup> P. Ricoeur : *Soi-même comme un autre*, (27 : «Evreux»), Paris : Seuil, 1990.

<sup>5</sup> A. Durnová : *Henri Michaux, op.cit.* : 22, 45–51. Le vocable «anti-pôle» se référant aux deux faces (pôles) du monde contradictoires qui cependant nécessitent, complètent

tion esthétique des figures féminines grammaticales<sup>6</sup> qui semblent être employées afin de faire référence à la dimension plus ample de l'existence humaine. D'autre part, cette poétique du féminin se rassemble sous l'isotopie du «guide» ce que nous pouvons observer surtout par l'analyse des outils lexicologiques dans les textes de l'auteur, notamment dans ceux qui révèlent un soit-disant bestiaire féminin : par exemple les figures telles que «la courtipliane», «la darellette», ou «la chenille» illustrent très bien la tentative de l'auteur<sup>7</sup>.

Les deux caractéristiques de cette poétique du féminin — celle de «anti-pôle» et celle de «guide» — s'enchevêtrent, de sorte que nous assistons à la figure du «pli»<sup>8</sup> qui rapproche la figure du féminin vers un élément se définissant comme l'étranger intime. Ainsi, la poétique du féminin sous-entend en quelque sorte un déplacement vers son proche tout en se démarquant de ce dernier. Ce caractère ambivalent persiste même au niveau de l'âme féminine : par l'interlocution — à travers la forme «tu» — et par la locution à travers le «je» féminin qui sera le focus central de notre intérêt. Nous constatons à ce niveau un certain dégagement à propos du «tu» qui n'est pourtant que passerager puisqu'il ouvre une voie vers la soit-disant «réciprocité symbiotique». L'interlocuteur féminin devient un répondant<sup>9</sup>, néanmoins un répondant problématique, parce que proche et différent à la fois. Dans ce sens, le sujet féminin ne fait qu'accomplir cette tentative poétique en présentant un sujet féminin qui se veut à priori un écart : un écart générique au profit d'une meilleure présentation de la plasticité de l'identité humaine, un écart oxymoresque parce qu'attirant l'autre. Toutes ces tentatives se dé-

---

l'un l'autre, et résume bien le caractère du féminin tel qu'il se dégage de l'esthétique michaudienne. Il est différent au niveau de la grammaire tout en demeurant proche et intime de même que nécessaire pour l'existence du masculin en tant que catégorie grammaticale ET sexuelle.

<sup>6</sup> D. Mainguenu : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Dunod, 1993.

<sup>7</sup> Cf. G. Lascault : 'Les Monstres et l'Unheimliche', in : B. Raymond (ed.) : *Cahiers de l'Herne*, Paris : Herne, 1966.

<sup>8</sup> G. Deleuze : *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris : les éditions de Minuit, 1988. Le «pli» présente le motif central dans la création de Michaux : l'auteur considère ce dernier comme «une ligne» comme une frontière entre divers capes d'imagination ; entre divers capes d'existence. La figure du pli se développe, procède par une flexion morphologique et lexicologique au niveau du texte, une flexion de la matière même au niveau de la perception. C'est cette flexion dans la perception qui guide finalement l'individu vers la plasticité de l'identité humaine. (Cit. d'après *Aventures des lignes, Oeuvres Complètes*, Volume 2, Paris, édition de la Pléiade sous la direction de Raymond Bellour et avec Yse Tran, 1998 (abr. : PL2).)

<sup>9</sup> E. Lévinas : *Le temps et l'autre*, Paris : Presses Universitaires de France, 1983.

gageant des outils stylistiques<sup>10</sup> de l'auteur trouvent un appui même au niveau de la thématique, où les notions telles que «anti-pôle», «pli» et «guide» sont mises en relation avec le caractère du féminin en tant que catégorie sexuelle. Le «devenir-femme»<sup>11</sup>, comme cette triple évidence poétique et esthétique est désormais nommée, peut être finalement perçue comme une aventure littéraire soulignée par l'ambiguïté du langage, si propre à Michaux.

Sans vouloir nous attarder sur les détails concernant la présente problématique du féminin et du «devenir-femme» nous avons jugé nécessaire cette explication pour le questionnement suivant. Car la question qui se pose à présent est celle de savoir comment ce féminin apparaît à travers la lecture des textes.

#### *LE RAPPORT HERMÉNEUTIQUE ENTRE LE TEXTE ET SA LECTURE*

En général, Paul Ricoeur distingue dans sa conception herméneutique la parole et l'écriture par la notion de «Verfremdung» qu'il tient de la théorie de Gadamer (fr. «distanciation»)<sup>12</sup>. C'est-à-dire que la parole réservée à la situation dialogale, tel un discours, ne peut être rétablie de la même manière dans le texte, puisque ce dernier — afin de pouvoir être recontextualisé, voire compris — doit être d'abord décontextualisé. C'est la condition générale de l'œuvre : «elle [l'œuvre] transcende ses propres conditions psychosociologiques de production et [qu'] elle s'ouvre ainsi à une suite illimitée des lectures elles-mêmes situées dans des contextes socioculturels différents»<sup>13</sup>. La différence entre «écrire» et «lire» n'est pas un cas particulier du rapport entre parler et écouter, car elle surmonte la notion du discours par la «Verfremdung». Cette dernière devient donc un aspect important de la formation et de l'interprétation du texte.

La question que nous devons nous poser dans le cadre de cette problématique de la distanciation est celle de la référence, dont le caractère devient différent par rapport à la situation du discours. Ricoeur pense

<sup>10</sup> J. Molino & J. Gardes-Tamine : *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Volume I et II, Paris : Presses Universitaires de France, 1982.

<sup>11</sup> Le terme «devenir-femme» se réfère à la notion de «devenir-animal» explicité par Deleuze. Cf. G. Deleuze : *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris : les éditions de Minuit, 1975.

<sup>12</sup> P. Ricoeur : *Du texte à l'action*, *op.cit.* : 122–123.

<sup>13</sup> *Ibid.* : 125.

à ce propos la notion du « monde du texte » qui se déploie devant le lecteur, voire qui s'y recontextualise. Dans ce sens, la présente analyse comparative des deux versions de *La Ralentie* de Henri Michaux cernera le problème de la recontextualisation à propos de la manifestation du féminin à travers le texte, de ainsi qu' à travers sa lecture.

#### LA RALENTIE : LA VOIX ET LE SUJET FÉMININS

Si nous partons du postulat articulé par Guy Rosolato<sup>14</sup> pour qui un texte poétique, comme le plus dense de toutes les métaphores, doit reposer sur un liant de l'interprétation qui lui donne une cohérence, la tâche à laquelle nous nous attelons est celle de la définition de ce liant. Tout en étant le point d'horizon et de tangence du texte, la figure du sujet renvoie à une transparence particulière, dans la mesure où le « cadre figuratif de l'énonciation » comme l'appelle Dominique Rabaté<sup>15</sup>, n'émerge qu'à partir du rapport de ce dernier à la circonstance du texte. Ceci dit, une dimension possible s'ouvre : celle, où le sujet ne serait qu'une figure, fictionnalisant le « je »<sup>16</sup>. A fortiori, le sujet peut être défini comme une voix qui émerge à partir de son positionnement entre l'auteur et le lecteur. Nous assistons, dans ce cas-là, à une conception qui donne en effet naissance à la notion du sujet lyrique.

Pourtant, la lecture du sujet lyrique devient plutôt délicate et cela pour plusieurs raisons. Comme y avertit Dominique Ducard<sup>17</sup>, la voix remplit plusieurs fonctions considérables, importantes pour l'interprétation du texte. A part les fonctions modale et expressive, c'est surtout la fonction d'organisation de l'énoncé qui devrait attirer notre attention. Car c'est ce que fait précisément l'acte de lire : il met en scène les indices du texte, il les recontextualise en leur « donnant un corps »<sup>18</sup>. Regardons à présent les deux versions — le texte et la lecture — séparément afin de pouvoir résumer les points par lesquels ils diffèrent éventuellement.

<sup>14</sup> G. Rosolato : 'Les voix', in : *Cahiers de l'Herne*, *op.cit.* : 130–141. La terminologie se réfère à la théorie de Jean Pouillon.

<sup>15</sup> D. Rabaté : 'Introduction', in : *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presse Universitaire de France, 1996.

<sup>16</sup> Par la « fictionalisation » nous entendons la libération du « je » des contours matériels, voire réels grâce auxquels le féminin peut apparaître en tant que figure esthétique ne coïncidant plus avec le féminin en tant que catégorie sexuelle. A. Durnová : *Henri Michaux, op.cit.* : 63–76.

<sup>17</sup> D. Ducard : *La voix et le miroir*, Paris : L'Harmattan, 2002 : 111–113.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 249.

Le texte *La Ralentie*<sup>19</sup> révèle dans ce sens deux aspects essentiels par rapport à la création de l'auteur : celui du multiple de l'individu, ainsi que celui de la présentation du féminin y compris sa signification. «La ralentie»<sup>20</sup>, le thème du texte, ne se présente pas d'une façon cohérente. Il convient d'être attentif à l'alternance du «on» et du «je» qui devient presque oxymoresque, dans la mesure où le pronom «on» rentre dans le cadre général de l'énonciation, alors que le «je» évoque la subjectivité. Ce rapport entre «l'universel» et «l'unique» se voit soutenu par maintes métaphores, telles que «chercher sa clef dans l'horizon» ; par l'image de «on» qui «détache un grain de sable et toute la plage s'effondre»<sup>21</sup>. Le «je» à son tour manifeste : «je suis l'ombre d'une ombre qui s'est enlisée»<sup>22</sup>. En effet, l'image du sable et du grain perdu dans celui-ci pourrait dans ce sens vouloir évoquer la position de l'individu par rapport à son entourage : il est circonscrit par les autres, en étant lui-même l'élément circonscrivant<sup>23</sup>.

Ce double statut de l'individu souligne la manière dont le texte est présenté : les deux instances locutrices propulsent l'une l'autre sans aucun système. A titre d'exemple, le sujet «je» intervient pour la première fois indirectement à travers la forme clitique de la première personne—«me»—qui renvoie grammaticalement à l'objet. («Une veilleuse **m'**écoute<sup>24</sup>.») Le statut du locuteur est ainsi présenté d'une manière ambiguë, ce que nous pouvons concevoir comme une autre métaphore à propos de l'ambiguïté de l'individu en général. Ces deux perspectives, générale et subjective, sont en plus complétées par les adresses à «Juana» et à «Lou» qui pourraient représenter des personnages à qui «la ralentie» s'adresse. En même temps, elles se manifestent comme des objets d'adresse lyrique au sujet lui-même.

Nous faisons face à la présentation de l'individu d'après le concept suivant : à partir de l'universel émerge l'individuel qui se manifeste, d'une part, à travers le contact avec autrui, «Juana» ou «Lou», d'autre part, à travers lui—même, le «je» en l'occurrence .

Cette stratégie textuelle se heurte tout de même à la question de l'insistance de la part de l'auteur sur la féminité de l'instance locutrice. C'est

<sup>19</sup> PL1, *op.cit.* : 573–580.

<sup>20</sup> Nous faisons désormais une distinction graphique entre «La ralentie» en tant que thème du texte et *La Ralentie* en tant que nom de texte que nous analysons.

<sup>21</sup> *Idem.*

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

<sup>23</sup> Dans le même recueil des poèmes, Michaux d'ailleurs manifeste : «Je suis circonscrit». PL1, «lointain intérieur», *op.cit.*

<sup>24</sup> PL1, *op.cit.* : 575 ; c'est nous qui soulignons.

le genre féminin du pronom personnel indéfini «on» qui mérite une attention particulière, dans la mesure où ce dernier, quoique privé dans le code de la langue française de la spécification de la valeur générique, se présente selon la norme en tant que masculin. Cet écart linguistique nous amène à la question de la signification de cette féminité en général. L'universalité du pronom «on», combinée avec une subjectivité générique, renvoie à nouveau au statut ambigu du sujet lyrique. La voix, qui se présente comme une oscillation entre celle de l'auteur et celle du lecteur, n'est qu'une figure, un mode de discours émergeant à travers les circonstances. Comme le mot peut être vu comme la mort de la chose nommée, l'utilisation de la perspective féminine pourrait représenter la mort de la femme réelle.

Cet abandon de la «femme réelle», nous pouvons le voir dans le personnage de «Juana», dont le «je» se sépare à la fin du texte. «On» se souvient comme leurs «mains chantant agonie se desserrèrent.»<sup>25</sup> Cette agonie, qui se laisse voir à première vue, n'est pourtant que passagère. C'est grâce à cette séparation de «Juana», d'un objet nommé, que peut naître «la Ralentie» le «on» féminin, qui «n'a plus besoin de se serrer»<sup>26</sup> qui «tâte les pouls de choses».

Dans ce sens, «Juana» serait la femme qui était à l'origine du sujet lyrique, mais qui se voit dépassée par ce dernier : en se délivrant de l'incorporation, l'âme féminine s'universalise, puisqu'elle n'est plus actualisée par le corps de «Juana.» (Ce que la retrospective temporelle souligne d'ailleurs.) Ainsi apparaît une nouvelle figure—une femme littéraire—qui n'a rien avoir avec la femme réelle. Cette délivrance de la substance matérielle elle permet non seulement l'utilisation de «on», mais elle n'empêche plus l'incohérence identitaire avec l'auteur<sup>27</sup>. N'ayant plus un nom, étant sans son corps, le sujet peut émerger sous une forme quelconque, c'est-à-dire prendre même celle du féminin. L'existence physique «s'embrouille» ainsi dans l'utilisation de la forme féminine qui peut se dérober dorénavant comme une figure poétique du locuteur au féminin.

