

VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XIII, Fasciculus 2, December 2012

Fundavit

GYÖRGY DOMOKOS

Redigit

ANIKÓ ÁDÁM

Ad redigendum consilio adiuverunt

PAUL RICHARD BLUM	(Germania)
BIAGIO D'ANGELO	(Brazilia)
GIUSEPPE FRASSO	(Italia)
CLAUDINE LÉCRIVAIN	(Hispania)
ÉVA MARTONYI	(Hungaria)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Hungaria)



PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM
BÖLCÉSZETTUDOMÁNYI KAR

A kötet a TÁMOP-4.2.2/B-10/I-2010-0014, „TEHETSÉGTÁMOGATÁS A PÁZ-
MÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM KILENC TUDOMÁNYÁGÁBAN”
c. projekt támogatásával valósult meg.



INDEX

ARTES

- 261 **Alcuni aspetti della trasposizione di un testo letterario in linguaggio cinematografico**
◆ *Dušan Kováč-Petrovský*

CRITICA

- 271 ***What's the issue?* Remarques partisans sur les études littéraires dans leur rapport aux études culturelles** ◆ *Franc Schuerewegen*
- 281 **Du dialogue entre études littéraires et *cultural studies*** ◆ *Catherine Grall*
- 309 **Arrière-texte et histoire littéraire culturelle** ◆ *Alain Trouvé*
- 323 **Lire et lier : de l'écran au livre** ◆ *Joëlle Gleize*
- 337 **L'écriture et «La forêt»** ◆ *Pierre Schoentjes*
- 354 **Peut-on appliquer la littérature aux études culturelles? Réflexions sémiologiques autour d'une nouvelle de Maupassant** ◆ *Andrea Del Lungo*
- 369 **La topographie des identités : Lecture culturelle de *Partir* de Tahar Ben Jelloun**
◆ *Anikó Ádám*

LINGUISTICA

- 383 **Corpo della frase e periferia sinistra nella frase toscana antica** ◆ *Federico Righi*
- 423 **Sense and reference in the translation of legal documents** ◆ *Rocco Loiacono*

IUVENILIA

- 443 **RODOSz3** ◆ *György Domokos*
- 445 **Il corpus dei testi medievali sardi: una presentazione riassuntiva** ◆ *Andrea Fodor*
- 453 **Spazio sacro nel *De montibus* di Giovanni Boccaccio** ◆ *Orsolya Bobay*
- 464 **Ungheria 1551–1552: nuovi possibili spunti sulle campagne imperiali contro il turco tratti dal codice ambrosiano G 275 inf.** ◆ *Chiara Maria Carpentieri*

- 477 *L'Orlando furioso* e le peculiarità dell'opera lirica veneziana del Seicento e Settecento
◆ Ildikó Czigány
- 483 Vérité historique dans les drames de Louis-Sébastien Mercier ◆ Zsófia Bársony
- 492 “Fiabe magiche in forma drammatica”: la fortuna delle opere di Carlo Gozzi in Ungheria
◆ Anikó Dombi
- 504 Piero Pincharo de Parma, un ragioniere italiano in suolo ungherese ◆ Hajnalka Kuffart
- 513 Paolo Nori, *Bassotuba non c'è*: caratteristiche stilistiche, formali, grammaticali e retoriche del romanzo a confronto con il *Salto mortale* di Luigi Malerba, precursore delle opere della letteratura emiliana ◆ Ágnes Ludmann
- 520 Création par la magie du verbe: genèse et développement du fantastique dans *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam ◆ Barbara Miklós
- 528 Les relations littéraires franco-hongroises dans l'œuvre de Zoltán Ambrus
◆ Enikő Bauernhuber
- 539 Emblèmes d'espace dans la poésie de Maurice Carême ◆ Ágnes Tóth

RECENSIONES

- 555 Voyage chez soi — Michel Onfray, Théorie du voyage. Poétique de la géographie
◆ Anikó Radvánszky