Or, ce qui arrive dans la mise en scène des deux artistes—Germaine Montéro et Marcel van Thienen—c'est justement une opacité qui va à contre-pente de ces ambivalences à propos du féminin dans le texte. Alors que le féminin dans le texte semble plutôt vouloir confondre

<sup>25</sup> *Ibid.* : 579.

<sup>26</sup> *Ibid.* : 573.

<sup>27</sup> Le même abandon de la féminité peut être observé dans le texte «A distance», PL1, *op.cit.* : 426–428.

toutes les formes de son apparence, la voix de l'actrice le structure et le positionne. Dans un premier temps, c'est le positionnement générique qui se fait par la voix féminine et place donc le sujet féminin du côté de la catégorie sexuelle. Ceci semble tout de même être en phase avec l'interprétation susmentionnée. Puis, la voix de Germaine Montero structure l'énonciation par les pauses, marquant ainsi les séquences du texte, qui ne correspondent pas à la segmentation par paragraphe, indignée par Michaux. Ces séquences sont d'une importance considérable pour l'interprétation du texte dans la mesure où elles donnent naissance à une mise en scène spécifique : à une organisation spatio-temporelle de «la ralentie». C'est ainsi que la phrase «Il est d'une grande importance qu'une femme se couche tôt pour pleurer, sans quoi elle serait trop accablée»<sup>28</sup> devient une scène autonome, voire définie dans un autre temps et un autre espace, que ne l'est le temps et l'espace de «la ralentie».

Cette mise en scène permet finalement une organisation identitaire. D'une part c'est grâce à ladite segmentation puisque celle-ci fait apparaître plusieurs unités discursives plus ou moins autonomes. C'est au moment où l'actrice change la voix au niveau de la sonorité : à un moment donné, le musicien la modifie en faisant une sorte de «la voix-radio». Cette démarche provoque la réception de ces unités discursives comme appartenant aux personnages différents. D'autre part, cette organisation identitaire se fait moyennant la variation de la mélodie vocale de la part de l'actrice elle-même, pour encore une fois soutenue par l'arrangement du musicien. Cette dernière fait, par exemple, apparaître le «on» comme «la ralentie» : «on est la ralentie»<sup>29</sup>. En revanche, elle positionne le «je» dans le rôle de commentaire : «Avec une doublure de canari ils essayaient de me tromper. Mais moi, sans trêve je disais : «Corbeau ! Corbeau !» [...]»<sup>30</sup> Ainsi, la version lue transpose-t-elle le «je» dans le rôle du narrateur alors que le «on» se veut plutôt l'héroïne principale du discours.

C'est finalement dans la réalisation des personnages de «Lou» et de «Juana» que cette mise en scène devient frappante, puisque ces deux ne sont plus à concevoir comme pures adresses lyriques. Alors que la première se présente dans une unité discursive autonome comme un personnage extérieur à toute énonciation, l'autre devient en quelque sorte une instance superposée, le thème de texte. L'adresse à «Lou» est

<sup>28</sup> PL<sub>1</sub>, *op.cit.* : 576.

<sup>29</sup> *Ibid.* : 572.

<sup>30</sup> *Ibid.* : 577.

réalisée par une voix différente, sous le bruit d'un dactylographe par exemple, comme si l'on écrivait à ce personnage. «Juana», à son tour, est prononcée par la voix de «la ralentie», par le «on». Elle devient celle, vers qui l'énonciation se dirige.

Ce repérage ne se veut point définitif, il devrait plutôt illustrer le problème que la mise en scène postule à l'interprétation. Le «monde du texte», pour reprendre les paroles de Ricœur, n'est pas effectivement le même que celui que nous avons présenté au niveau textuel. En même temps, cette interprétation n'est qu'une des plusieurs<sup>31</sup>. On en revient à la «*Verfremdung*» mentionnée au début. Ainsi, cette conception des deux artistes—l'actrice et le musicien—ne doit être comprise que comme une «recontextualisation». Le texte de Michaux, confirme en plus ce présupposé vu que la recontextualisation est conditionnée par une décontextualisation. Ainsi, toutes ces ambivalences peuvent-elles être conçues comme les paradigmes s'ouvrant au lecteur. «Ne me laissez pas pour mort parce que les journaux auront annoncé que je n'y suis plus. Je compte sur toi lecteur, [. . .] sor toi lectrice [. . .]»<sup>32</sup> s'est fait entendre Henri Michaux au cours d'une conférence. Sous cet angle de vue, la lecture de Germaine Montero remplit le vœux du poète : elle le fait renaître dans un contexte concevable et attirant et donc tout à fait pertinent.

#### CONCLUSION : LIRE ET RELIRE MICHAUX

Qu'est ce que donc ce féminin chez Henri Michaux ? Le seul problème qui se pose à son interprétation est que l'auteur n'en donne pas une explication. Qui plus est il semble ne vouloir point la donner. Ainsi «lire» Michaux ne veut pas tant dire expliquer, mais plutôt compliquer, afin de garder l'oscillation et la part du mystère, du doute par rapport à la connaissance de soi-même et de l'autre. L'essentiel est de ne pas se contenter d'un statut quo évident, de se douter de la matière et de l'âme, et, de procéder une métamorphose.

«Ne nous jugez pas : vous avez vu Poddema sous un signe, elle

<sup>31</sup> Jacques Lacan, inspiré par Freud, avertit à ce que l'on inscrive toujours les images dans la mémoire pour qu'ils servent ultérieurement de grille pour la perception de l'individu («identité de perception»). Ainsi une recontextualisation quelconque passe par cette «identité de perception» et n'est que passagère. Cf. J. Lacan (dir.) : *La psychanalyse*, Vol. 1, Paris : Presses universitaires de France, 1953.

<sup>32</sup> M. Luneau : 'Gare au Fantôme', in : *Magazine littéraire*, N° 367, «Henri Michaux», Paris : Avril 1998.

a vécu sous d'autres. elle vivra sous d'autres encore. Métamorphose ! Métamorphose qui engloutit et refait des métamorphoses<sup>33</sup>.» — telle semble être la condition principale de l'écriture à propos du féminin<sup>34</sup>.

Qu'en résulte-t-il enfin pour la lecture de Michaux ? Dans un poème, Michaux écrit : «je rame contre» et à la manière barthésienne, l'auteur «rame» en effet contre les stéréotypes : Par «la poétique du féminin» il «rame» contre tout ceux qui veulent étouffer la vie en effaçant la différence des sexes. Par le ludisme de langage, il «rame» contre tous ceux qui veulent noyer le langage dans ses propres contours. Les mots se trouvant à la base de la description du rapport au monde, la libération de leurs contours comporte nécessairement la libération de l'esprit. Ainsi, Michaux rame-t-il contre tous ceux qui veulent faire avorter l'individu en l'empêchant de «franchir le seuil» de ses possibilités c'est-à-dire même contre tous ceux qui voudraient donner une interprétation omnivalente à ses textes, qui voudraient que l'on cesse les «lire» et les «relire».

[...] une fable, une fable de mouvement. Et la lire, c'est la tête allée avec l'infini. Pas de contours. Pas de dehors. Rien qu'un rythme, des rythmes. Une ondée d'espaces<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> PL<sub>2</sub>, *Ailleurs*, *op.cit.* : 131.

<sup>34</sup> Par cela Michaux s'inscrit dans ce que Jean Michel Maulpoix considère comme la base de la poésie : c'est-à-dire «distinguer en rapprochant, et signifier l'incomparable en faisant comparaître». Cf. J. M. Maulpoix : «l'identité et figuration», in : *Le poète perplexe*, Paris : Éditions José Corti, 2002 : 211–237.

<sup>35</sup> B. Noël : *Vers Henri Michaux*, Paris : Unes, 1998 : 53.

QUAND LA LETTRE S'EFFACE  
DEVANT LE TÉLÉPHONE. . .  
LE FRANÇAIS PARLÉ DANS DES  
ROMANS TÉLÉPHONIQUES : *FIL À FIL* DE  
MARGUERITE CASSAN ET *MARDI À L'AUBE*  
DE LUCIE FAURE

KRISZTINA KALÓ

Eszterházy Károly Főiskola  
Eszterházy tér 1.  
H-3300 Eger  
Hungary  
olak@ektf.hu

For centuries the letter was considered to be the best way of communication when meeting was impossible between people far away from each other. At modern times we also have the telephone to bring our family or friends closer. A telephone conversation is more personal, more vivid and takes less time. 18th century French literature produced fictive letters to create fascinating novels. Two contemporary authors, Marguerite Cassan and Lucie Faure, attempted to do the same with fictive phone-calls in their novels: *Fil à fil* ("Line to line") and *Mardi à l'aube* ("Tuesday at dawn"), respectively. An evident outcome of the "live" conversations is that the language of the novels is strikingly close to spoken French. The present paper wishes to detect the *modus operandi* of creating the illusion of spoken language in writing.

Il semble que notre culture privilégie l'écrit et tient un peu à l'écart la langue parlée. C'est à l'énonciation écrite que nous avons l'habitude d'attribuer des qualités comme la stabilité, le soin ou la précision. L'art de bien écrire, de maîtriser l'orthographe et la syntaxe est le fruit d'un long apprentissage. Ce savoir était le privilège d'une élite pendant des siècles et ne cesse d'être un pouvoir aujourd'hui encore. Certes, la réalité est beaucoup plus nuancée en faveur de la langue parlée. Néanmoins, le résultat d'un pareil jugement, disons normatif, est que la langue parlée

est souvent confinée à une position marginale, et qu'elle est plus rarement prise comme objet d'étude par des chercheurs. Cette négligence semble se réparer de nos jours, car depuis une quarantaine d'années, nous voyons un intérêt croissant à l'égard de la langue parlée. De plus en plus nombreux sont les terminologues, les lexicographes, les spécialistes de la sociolinguistique et de la communication qui basent leurs recherches sur des corpus parlés<sup>1</sup>.

En fait, les procédés oraux ne sont pas négligeables dans notre communication quotidienne. Considérons l'usage oral de la langue à la radio, à la télévision, au téléphone, au théâtre, au cinéma, au cours de l'enseignement, lors des interviews, des renseignements, des entretiens, des conversations, des réunions, etc. Dans ces situations nous témoignons de l'existence d'un langage qui remplit des fonctions semblables, mais non identiques à la langue écrite<sup>2</sup>, d'où la conclusion de Ludo Melis, à savoir qu'«on ne peut ni traiter l'oral comme un reflet, dégradé, de l'écrit comme le suggèrent certaines opinions traditionnelles, élitaires ou scolaires, ni l'écrit comme une approximation très imparfaite de l'oral, comme le suggèrent certaines démarches linguistiques»<sup>3</sup>.

Rien de surprenant, à nos yeux, que la littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles reflètent l'existence de ces deux systèmes «semi-autonomes» et «interdépendants»<sup>4</sup>. Depuis les premières hardiesses de Jarry, de Céline et de Cocteau, de nombreux auteurs écrivent comme nous parlons. (Pour voir quelques-uns d'entre eux, on n'a qu'à jeter un coup d'œil sur les actes de la section littérature de notre colloque.)

Au sein de cette littérature «orale», le hasard nous a conduite à découvrir deux romans français contemporains, dans lesquels la communication orale, plus précisément les conversations téléphoniques—que Blanche-Benveniste définit l'un des six genres majeurs pour l'oral<sup>5</sup>—occupent une place extrêmement importante, voire capitale. Notre ana-

<sup>1</sup> Nous pensons notamment à l'Equipe DELIC à l'Université de Provence, à leur revue *Recherches sur le français parlé*, au Groupe Aixois de Recherches en Syntaxe dirigé par Claire Blanche-Benveniste, au *Dictionnaire du français parlé* de Charles Bernet et de Pierre Rézeau (Seuil, 1989 et 1991), et au colloque *Le français parlé au XXI<sup>e</sup> siècle: normes et variations*, à l'Université d'Oxford en juin 2005. A une échelle plus modeste, ce colloque s'inscrit avec pertinence dans cette même lignée.

<sup>2</sup> Cf. L. Melis: 'Le français parlé et le français écrit, une opposition à géométrie variable', *Romaneske* 25, 2000: 56–66.

<sup>3</sup> *Ibid.*: 59.

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> C. Blanche-Benveniste: *Approche de la langue parlée en français*, Paris & Gap: Ophrys, 1997: 55–56.

lyse portera donc sur *Fil à fil* (1965) de Marguerite Cassan<sup>6</sup> et sur *Mardi à l'aube* (1974) de Lucie Faure<sup>7</sup>, exemples de «pâte bien pétrie» de l'écrit et de l'oral. Nous allons examiner de plus près quelles sont les possibilités de transcrire la langue parlée pour produire le degré maximum de l'illusion de l'oralité dans une œuvre qui ne peut pourtant pas se débarrasser de sa matérialité, de papier et d'encre.

*Mardi à l'aube* est au fond un roman de la solitude et de la non-communication. Son protagoniste, Renaud a quarante ans ; c'est un homme d'affaires comblé, envié, apparemment entouré d'amis, mais lui, il se voit tel qu'il est : las du vide de son existence. Nous sommes les témoins de ses malaises qui commencent un lundi soir, de ses souffrances de la même nuit et de sa décision de mettre fin à une existence qu'il juge indigne de l'homme. Nous pouvons lire les transcriptions de ses derniers entretiens téléphoniques dont il prend l'initiative cette nuit-là. En fait, ce sont ses ultimes tentatives d'établir un contact avec le monde extérieur. Incapable de communiquer son désir d'être écouté, il renonce à tout espoir et il décide d'«enjamber son balcon» . . . mardi à l'aube.

*Fil à fil*, par contre, est un roman de la communication, celle entre les membres d'une même famille et de leurs amis, de leurs connaissances, à Paris, à Carros (les Alpes-Maritimes), à Londres et en Espagne. Par rapport à l'ambiance méditative de *Mardi à l'aube*, le rythme de la vie de cette famille est drôlement accéléré : Nicole Grangevin, jeune fille provençale arrive à Paris pour faire des études et l'expérience de la vie ; la baronne Olympe de Saint-Combre, sa marraine s'entoure d'amis ex-

<sup>6</sup> Marguerite Cassan (1923–1989) : comédienne, scénariste, interprète, romancière et nouvelliste. Elle a joué, par exemple, dans *Sylvie et le Fantôme* (1945) de Claude Autant-Lara, *Les sept péchés capitaux* (sept courts métrages de sept réalisateurs différents en 1952), dans *Le déjeuner sur l'herbe* (1959) et *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1971) de Jean Renoir et dans *La rupture* (1970) de Claude Chabrol. Elle a fait l'adaptation filmique *Le troisième cri* (1974), et l'interprétation des œuvres littéraires pour jeune public dans les années 1990. Ainsi elle a accumulé beaucoup d'expériences sur les performances orales. Elle a publié également deux recueils de nouvelles : *A développer dans l'obscurité* (1967) et *Histoires à côté* (1963). En parlant de son seul roman, *Fil à fil*, toutes nos références renvoient à l'édition de Robert Laffont en 1965.

<sup>7</sup> Lucie Faure (1908–1977) : fondatrice de *La Nef*, revue politique et littéraire, assistante politique de son mari, Edgar Faure, maire d'une petite commune du Jura, membre du Comité des Programmes de l'O. R. T. F. et du jury Médicis. Auteur de nouvelles et de romans, dont quelques titres : *Les Passions indéçises* (1961), *Les Filles du Calvaire* (1963), *Variations sur l'imposture* (1965), *L'Autre Personne* (1968) et *Le Malheur fou* (1970). Pour la version filmique de ce dernier, elle a écrit aussi les dialogues : un fait que nous tenons important en tant qu'une expérience d'«écrire l'oral». Pour *Mardi à l'aube*, nos références renvoient à l'édition de la Librairie Jules Tallandier, le Cercle du Nouveau Livre, 1974.

travagants et se fatigue à organiser ses fameux dîners de vendredi ; Daniel Vauthier-Leroy, trente-cinq ans, neveu de la baronne, décorateur et aventurier notoire, conclut un mariage blanc pour des raisons financières avec une dame de soixante-dix ans, qui est en fait la grand-mère de Nicole ; Olga Simpson divorce, séduit Daniel et le ruine ; Pierre Santaldi est l'auteur de mauvais romans et s'éprend de Nicole tout comme son fils, Michel ; l'abbé Triton lutte contre le mariage d'intérêt ; le comte Marcoussi ayant volé des bijoux dans un hôtel s'enfuit, pour ne mentionner que quelques-uns des épisodes et des personnages. Les participants de ce remue-ménage se donnent des coups de fil pour raconter, pour demander, pour annoncer, pour calomnier, pour expliquer, pour s'excuser, pour inviter ou pour avertir.

Il ressort de ce qui précède que les deux romans n'exploitent pas le téléphone de la même façon. Ce moyen de communication est, au début, un outil quotidien au bureau de Renaud (*Mardi à l'aube*). La sonnerie mesure le succès de l'entreprise<sup>8</sup> et son silence marque la solitude du « triste amuseur » (p. 18) après sept heures du soir. Au fur et à mesure que la nuit avance, le téléphone s'impose presque comme un personnage :

- (1) « Enfin son [Renaud] regard se posa sur cette boîte noire rectangulaire et lourde qui contenait tous les possibles. » (p. 30)
- (2) « La boîte noire l'inquiétait et le fascinait tout à la fois. Elle le rassurait aussi, puisqu'en somme tout dépendait d'une décision, de sa décision. » (p. 32)
- (3) « Aucun doute, la boîte noire le narguait. Par l'entremise du cadran aux dix petits yeux blancs. » (p. 34)

Au fond, le téléphone ne remplit pas ici son rôle d'instrument de communication, il représente plutôt l'échec de toute communication. Évidemment, le canal d'une communication n'en garantit pas l'efficacité, les hommes doivent savoir s'en servir :

- (4) « Bougera. Bougera pas. La décision lui [à Renaud] appartenait. A lui seul. Aux mécaniques, si perfectionnées soient-elles, il manque ce pouvoir qui échoit à l'homme. Le cadran tenterait peut-être de résister à la pression des doigts. Ce ne serait pas la première

<sup>8</sup> Le protagoniste organise des anniversaires, des vernissages et des soirées commandés par les riches Parisiens qui s'ennuient.

fois qu'il lui jouerait des tours. La tonalité pourrait faire défaut aussi, alors Renaud serait vraiment isolé. En plein Paris. Cela arrive. [...] Ne pas penser à ces contretemps possibles. La vraie difficulté n'était pas là. Elle résidait ailleurs. Et lui seul en était le maître.» (pp. 34–35)

La vraie difficulté est de trouver quelqu'un à qui se confier, à qui communiquer son désir secret d'être entendu. Renaud n'espère qu'une voix «qui lui témoignerait un intérêt gratuit. Sans rien attendre en retour. Une voix qui écarterait toute demande, mais au contraire offrirait : temps, appui, sollicitude». (p. 98) Mais Renaud vit dans un monde égoïste, le Paris des années soixante-dix : «Paris, capitale du monde ? Capitale de la solitude plutôt.» (p. 97)

Certes, la préciser de l'époque est inutile, puisque «la non-communication est de tous les temps»<sup>9</sup>. Pour Renaud, le téléphone devient un compagnon infidèle. Vers minuit, comme il respecte le repos des autres, «le téléphone ne lui servait plus» (p. 139), et vers deux heures du matin «[...] il était libéré de cet appareil désuet sur lequel il jeta un regard condescendant. Comment avait-il pu attendre un quelconque bienfait d'une conversation où chacun n'écoute que les mots qu'il profère avec assurance ?» (p. 191) Quelques heures plus tard, en préparant le décor de sa disparition, Renaud se prend la jambe dans le fil du téléphone et le fil casse net, arraché du mur :

- (5) «Renaud regarda cet objet devenu muet, cet objet qui l'avait occupé de si longs moments et qui n'avait jamais transmis que cette incommunicabilité froide, origine — entre bien d'autres signes — de sa détermination. Symbole sans doute que cette pénultième rupture avec le monde qui l'entourait. Le silence prenait un sens nouveau, puisque Renaud ne pourrait plus le rompre, même si, contre toute attente, le désir lui venait d'entendre une dernière fois une voix humaine. Il avait cru déjà éprouver toutes les formes de la solitude, mais alors, les autres existaient encore. Au moins virtuellement : il suffisait d'un geste pour être relié à eux. A présent, c'en était terminé. Les derniers liens étaient tranchés. Et sans doute, une fois encore, n'était-ce pas par hasard si Renaud, après s'être conduit avec une telle maladresse, oubliait que chaque pièce de l'appartement comportait un appareil semblable.» (pp. 221–222)

<sup>9</sup> *Lucie Faure ou la solitude*, propos de l'auteur recueillis par Mathieu Delmer, dans un dossier annexé à *Mardi à l'aube*, p. 4.

Dans l'autre roman, *Fil à fil*, le téléphone fait rarement l'objet de la conversation. On n'y pense pas, on n'en médite pas : on s'en sert. Le téléphone donc implique un silence pénible et la non-écoute d'un côté, et des pétilllements de mots, une intrigue sinueuse de l'autre.

Du point de vue de la technique narrative, les deux romans montrent également de grandes différences. Dans *Mardi à l'aube*, nous voyons une narration — disons — classique, de type balzacien : il y a un narrateur omniscient et omniprésent qui guide le lecteur. Grâce à lui, nous apprenons assez du passé du protagoniste pour comprendre sa fatigue et son sentiment du vide : sa famille était «le lieu privilégié des malentendus et des occasions manquées» (p. 125.), son père est alcoolique, sa mère est aigrie ; il a fait des études, car c'était obligatoire, enfant «toujours solitaire» (p. 12.), d'un caractère «obstiné, nerveux, irritable» (*idem.*). Il a dû ses premières expériences sexuelles à des professionnelles, il n'a donc pas appris à aimer, son mariage a été une déception qui a fini par le divorce, etc. Ce narrateur extradiégétique nous oriente aussi pendant les entretiens téléphoniques : il transmet les pensées des personnages et il commente les répliques. Ainsi, la majeure partie de la narration se fait à la troisième personne du singulier, et le *je* des entretiens n'intervient qu'à des moments exceptionnels. Cette technique nous fait penser à l'insertion des lettres dans un récit où des glissements d'un point de vue à l'autre enrichissent la narration.

Dans *Fil à fil*, par contre, les appels structurent complètement le roman. L'action se déploie au cours des cent-quarante-neuf entretiens téléphoniques, sans l'intermédiaire d'un narrateur. Des allusions seules faites aux rencontres personnelles ou aux lettres écrites. Le point de vue y change sans cesse, car chaque personnage principal, en décrochant le récepteur, devient narrateur à son tour. Ce qui rend la lecture encore plus fascinante, c'est que nous n'entendons jamais la voix à l'autre bout de la ligne. Autrement dit, «l'unité minimale de conversation»<sup>10</sup> y apparaît tronquée. Pour garder la cohérence de la conversation aux yeux du lecteur, il semble nécessaire de faire répéter des questions aux personnages, comme s'ils voulaient vérifier s'ils les ont bien entendues. Dans des cas évidents, la lecture ressemble à l'exercice scolaire de reformuler la question d'après la réponse.

Le téléphone domine le roman à un tel degré que les personnages

<sup>10</sup> L'unité minimale d'une conversation est un échange de «stimulus/réponse», autrement dit une «paire de répliques». Cf. D. André-Larochebouvry : *La conversation quotidienne. Introduction à l'analyse sémio-linguistique*, Paris : Didier, 1984 : 15–16.

sont à identifier par leur numéro de téléphone<sup>11</sup>. En tête des entretiens nous ne trouvons donc que le numéro de l'appelant et celui du correspondant — tout comme dans certains romans épistolaires où l'éditeur fictif fournit des informations « hors-texte » sur l'identité du destinataire et du destinataire. Ainsi, à plusieurs moments, nous avons l'impression de lire un roman par lettres. Seulement, c'est le téléphone qui assume *grosso modo* le rôle de la lettre<sup>12</sup>. Ce qui revient à dire que nous avons affaire, dans la fiction, à la substitution de la langue parlée par la langue écrite. Le téléphone en tant qu'instrument de la communication, implique l'emploi de la langue parlée dans ces romans. Pourtant, la situation est paradoxale, puisqu'au niveau fictionnel un roman téléphonique fait appel à la voix et à l'oreille, mais la perception — de la part du lecteur — reste toujours visuelle et non auditive. C'est une expérience semblable à la lecture d'une partition ou d'un livret.

Si dans *Mardi à l'aube*, on relève moins de traces de la prosodie que dans *Fil à fil*, on en trouve néanmoins un certain nombre. La plus visible est la ponctuation, qui nous semble très riche et fréquente. Les trois points de suspension nous donnent l'illusion de l'hésitation, de l'étonnement, des phrases inachevées ou d'une énonciation spontanée (pp. 39, 47, 48, 69, 150). Ailleurs, ils font allusion à une réaction tardive (p. 161) ou encore à une information qui est partagée par les interlocuteurs, donc il n'est pas nécessaire de la rendre explicite (p. 57). Les points d'interrogation multipliés marquent l'incertitude, la quête d'une affirmation ou l'indignation. D'autres éléments quasi-prosodiques qui s'y accumulent sont des interjections : « ah ! » (pp. 43, 102, 139), « oh ! » (pp. 59, 72, 74, 104, 109, 158), « eh bien ! » (pp. 43, 65, 162, 193), « eh oui ! » (p. 162), « eh là ! eh là ! » (p. 129) ou la question qui attend une

<sup>11</sup> Il y en a vingt-six au total, plus douze numéros de boutiques/bureaux/bar/etc., ce qui met à l'épreuve la mémoire du lecteur. Ceux qui ne se débrouillent pas aisément à cette « époque de matricules », peuvent recourir au tableau des personnages au début du roman, qui se présente comme la distribution des rôles sur une affiche de théâtre.

<sup>12</sup> Evidemment, les moyens de communication (tête-à-tête, téléphone, lettre, etc.) ont leurs avantages et leurs désavantages respectifs, et ils ne sont pas toujours interchangeables. L'abbé Triton, par exemple, fait ce reproche à la baronne : « [...] j'aurais préféré avoir cette conversation de vive voix, mais votre absence volontairement prolongée et les ricanements du secrétaire de la mairie m'ont mis dans l'obligation de vous appeler » (p. 85). Daniel dit à Olga au moment de fuir pour trois jours pour conclure le mariage : « Justement, je préfère vous le dire par téléphone, devant vous, je n'aurais jamais eu la force et vous auriez bien trouvé le moyen de me retenir. » (p. 94) Et Mémé dit à M. Pascal à propos de la lettre de Nicole sur le mariage : « Eh bé, chapeau, qu'est-ce que j'ai pris ! Elle [Nicole] me traite dans sa lettre ! ... Et à lire, c'est peut-être pire qu'à entendre. » (p. 99)

approbation, «hein?» (p. 131). La langue parlée «très familière»<sup>13</sup> est caractérisée par l'emploi de *quoi* dans des interrogations disjonctives où le pronom interrogatif perd sa valeur propre. Dans ce roman, nous en trouvons aussi un exemple : «Tu avais la main sur l'appareil ou quoi?» (p. 64), mais *quoi* s'emploie également dans des exclamations comme «Une bonne journée quoi!» (p. 103)

L'usage familier de la langue se reflète aussi dans des phrases elliptiques : «Enfin, ça n'a pas collé, inutile de se lamenter, pas vrai?» (p. 72) ; «Très gentil ça.» (p. 147), tout comme dans le lexique argotique ou populaire : «dingue» (p. 69), «marrant» (p. 107), «couci, couça» (p. 128), «côté fric» (p. 130), «magot» (p. 130), «fiston» (p. 131), par exemple. Nous avons trouvé une occurrence de l'article défini devant un nom propre : «Fidèle à la poste, la Fernande» (p. 128), qui caractérise la langue parlée familière. A ces reproductions plus ou moins fidèles de la langue parlée, nous pouvons ajouter le rituel du téléphone pour décrocher le combiné («Allô! Allô!», p. 38).

Pour créer l'illusion de l'oral, l'auteur de *Fil à fil* est encore plus inventif. Sur le plan graphique, outre les trois points de suspension particulièrement fréquents, nous trouvons des lignes entières pointillées pour marquer l'attente ou le changement de locuteurs (pp. 11, 181, 182, 183, 228, 248). Les mots sur lesquels les locuteurs s'appuient à l'oral sont imprimés tout en majuscules (par exemple, pp. 21, 74, 94, 105, 126, 160, 168(!), 196, 198, 200, 220). Au fait qu'un personnage martèle ses mots correspond la coupure en syllabes : «l'abside a un trou... Comment? Je dis : l'ab-si-de a un trou... oui, c'est ça...» (p. 17).

Pour marquer la situation communicationnelle souvent interrompue, dérangée ou coupée, l'auteur fait recours à la troncation, apocopes dans la plupart des cas : «bonj...[-our]» (p. 21), «les champi...[-gnons]» (p. 34), «je voudr...[-ais]» (p. 58), «c'est pas croya...[-ble]» (p. 81), «[...] j'appelle Babylone depuis un temps inf...[-ini]» (p. 201), «Ma tante Oly...[-mpe]» (p. 202), «Pourquoi faut-il que je mange du ch...[-eval]» (p. 221). On en trouve d'autres qui évoquent, par l'intermédiaire des apocopes et des aphérèses, le langage de Zazie : «[...] mais z'êtes suffisamment en vue» (p. 217), «t'as fini» (p. 44), «Oh, j't'en veux pas.» (p. 181), «çui-là» (p. 190).

Le langage que l'auteur prête à ses personnages abonde en phrases elliptiques, tout comme nous éliminons les éléments superflus dans une conversation :

<sup>13</sup> Cf. M. Grevisse : *Le bon usage*, 12<sup>ème</sup> édition refondue par André Goosse, Paris : Duculot, 1991 : 626.

- (6) «A dîner ? Mais c'est que... Si, si, je suis libre, pensez !... Mercredi chez Lipp ? Avec plaisir... A quelle adresse, s'il vous plaît ? Non, jamais encore... merci... A quelle heure ? ...» (p. 50)
- (7) «[...] c'est un masque ? ... Huile et jaune d'œuf, un vulgaire remède de bonne femme !... Comment ? L'huile de vison et l'œuf de tortue ? évidemment la mayonnaise est plus surprenante !» (p. 131)
- (8) «Si, si, vous viendrez : j'ai une surprise, petite vilaine, je vous tiens... Oui, votre horoscope... Tout à fait extraordinaire...» (*idem.*)
- (9) «Moi ? D'excellente humeur.» (p. 174)

Au sein de l'ellipse, l'absence du pronom personnel marque encore plus fort l'influence de l'oral sur l'écrit<sup>14</sup>. Car le français parlé refuse souvent le double système de la conjugaison verbale, c'est-à-dire la conjugaison par flexion et par les pronoms. A l'exemple des langues qui omettent facilement le pronom personnel sans brouiller le sens de l'énonciation, le français parlé a aussi tendance à se passer des pronoms personnels dans des cas des constructions impersonnelles avec le verbe  *falloir* : «Ben, c'est drôlement gentil, fallait me le dire, ça fait plaisir...» (p. 189); «Faudra plus qu'on se voie tous les deux seuls...» (*idem.*); «Faudrait avoir les clés» (p. 218); ou dans d'autres cas où nous avons un sujet véritable, identifiable du contexte: «Veux pas vous faire un dessin» (p. 217); «Alors, si c'est d'accord, vais conseiller à cette brave femme d'aller habiter là-bas; peut très bien s'organiser une petite vie tranquille, faut lui permettre d'amener ce vieux machin qui la suit partout» (*idem.*); «Sais bien qu'elle possède une maison» (p. 218)<sup>15</sup>.

Etant donné que la langue parlée est plus économe que la langue écrite, elle se contente d'exprimer la négation avec un seul élément. Évidemment, c'est la consonne occlusive de  *pas*  qui porte un trait plus distinctif, ainsi la particule de négation  *ne*  sera omise: «c'est pas vrai pas ce que je dis ?» (p. 133); «enfin c'est pas votre faute, pardi.» (*idem.*); «C'est pas mademoiselle Berthe ?» (*idem.*); «s'il fait choisir un vieux, çui-là est

<sup>14</sup> Ici, nous entendons par  *l'écrit*  la transcription textuelle de l'oral et non la langue écrite proprement dite.

<sup>15</sup> Ce procédé est encore plus intéressant qu'il va à l'encontre du français oral où, au moins au singulier, le pronom seul montre souvent la personne et le nombre. Pour l'analyse de ce phénomène, conférez les travaux du groupe de recherches  *Français parlé, corpus et recherches dans les pays nordiques* , notamment l'activité de Hanne Leth Andersen, maître de conférence à l'Université d'Aarhus, Danemark.

pas pire que les autres» (p. 190); «Il aime rien tant que me sortir [...]» (*idem.*); «[...] et seule avec toi je peux pas tenir, mes jambes flageolent, je tombe où je peux, et toi, tu profites... Mon biquet!» (*idem.*); «on aurait mieux fait de pas se remettre.» (*idem.*); «ça trompe pas» (p. 224); «Oh! la canaille, pas bête, dites» (*idem.*).

Un procédé qui semble illogique, et par conséquent produit un effet comique (ou absurde) à l'écrit, c'est quand le personnage épelle son nom: «Nous sommes monsieur Vauthier-Leroy... avec un t et un h» (p. 191). Pourtant, c'est indispensable, si l'auteur veut rester fidèle à la fiction de l'oralité.

Cet attachement au réel a aussi comme résultat les passages intercalés entre parenthèses. Certains personnages, quand ils sont obligés d'attendre le correspondant souhaité, parlent à quelqu'un d'autre :

(10) «Oui, je ne quitte pas. (Marie-Jeanne, vous me ferez penser à écrire à l'abbé Triton.) Allô... allô... Non, je ne parlais pas, enfin je ne VOUS parlais pas, je parlais à ... Mais oui, je suis là, j'attends... (Marie-Jeanne, il faudrait voir aussi ce qui nous reste comme whisky; pour le cognac, il faut en redemander de la propriété, ah! et du thé, vous prendrez du Ceylan, la présidente ne supporte pas le Chine, et puis...) Allô, allô, Nicole, c'est toi?...» (p. 23)

(11) «Non, je ne quitte pas... (Marie-Jeanne, vous me ferez penser à commander des biscuits chez Hédiard, avec les épices... Notez, voulez-vous: biscuits au citron, au gingembre, aux algues, amai-grissants...) Allô? ... Non, je ne veux pas de bains, je veux Iris, non ce n'est pas un régime, je parlais à ma femme de chambre... Allô... Oui... C'est vous, Iris?» (p. 131)

(12) «Oh, chérie, attendez, je m'assieds... Non, Alfred, ce n'est pas grave... Je parle à Alfred, il dit que je suis écarlate.» (p. 81)

D'autres signes de l'oral transposé sont les lapsus: «A huit heures et demie; comment? ... Vous avez raison, je veux dire sept heures et demie, je suis bouleversée par ce que vous me dites» (p. 36.); les balbutiements: «Quand je lui ai téléphoné la semaine dernière pour... Pour quelle raison? Mais c'est simple, je vais te le dire... Je lui ai téléphoné pour... pour lui demander s'il allait t'engager pardi, voilà, c'est pour ça!» (p. 153); les répétitions affectives: «je vais vous dire aussi pour-

quoi je suis so, so, so sad...» (p. 179)<sup>16</sup>; les exclamations : «Oh! Oh! Oh! non, je ne gémiss pas, je ris...» (p. 81), «Ouh! Ouh! j'ai mal à la mâchoire...» (*idem.*), «Oh! Oh! ... Non, l'Eglise n'admet pas ce genre d'union dicté uniquement par l'intérêt.» (p. 86), «Pff, il ne sait pas ce qu'il veut; il est complètement envoûté...» (p. 157), «Ooooooh! Vous pouvez compter dans la liste avec mon clip tout neuf, offert à peine... What a shame! Ooooooh! Non, je ne peux déposer plainte...» (pp. 176–177), «Ah! don't forget, lundi matin au plus tard.» (p. 180), «Hou! terrible, tu es terrible! Je t'adore!» (p. 227) et les calembours, souvent sources de malentendus au téléphone, en tant que résultats d'une forme phonique semblable ou identique :

- (13) «[...] la baronne m'a pris la main et m'a dit : «Ma pauvre, il faut faire quelque chose, ça urge...» Non, pas ça purge, ça URGE, ça presse, quoi! ...» (p. 74)
- (14) «A Coulangis, ma tante est maire, c'est ce qu'il y a de plus simple... Maire, MAIRE... Ne soyez pas ridicule, mon vieux, à l'âge de ma tante! ...» (p. 80)
- (15) «[...] je vais passer à des choses plus saines, étudier des dossiers, vérifier des tissus, faire des dessins... Je dis des dessins... Coquine! je les connais bien vos seins, et je souhaite ne pas les évoquer pendant mon travail...» (p. 95)
- (16) «[...] de la tarte aux pommes et des calissons... des calissons d'Aix, je n'ai pas dit des polissons...» (p. 121)
- (17) «C'est juste, elle pensait décoration et non justes noces, je n'ai pas dit : «juste nose»... Darling, vous êtes adorable...» (p. 188)<sup>17</sup>.

Jusqu'ici nous avons considéré les possibilités de rendre, en écrit, des énonciations orales relatives à la situation de la communication. Voyons dans la suite comment transcrire les idiolectes et comment cette transcription devient la source d'humour dans un texte qui parvient à faire écho à la prosodie. Les personnages les plus marquants de ce point de vue sont Mrs. Simpson, Mr. Simpson et le comte Marcoussi. Olga

<sup>16</sup> Nous signalons dès maintenant les intrusions de l'anglais que nous pouvons observer dans ces dialogues et que nous expliquerons plus loin.

<sup>17</sup> Ce dernier exemple est peut-être un intrus, puisque les éléments soulignés sont plus proches d'allophones ou d'homographes que de véritables calembours.

Simpson est une jeune femme d'origine russe, mariée à un Américain (d'où vient son surnom Cocavodka). Elle a un double accent bizarre en français, «on aurait dit madame Popesco dans un vesterne» (p. 153). Daniel l'imite ainsi : «Vous croyiez que j'étais enfoui ? Où ça ? ... Ah ! ENFUI...» (p. 94) ; «Je ne suis pas «crouel», comme vous dites, mais je dois travailler» (p. 95). D'autres points de vue non plus, elle ne parle qu'un français approximatif : «même en week-end Edwin trop busy... busy, occupé, c'est ça...» (p. 20) ; «Décidément, elle [Nicole] s'est bien délurée... Délurée ? Ça veut dire dévergoncée, si vous voulez. «Putanisée» ? C'est beaucoup dire, mais ce n'est pas très éloigné...» (p. 139). Le solécisme de ce personnage renforce davantage son caractère comique : «Je viens chez toi... For ever ! Je fais bagage.» (p. 114) ; «Hello, Edwin, Olga speaking... Dear, l'avocat tout à fait sympathique... Je crois que c'est très possible arranger le divorce...» (p. 160) ; «J'ai besoin dans vos bras et dans ce petit flat arrangé par votre goût français ! ... Justement, je voulais dire : peut-être je ne peux pas meubler comme vous avez idée à cause je n'ai pas tellement d'argent...» (p. 179).

Le lexique russe clairsemé produit également un effet comique, puisque les mots sont transcrits en lettres latines : «Danouchka maïa» (p. 61), «kak jal» (*idem.*), «dourak» (*idem.*), «dosvidanie» (pp. 61, 69, 187), «ia jdou» (p. 62), «douchka» (p. 69), «kak ia rada !» (pp. 104, 137), «spassiba» (p. 145), «ia jelaiou spat» (p. 145), «Krassivaia !» (p. 160), «potchemou ?» (p. 176), «chto ?» (pp. 176, 179).

Tandis que le lexique anglais, encore plus fréquent, donne l'impression que le personnage en question parle le français d'une manière fort lacunaires : «Hello, Mrs. Simpson speaking... Oh ! that's you ! ... chère baronne... C'est tellement séduisant de vous entendre... dear, dear, dear...» (p. 20) ; «c'est plus jeune, I beleive» (p. 140) ; «Hello, Edwin, Olga speaking... Dear, l'avocat tout à fait sympathique...» (p. 160) ; «Si vous voulez. Yes, you must coming [*sic*].» (p. 177) ; «Edwin, nous resterons bons amis, I am sure... Dans une heure downstairs.» (p. 178) ; «Yes, Edwin is a cruel man... [...] Il faut un mari français, so sweet, so clever... No, darling, je suis comme une petite fille, I would like to be a swallow and you should be my roof...» (p. 179) ; «j'avais si terriblement peur something wrong...» (p. 187).

Son mari, Edwin n'est pas moins comique quand il s'efforce de parler en français : «Très mal, je suis mécontent contre vous... Je laisse libre, je suis bon compreneur, mais tout de même, deux, trois week-ends without you...» (p. 112). Antoine Marcoussi, le comte voleur, est encore plus charmant avec son accent italien :

- (18) «Allô, Mrs. Simpson ? Comte Marcoussi à l'appareil. . . Excellent. . . Zé souis heureux qué lé hasard nous ait fait descendre dans lé même hôtel, zé m'en voudrais dé vous importouner, sère madame ; z'ai pris la liberté dé vous appeler pour vous rassurer. . . Z'ai retrouvé vos gants dans mon sac de voyaze, ils avaient dou tomber quand nous avons quitté l'avion. . . z'étais certain qué ces gants étaient vôtres, dé si petites mains ! . . .» (p. 141)

Le vocabulaire de sa langue natale s'intègre aussi dans ses phrases françaises, comme nous l'avons vu dans le cas d'Olga :

- (19) «S'il vous plaît, carissima, prévoyez dans votre emploi dou temps ouné pétite place pour Antoine Marcoussi. . . Demain, dépouis midi, zé sérai au bar de l'hôtel. . . plein d'espoir, comme oun amoureux dé vingt ans. . . à peiné vingt-sept, bellissima, pour les déposer à vos pieds. Ricordi, n'oubliez pas, demain, midi.» (p. 141)

L'emploi des locutions argotiques et familières est tellement fréquent qu'il est impossible d'en énumérer toutes les occurrences. Quelques exemples, pourtant, évoquent l'ambiance du texte : «c'est jojo» (p. 25), «Je me roule à tes pieds.» (pp. 30, 174), «tante Olympe, tu marches sur un tapis d'hommages» (p. 30), «qu'est-ce qu'ils foutent là-dedans, ça me vrille le tympan.» (p. 32), «Tu ne t'es pas trop barbé hier au soir ? Enfin, c'est tes oignons. . .» (p. 39), «Ben oui» (p. 40), «Je savais bien qu'on finirait par faire ami-ami [. . .], si jamais vous flairez quelque chose qui sent le brûlé, vous me passez un coup de fil, je soutiens toujours les copains qui sont dans le pétrin. . .» (p. 58), «je suis sur ma faim» (p. 68), «cette espèce de nana bizarre» (p. 70), «j'aurais pas dit non, si on n'était pas fauchés comme les blés aussi bien l'un que l'autre. . .» (p. 73), «ce vieux fada d'antiquaire qui est brave comme du bon pain. . . Mais non, c'est pas lui, vous avez bien vu qu'il aimait mieux le bouc que la bique.» (p. 73), «et patati, patata» (p. 74), «bref, on déballe, on déballe, et quand tout a été sur le tapis, la baronne m'a pris la main [. . .]» (*idem.*), «Dès qu'on les a reconnus, allez hop, il n'a plus caché son jeu. . .» (p. 120), «Pour ses frais qu'il en aura, elle est ric-rac» (p. 163), «la quatre chevaux» (p. 167), «c'est pas yéyé, mais c'est dans le vent» (p. 176), «Petite garce, elle me le paiera ! . . .» (p. 138), «Merde, on a coupé !» (p. 139), «C'est assez moche. . .» (p. 155), «il me regarde, il fait bée, bée, comme les chèvres et puis tintin» (p. 185), «mon biquet» (p. 186), «Très bien, monsieur Edouard, et pour vous, ça biche aussi ? . . .» (p. 189), «du nanan !» (*idem.*), «Alors là, tu sais, je les enquiquine» (p. 190), «Allô ? Eh

bien vous ne répondez pas vite, nom d'un chien!» (p. 201), «[...] ensuite son mari saurait la chose et les voisins itou» (p. 210), «un suppo» (p. 214), «La duchesse du Mail a fini de régler, pas de pépin de ce côté» (p. 218), «j'ai le cafard» (p. 226), «dingue» (p. 226), «Chic!» (p. 227), «La bise!» (*idem.*), «bellotte» (p. 100), «en catimini» (p. 101).

L'emploi de *c'est* suivi du pluriel appartient aussi à l'usage familier : «il est veuf, il est propre sur lui, il se lave toujours bien les dents, c'est des qualités pour un mari, sans compter l'argent.» (p. 190), «tout ça, c'est des économies...» (p. 217)

La langue populaire parlée est avant tout représentée par les personnages qui vivent aux Alpes-Maritimes. Mme Grangevin (la grand-mère de Nicole) et son amoureux, Monsieur Pascal se servent du langage populaire dont certains éléments se sont intégrés dans le langage argotique d'aujourd'hui : «pépé» (p. 56), «peuchère» (p. 73), «fada» (pp. 73, 101, 152), «pardine» (p. 223), «Moun Diou, qué bestiari! ...» (p. 103), «Boudiou» (p. 154), «La Simpson» (p. 128), «Té, la voilà qui trotte...» (p. 151), «Parlons plus de tout ça, vé, c'est fini...» (p. 152), «foutu caractère, tu me ferais déparler» (*idem.*), «toute la sainte journée» (p. 182), «hé bé, vous savez» (p. 224).

En conclusion, nous pouvons constater que la langue littéraire au XX<sup>e</sup> siècle a tendance à s'enrichir du langage populaire, familier, voire argotique. S'agit-il d'un retour inconscient aux sources orales de la littérature ? ou plutôt d'un refus conséquent du style au *passé simple* ? Il nous semble qu'ici nous n'avons pas affaire aux sens traditionnels des termes *langue écrite*, *langue littéraire* ou *style littéraire*. L'élargissement des champs sémantiques de ces termes met également en cause la signification du mot *littérature* à l'époque actuelle.

Avec l'analyse stylistique de *Mardi à l'aube* et de *Fil à fil*, nous voulions montrer que la littérature de notre époque, en intégrant la langue parlée, produit des œuvres originales. Même si un roman n'est pas un corpus oral proprement dit, nous pouvons y voir comment un discours se construit, comment l'auteur lui donne, à l'aide des transcriptions graphiques, l'illusion d'inachevé et de spontané, traits qui sont typiquement associés à l'oral.

FRANÇAIS ÉCRIT—FRANÇAIS PARLÉ—FRANÇAIS  
PRONONCÉ : LA QUÊTE DU MOT DANS LA POÉSIE  
CUBISTE DE MAX JACOB

KATARZYNA KOTOWSKA

Uniwersytet Gdański  
ul. Bielańska 5  
80-851 Gdańsk  
Poland  
kaskot@poczta.onet.pl

In his cubist poetry, Max Jacob follows the declaration of Mallarmé to create poems not with ideas but with words. He was advocating the *signifiant* to the detriment of *signifié*. Thus, for Jacob, a *word* has become the same thing as the *object* for painters—an element of the construction. The ordinary and everyday objects enchanted cubist aesthetics. The same process can be observed in Jacob's poetry. The poet considers everyday spoken French as equivalent to the objects in cubist pictures. The discrepancy between spoken and written French has also been shown to be able to bring closer cubist poetry to painting. Among others things, he uses multiple-word games which have the purpose of highlighting the essence of words, just like in cubist pictures where an object suffers all kind of decompositions, syntheses and analyses.

«Aimer les mots. Aimer un mot. Le répéter, s'en gargariser. Comme un peintre aime une ligne, une forme, une couleur» c'est ce que Max Jacob écrit dans ses *Conseils à un jeune poète*<sup>1</sup>. La question des affinités entre la littérature et les arts plastiques hantait le poète d'une façon particulière. Le but de ce discours est ainsi d'analyser comment le décalage entre le *français écrit* et le *français parlé* a été exploité par Max Jacob afin de rapprocher la poésie à la peinture cubiste. Pour y arriver, il faudrait tout d'abord résumer en quoi consistait la Révolution Cubiste du début

<sup>1</sup> M. Jacob : *Conseils à un jeune poète suivis de Conseils à un jeune étudiant*, Paris : Gallimard, 2002 : 35.

du vingtième siècle et comment on doit comprendre le phénomène du cubisme littéraire. Tout cela nous fera aboutir à l'analyse des procédés poétiques utilisés par Jacob dans le but de mettre en relief des affinités entre les deux domaines.

Au dos d'un de ses dessins, Max Jacob (1944–1876) écrit «Je m'essayais au cubisme»<sup>2</sup>. Effectivement, on doit ainsi résumer l'aventure poétique de Jacob entre les années 1917 et 1922. Un des visiteurs les plus assidus de l'atelier du Bateau-Lavoir, Max, un grand ami de Picasso, fut un témoin privilégié de la naissance puis de l'évolution du cubisme. Cette expérience marqua profondément les activités artistiques du poète. Il faut souligner d'ailleurs que les rapports entre les peintres et les hommes de lettres de cette époque étaient tellement intenses qu'il serait impossible de concevoir l'histoire du cubisme sans eux. Dans sa causerie du 18 juillet 1938 au Petit Palais à Paris, Albert Gleizes, lui-même peintre cubiste, constata que «Le cubisme a fini par remonter jusqu'aux sources de notre espèce»<sup>3</sup>. Il paraissait alors omniprésent et multifonctionnel. La dévaluation de l'ancien ordre artistique était dans le même temps catégorique et irréversible. Il n'est donc point étonnant qu'on se soit continuellement interrogé sur l'origine du mouvement. Ainsi les questions se multiplient. Qu'est-ce qu'enfin ce cubisme s'écartant brusquement de toute la tradition artistique ? D'où vient sa force étonnante qui captive des artistes de différents domaines ?

Il serait difficile d'assigner le début définitif du mouvement en question. Certains, par exemple, considèrent les *Demoiselles d'Avignon* tableau de Picasso qui date de 1907, comme la charnière dans le passage de la peinture du XIX<sup>e</sup> à celle du XX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Les *Demoiselles*, dont le titre original était le *Bordel philosophique*, se détachaient clairement de l'esthétique admise à l'époque. Les innovations choquantes des *Demoiselles*, la rupture totale avec l'illusionnisme pictural et la nouvelle conception de l'espace ne furent point comprises à l'époque. Même les plus grands amis et les plus fidèles admirateurs de l'artiste se montraient plutôt stupéfaits et distants envers le nouvel univers présenté sur la toile. Le tableau fut même l'objet de plusieurs moqueries, notamment celle de Henri Matisse, George Braque ou Félix Fénéon. André Derain aurait même

<sup>2</sup> G. Turpin: *La troisième vie de Max Jacob = Max Jacob, peintre*, Galerie de la Poste, Paris: Pont-Aven, 1988: 26–30.

<sup>3</sup> A. Gleizes: *Puissances du cubisme*, Chambéry: Présence, 1969: 285.

<sup>4</sup> G. Bauret: «*Les demoiselles d'Avignon*» *Manifeste du cubisme ? = Cubisme et littérature*, *Europe. Revue littéraire mensuelle* 638–639, 1982: 26–31.

prophétisé qu' «un jour, on trouvera Picasso pendu derrière son grand tableau»<sup>5</sup>.

Un autre événement, qui ne doit pas être négligé dans les recherches portant sur le phénomène du cubisme, est l'exposition dans la Salle 41 du vingt-septième Salon des Indépendants de Paris au printemps 1911. Des artistes tels que Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger, Albert Gleizes et Robert Delaunay, furent reconnus comme les représentants d'une nouvelle école, à savoir celle du cubisme. Le terme même n'était pas tout à fait nouveau. Il avait été déjà utilisé en 1908 par un critique parisien Louis Vauxcelles dans son compte rendu peu flatteur sur l'exposition de George Braque. Ainsi Vauxcelles écrivit dans sa rubrique du périodique *Gil Blas* : «Braque réduit tout à des schémas géométriques, à des *cubes*»<sup>6</sup>. Les paysages «cézaniens» de Braque paraissaient à Vauxcelles semblables aux figures géométriques des parallélépipèdes. Cette comparaison, inventée dans un but plutôt railleur, fut cependant globalement acceptée et admise dans les milieux artistiques. Avec le temps, elle perdit de sa valeur péjorative.

La littérature ne resta pas neutre envers la révolte qu'elle témoignait. L'apparition de la *poésie cubiste*, dont le terme ne cesse de hanter jusqu'aujourd'hui, en fournit, entre autres, la preuve. Cette forme lyrique suscita dès le début de vives controverses. «*La poésie cubiste ? Terme ridicule*» — déclara Pierre Reverdy<sup>7</sup> même si son œuvre était considérée comme l'exemplification parfaite du cubisme littéraire. «Qu'est-ce qui peut bien être cube dans les mots ?» — se demandait aussi Louis Aragon dans sa *Chronique du Bel Canto* en 1947. «De nos jours l'abus d'un semblable terme est flagrant» — ajouta-t-il<sup>8</sup>. Ainsi, non seulement le poète mit en question l'existence même de cette forme lyrique, mais encore, il souligna le danger de la poursuite aveugle de nouvelles tendances. Le *cubisme culinaire*, représenté par l'invention du bouillon en cubes et des rations de beurre «en parallélépipède», qu'il soit un exemple exagéré ou non, illustre bien le problème<sup>9</sup>. D'ailleurs, il est à souligner que les poètes, à qui on attribuait des étiquettes cubistes, suscitaient à l'époque de vives controverses. L'adjectif *cubiste* (voir bizarre) avait pour but de

<sup>5</sup> P. Assouline ;, *L'Homme de l'art. D.-H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris : Gallimard, 1988 : 99.

<sup>6</sup> A. Gleizes : *Naissance et avenir du cubisme*, St Etienne : Ambin-Visconti, 1982 : 36.

<sup>7</sup> M. Żurowski : 'Kubizm w poezji francuskiej', *Przegląd Humanistyczny* 6, 1964 : 37.

<sup>8</sup> G. Bertrand : *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme Derain, Dufy, Picasso*, Paris : Klincksieck, 1971 : 64.

<sup>9</sup> M. Decaudin & É.-A. Hubert : *Petit historique d'une appellation : «Cubisme littéraire» = Cubisme et littérature, Europe. Revue littéraire mensuelle*, no 638-639, 1982, p. 24.

renforcer encore leur mauvaise réputation. L'épithète devenait-il ainsi l'équivalent de tout ce qui semblait «défier le bon goût, le bon sens et la tradition»<sup>10</sup>. La polémique autour du terme persiste jusqu'à nos jours. Une des solutions proposées par les chercheurs contemporains, Michèle Touret entre autres, est d'abandonner l'emploi des termes comprenant l'adjectif cubique pour l'expression plus légère et plus rassurante, à savoir, celle de *l'esprit nouveau* provenant d'une célèbre conférence d'Apollinaire en 1917<sup>11</sup>. Le consensus au sujet de l'unification de la terminologie est toujours loin d'être atteint. Pourtant cela ne doit pas être le but principal de notre étude. Le cubisme, en tant que mouvement esthétique, est hors de toutes définitions. Il faudrait ici rappeler les paroles de Juan Gris où il décrit le cubisme comme «un état d'esprit»<sup>12</sup>. Ainsi le terme de *poésie cubiste* s'avère être aussi légitime que toute autre proposition.

Pour Max Jacob, jeune poète et peintre installé à Montmartre à la veille de la Grande Guerre, les affinités entre la peinture et la littérature étaient particulièrement captivantes. Il fut un des premiers qui tenta d'appliquer les postulats cubistes à la poésie. Il était aussi le seul à le déclarer ouvertement. Son recueil de poèmes en prose *Cornet à dés* paru en 1917 devint avec sa fameuse préface un véritable manifeste du *cubisme littéraire*. La pierre de touche de sa théorie cubiste était la quête du *mot* en tant qu'élément de construction d'une œuvre. Un mot écrit, un mot parlé, un mot prononcé telle était l'étendue de son bricolage poétique. Examinons-le afin de démontrer comment le décalage entre le *français écrit* et le *français parlé* fut exploité par Max Jacob afin de rapprocher la poésie à la peinture cubiste. Les points de références seront la conception cubiste de l'objet puis son analyse détaillée effectuée sur la toile.

Dans l'esprit de la déclaration de Mallarmé selon laquelle la poésie ne se fait pas avec des idées mais avec des mots<sup>13</sup>, les poèmes jacobiens suivaient les indices d'exploitations de la sonorité des mots en ignorant, en quelque sorte, les idées. Autrement dit, ils prônaient le *signifiant* au détriment du *signifié*. Ce procédé est semblable à celui des peintres cubistes qui ont privé les *objets* existants de toute leur allure symbolique. L'*objet*, en tant que chose concrète, autonome, réelle ou, pour être plus

<sup>10</sup> *Ibid.* : 7.

<sup>11</sup> M. Touret : *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, t. I, Rennes : PUR, 2000 : 164.

<sup>12</sup> M. Guiney : *Cubisme et littérature*, Librairie de l'Université Georg, 1972 : V.

<sup>13</sup> Ch. van Rogger-Andreucci : *Max Jacob : Acrobat Absolute*, Seyssel : Champ Vallon, 1993 : 64.

exacte, charnelle, était à l'apogée de sa gloire. L'œuvre d'art cubiste, autant littéraire que picturale, se nourrit de cette redécouverte. Ainsi des *objets* de tous les jours, jusqu'ici peu artistiques, commencèrent à captiver l'attention. La littérature a effectivement hérité du cubisme cette faveur du concret et du quotidien. Max Jacob dans sa poésie suivait des principes semblables. Il s'enchantait pour les mots de tous les jours, communs souvent banals. Il conseillait à ses disciples comment mettre au point la source de l'inspiration poétique : « Regardez ce qu'il y a autour de vous »<sup>14</sup>. Car c'est l'observation de la vie quotidienne qui devait l'inspirer. A titre d'exemple citons un fragment du cycle *Le Coq et la Perle* :

Le toit, c'est quatre, quatre, quatre : il y en a quatre. Le perron est une pelouse que nous opérons et qui les jalouse. Les toits sont amarantes : reflet d'orage ! rage ! rage ! et l'ensemble est en sucre, en stuc, en ruche, moche, riche<sup>15</sup>.

Les éléments qui constituent cette image poétique sont tirés de l'observation de la réalité. Ce qui peut frapper, c'est leur caractère disparate. D'ailleurs, cette juxtaposition d'éléments hétérogènes allait être ensuite reprise par les surréalistes. Résumons, dans le cas de l'esthétique cubiste, c'est justement par les biais du quotidien que les poèmes jacobins se rapprochaient de la peinture de l'époque. Autrement dit, si l'on considère l'expression *français parlé* comme synonyme du *français oral*, français de tous les jours, son emploi dans la poésie de Jacob pourrait être compris comme l'équivalent des *objets* des toiles cubistes.

De l'autre côté, le décalage entre la langue écrite et parlée (orale) ou plutôt prononcée servait à Jacob pour l'analyse cubiste des mots. Comment ? Rappelons tout d'abord en quoi consistait la vision cubiste du monde. Les années 1910–1912 sont reconnues dans l'histoire comme l'apogée d'une tendance *analytique* du cubisme. « L'art de déconstruire »<sup>16</sup> ; telle était sa brève définition. Effectivement, à un moment donné, *l'objet* subissait sur la toile toutes sortes de démontages, décompositions ou détournements. Cette analyse détaillée aidait l'artiste à obtenir la connaissance la plus approfondie sur *l'objet* travaillé. C'était justement ce savoir qui devenait le plus essentiel. Autrement dit le *cubisme analytique* détruisait les objets existants pour les recréer sur la toile en rompant avec les rapports temporels et spatiaux. Pourtant,

<sup>14</sup> M. Jacob : *Art poétique*, Paris : Émil-Paul, 1987 : 10.

<sup>15</sup> M. Jacob : *Cornet à dés*, Paris : Gallimard, 2000 : 68.

<sup>16</sup> E. Lièvre-Crosson : *Du cubisme au surréalisme*, Toulouse : Milan, 2001 : 13.

et ceci peut paraître paradoxal, toutes ces déformations, géométrisations des figures, abondance des formes cubiques n'avaient que pour but de présenter la réalité pure. Car la perspective, le dessin, la lumière et la suite aveugle de postulats de *mimesis* ne suffisaient plus. Comment rendre l'apparence complète des *objets*? Comment présenter des volumes sur la surface bidimensionnelle? L'illusion de la perspective, aux yeux des cubistes, n'était plus efficace. L'analyse minutieuse des objets s'avérait être la seule solution convenable. Ainsi la destruction de l'*objet* puis sa recombinaison devenaient des éléments nécessaires pour pouvoir atteindre la connaissance absolue. Plusieurs toiles de Picasso créées avant 1912 illustrent parfaitement l'essence du cubisme analytique. Le *Portrait d'Ambroise Vollard* (1909–1910) peut servir d'exemple. L'image diffère aisément des portraits traditionnels. La surface de l'œuvre ressemble à un miroir brisé. Pourtant cet ensemble d'éléments disparates en apparence suffit pour reconstruire une ébauche de la figure de Vollard. Grâce aux contrastes chromatiques et à certains détails distinctifs, il est possible d'y déchiffrer le visage du modèle. Dans son livre *Picasso*, André Fermigier décrit ce portrait de la façon suivante :

La tête de Vollard est ramassée au centre du tableau avec une violence expressive et une puissance de réalité qui font penser à un caricaturiste supérieur, et nous donnent impression de ressemblance, de vérité, auxquelles le portrait descriptif atteint rarement<sup>17</sup>.

Paradoxalement, ce qui est déjà suggéré par Fermigier, les tableaux cubistes sont, dans un certain sens, beaucoup plus vraisemblables que la peinture traditionnelle. Effectivement, ils représentent l'essence, le savoir complet, le fond de l'*objet*. Son apparence y est superflue et même parfois gênante. Il ne serait pas donc abusif de constater que l'œuvre cubique est une œuvre réaliste. En effet, elle se base sur les aspects réels des objets. Fernand Léger dans *Les Origines de la peinture et sa valeur représentative* remarqua en 1913 que : «La valeur réaliste d'une œuvre est parfaitement indépendante de toute qualité imitative»<sup>18</sup>. Ainsi le peintre souligne ce fait d'une importance primordiale : le renoncement aux postulats de *mimesis* n'induisait point le renoncement aux postulats de réalisme. Cet avatar dans la perception du monde a sans doute influencé les hommes de lettres. Jacob, témoin privilégié de la naissance du cubisme, tentait d'ailleurs d'appliquer d'une façon beaucoup plus concrète

<sup>17</sup> A. Fermigier : *Picasso*, Paris : Librairie Générale Française, 1996 : 87.

<sup>18</sup> M. Guiney : *Cubisme et littérature*, *op.cit.* : 7.

de nouvelles règles à sa production littéraire. Une maxime qui ouvre son *Art poétique* nous apprend que :

Une bonne œuvre littéraire ne peut être que l'intelligence complète d'une idée par l'auteur. Une œuvre ne peut être que l'intelligence de quelque chose<sup>19</sup>.

Cette constatation frappe par sa ressemblance avec les postulats du cubisme analytique propageant l'évocation de l'essence de l'*objet*<sup>20</sup>. Ainsi «l'intelligence complète», qui apparaît dans l'*Art poétique* de Jacob doit équivaloir au savoir du peintre cubiste sur l'*objet* travaillé. D'autant plus, que la composition de plusieurs d'entre ces œuvres manifeste une parenté étroite avec le cubisme<sup>21</sup>. Examinons un des poèmes jacobiens écrit en 1912 intitulé *Avenue du Maine*.

Les Manèges déménagent.  
 Manège, ménageries, où ?... et pour quels voyages ?  
 Moi qui suis en ménage  
 Depuis... ah ! il y a quel âge !  
 De vous goûter, manèges,  
 Je n'ai plus... que n'ai-je ?...  
 L'âge.

Les manèges déménagent.  
 Ménager manager  
 De l'avenue du Maine  
 Qui ton manège mène  
 Pour mener ton ménage !  
 Ménage ton ménage  
 Manège ton manège.  
 Ménage ton manège.  
 Manège ton ménage  
 Mets des ménagements  
 Au déménagement.  
 Les manèges déménagent,  
 Ah ! vers quels mirages ?  
 Dites pour quels voyages  
 Les manèges déménagent<sup>22</sup>.

L'emploi multiple du mot «manège» a pour but de dégager son essence. Par le biais des jeux de mots ou des figures rhétoriques basés sur le déca-

<sup>19</sup> M. Jacob : *Art poétique*, *op.cit.* : 7.

<sup>20</sup> A. Kimball : *Cubisme et poésie* = *Centre de Recherches Max Jacob*, no. 7, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1985 : 97.

<sup>21</sup> *Ibid.* : 98.

<sup>22</sup> *Ibid.* : 100.

lage entre la langue parlée et prononcée, Jacob tentait de réunir le savoir complet sur un mot. Ainsi, il est possible de repérer dans sa poésie plusieurs antanaclases, paronomases puis de nombreux exemples de toute sorte d'homonymie, d'homophonie et ainsi de suite. L'antanaclase qui consiste en l'emploi répété d'un même signifiant renvoyant à chaque fois à un signifié différent<sup>23</sup> est bien visible dans *Avenue du Maine*. Elle est fondée sur la ressemblance sonore des mots *manège* et *ménage*. Un autre procédé souvent employé par Jacob est celui de la paronomase. Il consiste en la « ressemblance phonique de mots rapprochés dans un contexte »<sup>24</sup>. Citons à titre d'exemple un poème venant de *Cornet à dés* :

On allait jadis rue de la Paix  
 dans un coupé  
 Pour nos poupons et leurs poupées  
 Aujourd'hui ce sont des coupons  
 Que pour Bébé nous découpons  
 Quand on n'est trop occupé<sup>25</sup>.

Cette exploitation d'un mot est identique à celle du peintre cubiste qui, afin d'acquérir un savoir complet sur l'*objet* le présente de plusieurs points de vues<sup>26</sup>. Ainsi est-il légitime de constater qu'en profitant du décalage entre le *français écrit* et le *français parlé*, Max Jacob rapproche sa poésie à la peinture cubiste.

La révolution cubiste du début du vingtième siècle fut radicale et irréversible. Dorénavant tout l'univers artistique subit de considérables changements. Le caractère interdisciplinaire s'avère être un trait distinctif majeur du mouvement. En effet, le cubisme exerça une influence profonde sur le monde des lettres, par exemple. Max Jacob, lui même poète et peintre, s'enthousiasma vivement pour la propagation de nouvelles solutions artistiques. L'exploitation de la nature ambiguë d'un *mot* écrit, parlé et prononcé l'amènera à rapprocher les deux domaines. Ainsi la célèbre formule d'Horace *ut pictura poesis* (« Un poème est comme un tableau ») semblait revenir avec la poésie cubiste aux premières loges.

<sup>23</sup> M. Aquien : *Dictionnaire de poétique*, Paris : Librairie Générale Française, 1993 : 55.

<sup>24</sup> D. Bergez et al. : *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris : Dunod, 2001 : 169.

<sup>25</sup> M. Jacob : *Cornet à dés*, *op.cit.* : 244.

<sup>26</sup> A. Kimball : *Cubisme et poésie*, *op.cit.* : 100.

**István Csúry : Le champ lexical de *mais*. Étude lexico-grammaticale des termes d'opposition du français contemporain dans un cadre textologique.** Studia Romanica de Debrecen, Series Linguistica, Fasc. VII., Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2001, 341 pp.

Cette étude se propose d'examiner, d'un point de vue synchronique, le vaste champ des connecteurs présentant le trait logico-sémantique de l'opposition. Ces connecteurs, comme le titre de l'ouvrage l'indique, sont tous des unités lexicales qui appartiennent au champ lexical de *mais*. Il est toutefois à noter que le terme de connecteur, comme l'auteur le souligne, recouvre non seulement des unités lexicales mais désigne en premier lieu une fonction textuelle/discursive. C'est cette conception qui est à la base du choix des théories sur lesquelles la recherche a été fondée, et de la méthodologie appliquée à l'analyse du corpus : en fait, les travaux de fonds s'inscrivent dans des cadres théoriques bien différents réunissant divers concepts de la lexicologie, de la lexicographie, de la sémantique, de la syntaxe, de la linguistique du texte et de la pragmatique.

Le premier chapitre de l'ouvrage donne un aperçu des approches théoriques qui traitent, d'une manière générale, la problématique logique et linguistique des connecteurs, la question de la connexité, de l'argumentation, de l'analogie éventuelle entre connecteur et anaphore, etc., et finalement apporte quelques précisions méthodologiques qui permettent de définir les cadres d'analyse. Cette partie est d'ailleurs complétée d'un vocabulaire terminologique à l'usage de

ceux qui ne font que s'initier à l'étude des connecteurs.

Comment peut-on délimiter le champ lexical de *mais* ? Comme point de départ, l'auteur a consulté quelques dictionnaires largement utilisés et faisant autorité (*Grand Robert* et *Petit Robert* dans le cas présent), ce qui lui a permis de recueillir une cinquantaine de formes lexicales présentant le trait sémantique de l'opposition. Pour obtenir une catégorisation plus conséquente, il a finalement réduit le nombre des catégories à 22 items (*mais, au contraire, en revanche, par contre, pourtant, pour autant, néanmoins, même 1, même 2, cependant, toutefois, de toute façon, en tout cas, en tout état de cause, malgré tout, n'en \*pas moins, quoi qu'il en soit, toujours est-il que, du moins, seulement, toujours, \*importe*) dont l'occurrence a été décrite à partir de documents variés (extraits littéraires, textes politiques et juridiques, articles pris dans *Le Monde* et *Le Nouvel Observateur*). Grâce à la variété du corpus et à la rigueur de l'analyse, il a été possible d'établir une catégorisation sémantique et fonctionnelle apte à regrouper les connecteurs dans un système cohérent. Outre l'élément de base *mais*, on peut donc distinguer les contrastifs (*au contraire, en revanche, par contre*) et les concessifs (tous les connecteurs étudiés sauf les précédents). Ces derniers constituent plusieurs sous-ensembles : l'un d'entre eux comprend les concessifs « purs » (*pourtant, pour autant, néanmoins*) qui ont la particularité de ne pas véhiculer d'autres nuances additionnelles, un autre est constitué des concessifs « vagues » (*quand même, toute de même*) qui sont capables de fonctionner sans terme gauche et de marquer des relations très vagues, tandis que d'autres

connecteurs (*cependant, toutefois*) accentuent la coprésence des pôles de l'opposition, aussi les appelle-t-on concessifs de concomitance. Le sous-ensemble des conclusifs-réévaluatifs regroupe des connecteurs qui ne font pas qu'indiquer la conséquence mais incitent à réévaluer le premier pôle de l'opposition, celui des structurants thématiques (*toujours est-il que, quoi qu'il en soit, n'en \*pas moins*) se distinguent, par contre, par leur capacité d'articuler des ensembles thématiques. Sont réunis dans le dernier sous-ensemble les lexies convergentes (*du moins, seulement, toujours, \*importe*) qui, pourvues de fonctions autres que celle de connecteur, ont tout de même la même valeur dans certains cas que n'importe quel autre élément du champ lexical de *mais*.

La présente étude a non seulement le mérite d'avoir élaboré une classification cohérente mais d'avoir élargi l'étude des connecteurs tout en adoptant une approche pragmatique et textuelle. Comme il a été observé, le Grand Robert semble méconnaître systématiquement la vraie nature des connecteurs en omettant la partie de l'exemple qui se trouve à gauche du connecteur. L'exemple suivant (p. 71) montre combien il est difficile de comprendre le fonctionnement d'un connecteur sans connaître les unités qu'il relie.

«En tout cas Tertullien se sera contrefait [...] il faudrait donc laisser là ce dur Africain, sans faire un crime à toute l'Église des absurdités de son style et des irrégularités de ses pensées» (Bossuet, *Sixième avertissement aux protestants...*, 94)

En vue d'échapper à ce piège, l'auteur a introduit des critères d'analyse qui portent sur la fréquence du

connecteur dans le corpus, sur sa répartition selon les niveaux de langue, sur sa capacité connexive (la caractéristique des unités linguistiques — unité phrastique ou textuelle — reliées par le connecteur). Ajoutons également les particularités syntaxiques, l'envergure du connecteur (sa capacité d'établir des relations d'opposition à une distance plus ou moins grande), les problèmes de la cooccurrence (sa combinaison avec d'autres éléments), de la synonymie et de la supprimabilité qui font aussi partie de l'analyse.

Le deuxième chapitre comporte une analyse détaillée et rigoureuse des connecteurs choisis à partir d'une grande quantité d'exemples permettant une mise à profit aussi bien théorique que pratique. Pour illustrer la méthode adoptée, prenons quelques exemples typiques.

Du point de vue statistique, *mais* est l'élément le plus fréquent du champ lexical étudié, dépassant en nombre d'occurrence *cependant, pourtant, toutefois* et *toujours est-il que* qui est non seulement l'élément le moins fréquent du corpus mais apparaît uniquement dans deux types de textes et présente en principe les traits du registre soutenu.

La capacité connexive variée de *mais* est indiquée par le fait qu'il est apte à relier des constituants de tout niveau structurel, quoique, en tant que conjonction, il réunisse le plus souvent des unités phrastiques (aussi son emploi est-il restreint à la position initiale). Par contre, le connecteur *de toute façon* sert plutôt à marquer la relation de constituants textuels, en effet, il est inapte à relier des constituants de rangs inférieurs à la proposition.

Pour ce qui est de l'envergure

des connecteurs, on pourra opposer *au contraire*, qui est un connecteur de grande envergure, au connecteur *mais* dont l'envergure est très petite. Comme l'exemple (p. 138) le montre, le premier pôle de l'opposition est fourni par l'énonciation de Jacques Rival, tandis que celle de Norbert de Varenne sont des argumentations subordonnées aux deux pôles, ayant pour résultat un passage intercalé relativement long qui ne fait pas partie directement de l'opposition.

«Jacques Rival réclama un gouvernement militaire avec des concessions de terre accordées à tous les officiers après trente années de service colonial. «De cette façon, disait-il, vous créez une société énergétique, ayant appris depuis longtemps à connaître et à aimer le pays, sachant sa langue et au courant de toutes ses graves questions locales auxquelles se heurtent infailliblement les nouveaux venus» Norbert de Varenne interrompit : «Oui... ils sauront tout, excepté l'agriculture. Ils parleront l'arabe, mais ils ignoreront comment on repique des betteraves et comment on sème du blé. Ils seront même forts en escrime, mais très faibles sur les engrais». Il faudrait **au contraire** ouvrir largement ce pays neuf à tout le monde. Les hommes intelligents s'y feront une place, les autres succomberont. C'est la loi sociale.» (*Bel Ami*)

La majorité des connecteurs sont aptes à marquer la relation d'opposition dans des séquences argumentatives, cependant certains peuvent être employés dans d'autres types de séquence (par exemple *néanmoins*, *en revanche*). Ce dernier est susceptible de structurer même une séquence descriptive comme le montre l'extrait pris dans *Madame Bovary* (p. 147).

«Charles n'était point de complexion facétieuse, il n'avait pas brillé pendant la noce. Il répondit médiocrement aux pointes, calembours, mots à double entente, compliments et paillardises que l'on se fit un devoir de lui décocher dès le potage. Le lendemain, **en revanche**, il semblait un autre homme. C'est lui plutôt que l'on eût pris pour la vierge, tandis que la mariée ne laissait rien découvrir où l'on pût deviner quelque chose.»

Les cooccurrences des connecteurs sont également très variées : *en revanche*, *pourtant* ne se combinent pratiquement pas avec d'autres éléments, alors que *néanmoins*, qui apparaît dans des propositions affirmatives et déclaratives, accompagne de préférence des tournures modales (*devoir, pouvoir, il faut*, etc.) ou encore des verbes déclaratifs, d'opinion ou de jugement (*croire, penser, affirmer*).

Comme particularités sémantiques, on pourra citer en exemple *en tout cas* qui, en tant qu'élément anaphorique, fournit souvent le premier pôle de l'opposition tout en marquant la validité du second pôle. Le terme gauche de la relation véhicule un contenu dont l'évaluation positive ou négative peut dépendre de changements de point de vue. En fait, le contenu du terme gauche étant plutôt négatif, c'est le terme droit qui le détourne dans une direction positive. C'est ce qu'illustre l'exemple suivant :

«Je permets gentiment qu'on me mette mes souliers, des gouttes dans le nez, qu'on me brosse et qu'on me lave, qu'on m'habille et qu'on me déshabille, qu'on me bichonne et qu'on me bouchonne, je ne connais rien de plus amusant que de jouer à être sage. Je ne pleure jamais, je ne ris guère, je ne fais pas de bruit, à quatre

ans, l'on m'a pris à saler la confiture : par amour de la science, je suppose, plus que par malignité, **en tout cas**, c'est le seul forfait dont j'aie gardé mémoire.» (*Les Mots*)

Signalons enfin que la plupart des connecteurs (*pourant, du moins, par contre, etc.*) ne sont pas supprimables sans que l'effacement ne rende les énoncés inacceptables. On peut mentionner comme contre-exemple le connecteur *toujours est-il que*, qui est supprimable dans la mesure où le contexte réfère au changement du niveau thématique. En revanche, une quantité de connecteurs sont remplaçables par des synonymes, ainsi, *pourant, cependant, mais, néanmoins, pour autant, toutefois* sont en principe interchangeables à moins que leurs particularités sémantiques et stylistiques ne s'estompent.

*Edit Bors*

**Ildikó Lőrinszky: Utazás Karthágóba. Kelet és mítosz Flaubert műveiben a fiatalkori írásoktól a Szalambóig [Voyage en Carthage. L'Orient et mythe dans les œuvres de Flaubert, des écrits de jeunesse à Salammbô].** Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2005, 297 pp.

L'ouvrage qui fera l'objet de notre compte rendu est la version hongroise, en partie remaniée, de l'ouvrage de l'auteur, paru en français, à l'Harmattan sous le titre *L'Orient de Flaubert des écrits de jeunesse à Salammbô: la construction d'une imaginaire mythique*. La toute première version de ce travail, présentée sous forme de thèse de doctorat, a été soutenue brillamment devant un jury franco-hongrois. L'auteur, actuellement en-

seignante à l'Université de Debrecen, est sans doute l'une des meilleurs spécialistes de l'œuvre de Flaubert.

En lisant les chapitres de son dernier livre, un véritable *art poétique* de chercheur assidu et érudit peut y être dégagé: la joie de chaque nouvelle découverte, un véritable bonheur qui l'envahit chaque fois qu'elle réussit d'aller au-delà des interprétations déjà proposées, le courage de passer outre à chaque échec, la nécessité de chercher de nouvelles solutions chaque fois qu'elle se sent perdue dans le véritable labyrinthe des interprétations possibles. La métaphore du labyrinthe et du fil (d'Ariane), du fil (d'interprétation) — qu'elle tient ou alors qu'elle perd, qui casse et qui s'emmêle — revient dans le texte d'une façon récurrente.

Les axes de ses approches sont d'emblée indiqués dans les titres et sous-titres du livre: l'Orient et les mythes, la construction mythologique à travers la lecture parallèle des écrits de Flaubert et des critiques, les livres, l'histoire, etc. Le texte de Lőrinszky d'une lecture agréable, ne suit pas la célèbre illisibilité du roman de Flaubert ce qui était l'avis surtout de la critique contemporaine, en 1862, lors de la première parution du roman. Il est toujours clair, digne d'une critique littéraire savante, parfois poétique, et même le foisonnement inévitable des noms et des dates ne gêne pas du tout la compréhension et la clarté de ses idées.

La structure du livre correspond aux traditions académique. Le développement suit un procédé logique: en présentant d'abord la personne, puis ses débuts littéraires, l'auteur arrive à l'essentiel, à la lecture de *Salammbô*, en passant par l'aperçu des

sources, des contacts personnels et des expériences décisives de l'écrivain. Évidemment, les voyages en font partie, ainsi que les récits de voyage, des carnets qui sont aujourd'hui enfin accessibles pour la critique et pour le public. Puis, la genèse du roman est explorée, son statut en tant que roman historique est précisé. L'analyse est entamée d'après les points d'ancrages habituels : temps et lieux, réseau des personnages, systèmes symboliques, etc.

Or, Lőrinszky nous surprend à chaque page : au lieu des analyses scolaires, nous lisons à chaque fois des idées passionnantes sur les secrets de l'imagination et de la mise en texte de l'écrivain.

Mais la plus grande originalité de l'approche de Lőrinszky est la découverte de l'importance de la mythocritique comparée. Elle insiste sur la fortune en France du savant allemand, Friedrich Creuzer. La version française de son ouvrage monumental, l'adaptation non sans contradictions par l'helléniste Joseph-Daniel Guigniaut entre 1825 et 1851 est d'une importance capitale pour la compréhension de l'arrière fond mythologique des auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Un des grands mérites de l'auteur est justement d'avoir mis au clair l'importance de cet ouvrage dans le contexte français et de proposer désormais aux chercheurs d'aujourd'hui d'y revenir, au lieu de se contenter de la lecture des mythocritiques contemporaines, aussi brillants soient-ils.

Le voyage de Flaubert en Orient influence profondément son imagination, la lumière et les couleurs, en un mot les impressions visuelles, qui complètent ainsi ses sources livresques. Le cinquième, sixième et

septième chapitre sont consacrés à cette thématique. L'histoire et mythe, l'histoire et réalisme sont les mots clés du chapitre suivant, toujours en rapport avec les réseaux de signifiations et d'interprétations. Ces sujets sont toujours abordés honnêtement, avec des références exacts à une multitude de travaux critiques. Les contemporains de Flaubert sont aussi bien évoqués que les dernières interprétations, en passant par toutes les formes possibles des « canons » différents.

Les analyses minutieuses des derniers chapitres révèlent les meilleurs qualités de l'auteur : non seulement une sensibilité hors commun à tout ce qui pourrait être caché dans le texte romanesque, mais aussi une maîtrise extraordinaire des deux langues, le hongrois et le français. Inventions langagières, jeux de mots et doubles sens en témoignent, en proposant ainsi un « surplus » d'interprétation.

Notons en passant que d'après l'analyse de Lőrinszky, la structure des lieux, notamment Carthage et ses environs, ne pose pas de problèmes pour Flaubert, en revanche, la structure temporelle du récit suit parfaitement les cycles de l'éternel retour — même après les remaniements textuels opérés par l'écrivain. Les personnages principaux du roman portent une signification mythologique extrêmement complexe. Matho est rapproché non seulement du Soleil, mais aussi du lion et du taureau, le symbolisme très compliqué crée des liens avec des éléments orientaux, tandis que Salammbô est rapprochée de la Lune et son histoire d'amour tragique se nourrit de nombreux récits mythologiques de l'antiquité grecque.

Dans les derniers chapitres de

son livre, l'auteur propose des analyses thématiques et mythocritiques dont il est difficile d'énumérer tous les éléments. A titre d'illustration en voici quelques-uns : le symbolisme des jardins d'Hamilcar, des vêtements de Salammbô, l'interchangeabilité des sexes, etc. Or, c'est également dans les derniers chapitres que l'auteur donne de nombreuses citations du roman. Ainsi, le texte du roman devient non seulement plus transparent, mais il procure aussi du plaisir, «le plaisir de la lecture», ce qui est un résultat non négligeable dans le cas d'un roman réputé «d'accès difficile», non seulement pour les lecteurs moyens, mais aussi pour les critiques.

Enfinement et en guise de conclusion, nous pouvons dire que le travail de Lőrinszky cherche la réponse à la question générale et fondamentale de toute analyse littéraire : comment, de quelle manière toute œuvre littéraire est le résultat d'une filiation longue et compliquée et comment, dans le cas de Flaubert, les questions des religions et des mythologies (domaines dont il s'occupe sérieusement) feront partie du roman. N'oublions pas ce qu'il écrit à Louise Colet : «Sans l'amour de la forme, j'eusse été peut-être un grand mystique». Et c'est certainement le plus grand défi de toute analyse, découvrir les modalités de la mise en forme, des rapports de la vie et du roman, de la genèse, c'est-à-dire de la longue gestation et du travail douloureux de la mise en forme. La véritable «invention du roman» d'après Flaubert est de démontrer comment l'imaginaire se trouve justifié et/ou enrichi par l'apport érudit. Le romancier invente de nouvelles règles, parfois déconcertantes, mais sans doute modernes. Un des signes de la mo-

dernité de Flaubert est l'absence de la morale. Qui a raison dans ce conflit ? Quelle leçon tirer de l'épisode historique raconté ? Pourquoi les atrocités, les morts, les souffrances de cette guerre, de ce conflit des mercenaires et des Carthaginois ? Il n'y a pas de réponse à ces questions. Flaubert dévoile et voile en même temps, comme le fait le *zäimph*, l'objet fatal, produit de son imagination. Et c'est justement cette dimension symbolique et mythique de l'œuvre que Lőrinszky juge curieusement passé sous silence dans la réception critique du roman et c'est dans ce contexte qu'elle nous fournit toute une série de clés d'interprétation.

Complété d'une bibliographie considérable, en plusieurs langues, l'utilité de l'ouvrage est incontestable, mais on se demande si quelques outils supplémentaires, par exemple un index des personnages du roman, un rappel des dates, etc. n'auraient pu faciliter la réception de ce livre savant et passionnant à la fois.

*Éva Martonyi*

**Maria Teresa Angelini – Fábíán Zsuzsanna: Olasz–magyar főnévi valenciászótár [Dizionario italiano–ungherese della valenza dei nomi].** Szeged, Grimm, 2005, 352 pp.

Il volume si inserisce nella ormai pluridecennale linea di ricerca lessicologica delle autrici, le quali avevano esordito nel 1981 con un opuscolo dedicato alle valenze verbali italiane (*Olasz igei vonzatok*). Nel 1996 apparve anche il volume dedicato alle valenze degli aggettivi italiani (Affranio – Fábíán: *Magyar–olasz melléknévi*

*vonzátszótár*), e poco dopo, sempre nel 1996, fu pubblicato da Zsuzsanna Fábrián anche come *Olasz melléknévi vonzatok*. L'introduzione del volume fa riferimento anche al fatto che le schede e la bibliografia sulla materia erano in fase di preparazione già da più di dieci anni.

La scelta dei lemmi si basa sul criterio della frequenza; molte schede sono state scartate per motivi di spazio e proprio sulla base di questo criterio. Una cura particolare è stata dedicata all'aspetto contrastivo italo-ungherese. Sono stati inseriti anche sintagmi nominali dove il nome stesso non ha una valenza in sé, bensì solamente nel sintagma in questione.

Per ciascun lemma viene fornita anche una serie di espressioni legate al nome, con speciale riguardo ai verbi supporto più frequenti. Naturalmente la soluzione delle espressioni in molti casi non è compositiva, quindi troviamo una spiegazione per ciascuna locuzione citata.

Leggiamo dapprima (tra parentesi) la brevissima traduzione in ungherese, e per ciascuna preposizione troviamo utilissimi esempi in italiano (frutto, appunto, sicuramente, della prolungata ricerca nel campo precedentemente menzionata). Il chiarissimo sistema che rende conto delle omonimie, polisemie, delle funzioni sintattiche ecc., rende trasparente (dopo aver studiato bene le abbreviazioni) la struttura del lemma, e fornisce così un utilissimo strumento sia all'utilizzatore cosciente della lingua italiana, sia allo studioso che prendendo spunto dai dati contenuti nel presente vocabolario, vuol spiccare il volo per cercare di descrivere gli aspetti ancora non esplorati del sintagma nominale dell'italiano. Siamo sicuri che

il presente volume farà epoca negli annali della lessicologia italiana nonostante la lingua ungherese che funge da supporto.

*György Domokos*

**Giancarlo Petrella: L'officina del geografo. La "Descrizione di tutta Italia" di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento.** Milano, Vita e Pensiero, 2004, 636 pp.

Il volume di Giancarlo Petrella è stato pubblicato nel 2004. È articolato in tre capitoli principali e un saggio di edizione della "Descrizione di tutta Italia" di Leandro Alberti. I capitoli sono precedute da una premessa e la tavola delle abbreviazioni. Quest'ultima serve anche da un'ampia bibliografia distesa in senso alfabetico. Sulle ultime pagine si trova l'indice dei nomi scritta con grande precisità.

La prima parte del libro è dedicata alla genesi e modelli della "Description", la seconda invece tratta il rapporto tra Leandro Alberti e le falsificazioni di Annio da Viterbo. La terza parte da una revisione completa sulle fonti dell'opera Albertiana. Segue poi l'edizione critica della "Descrizione di tutta Italia (Lombardia-Toscana)".

Il testo del volume risulta una lettura più che piacevole: con un italiano chiarissimo Petrella conduce il suo lettore nell'officina di uno studioso pieno di curiosità, voglia e capacità di conoscere e di descrivere l'Italia, anche se con metodi spesso troppo eruditi, troppo meticolosi. Leandro Alberti raccoglieva informazioni visitando conventi dell'Ordine dei Predicatori, e questi viaggi, come le diverse fasi della ventennale redazione, sono

riportati da Petrella all'inizio del volume. Nella seconda sottosezione del primo capitolo viene presentata l'Italia illustrata di Biondo Flavio come "modello indiscusso per gli studi corografici fra Quattro e Cinquecento", e come "imprescindibile guida" per lo stesso Alberti. Dopo questo passo, l'operosità di Alberti è inquadrata nella tradizione della 'filologia geografica' coltivata dagli umanisti, e anche dai domenicani. Tradizione, quest'ultima che a fra Leandro era certamente familiare.

Nel secondo capitolo l'Autore illumina la connessione assai problematica della *Descrittione* con le *Antiquitates* del confratello Annio Viterbo: infatti le idee anniane, considerate oggi eccessi e falsificazioni, all'epoca erano viste, tra l'altro anche da Erasmo, come fonti utili per l'indagine delle antichità. Il capitolo racconta un interessante dibattito filologico, in cui entravano in scena autorità come Raffaele Maffei da Volterra e Marcantonio Sabellico.

Con il terzo capitolo, il più ampio dei tre, Petrella raccoglie tutte le fonti della "Descrittione", e in questo panorama colloca autori antichi, medievali e umanisti, per giungere poi alle fonti cartografiche, agli antiquari e 'informati' di Alberti. Non mancano neanche le fonti usate per la trattazione dell'Italia meridionale o gli appunti di viaggio e le lettere erudite.

Conoscendo poi alcuni criteri della trascrizione, il lettore arriva alla "Descrittione" (Lombardia e Toscana). I molteplici e accuratissimi riferimenti bibliografici lo aiutano ad avere un quadro completo sul testo e lo persuadono, senza alcun dubbio, di avere fra le mani un volume di massimo pregio.

*Réka Bartoss*