ARTES

ALCUNI ASPETTI DELLA TRASPOSIZIONE DI UN TESTO LETTERARIO IN LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

DUŠAN KOVÁČ-PETROVSKÝ

Università Cattolica di Ružomberok, Slovacchia
dusan.kovac@ku.sk

Abstract: The paper discusses some aspects of the transposition of literary texts into film language. This issue is illustrated through Tornatore's film adaptation of Baricco's text *Novecento*, which was shown in cinemas all over the world under the title *La leggenda del pianista sull'oceano*. The focus of the paper is on the reality of the viewers' experience in contraposition with the artistic reality of the literary story and its film adaptation. The paper also discusses the relationship between the genre of the film and that of the literary piece as well as their potential to formulate artistic reality in time and space as defined by the literary artwork itself.

Keywords: film adaptation of literary text, artistic reality, inter-genre dialogue, Baricco, Tornatore

La trasposizione artistica di un testo letterario in testo cinematografico si realizza in un periodo di tempo e di spazio ridotto e nel linguaggio specifico del genere cinematografico. La trama originale, spesso anche a più livelli, nella versione filmica viene a trovarsi nella situazione in cui i mezzi che la raccontano—fra cui l'immagine, il montaggio, la musica, la luce, la tonalità dei colori, e la loro coordinazione reciproca, non sempre sono sufficienti. Nell'adattamento di un'opera letteraria si può arrivare anche al fenomeno in cui lo spostamento del contenuto nella trasposizione cinematografica è dovuto all'ambizione artistica dei creatori, ma questa tendenza non può essere considerata sempre negativamente. S. Frejlich definisce questa situazione nel seguente modo:

Co se týká současné celkové úrovně filmových přepisů klasických děl, filmové pojetí většinou nevychází otrocky ze stylu literární předlohy... Film v období své zralosti zpravidla literární předlohu nekopíruje, vychází pouze z její osnovy a vytváří samostatné dílo jiných uměleckých kvalit.¹

Uno degli adattamenti che confermano la constatazione di Frejlich è la trasposizione cinematografica del “monologo” di Baricco *Novecento*, realizzato dal regista italiano Giuseppe Tornatore e dal suo staff nel 1998.² Questa opera è conosciuta dagli spettatori con il titolo: *La leggenda del pianista sull'oceano*. Due sono le circostanze che appaiono insolite: in primo luogo, l'opera di Baricco è scritta come un'opera teatrale ma mostra caratteristiche tipiche più dell'epica che del dramma. Baricco stesso ha scritto della propria opera:

Ho scritto questo testo per un attore, Eugenio Allegri, ed un regista, Gabriele Vacis. Loro ne hanno fatto uno spettacolo che ha debuttato al festival di Asti nel luglio di quest'anno. Non so se questo sia sufficiente per dire che ho scritto un testo teatrale: ma ne dubito. Adesso che lo vedo in forma di libro, mi sembra piuttosto un testo che sta in bilico tra una vera messa in scena e un racconto da leggere ad alta voce.³

In secondo luogo, possiamo considerare l'adattamento cinematografico di Tornatore un'opera riuscita, sia dal punto di vista della presentazione artistica del racconto, sia in termini di fedeltà al testo originale di Baricco.

Il film non attinge dal libro solo la trama, ma anche il modo di elaborarla e di raccontarla. Come nota Paštéka, nell'adattamento, il film trasforma il continuum linguistico — testuale in continuum audio-visuale.⁴ Il film che si è formato in base ad un testo letterario “reprodukuje diskontinuitne, nepodáva kompletný celok, ale iba jeho príznačné alebo výrazné časti, postupuje prerývane a úryvkovito, vynecháva, redukuje, obchádza zbytočné podrobnosti, ak volí detail, tak v zastúpení celku ako jeho synekdochický význam.”⁵

¹ S. Frejlich: *Zlatý řez filmového plátna*, Praha: ČSFÚ, 1987: 146. “Per quanto riguarda l'attuale livello complessivo di trasposizioni cinematografiche di opere classiche, il concetto dell'adattamento non esce servilmente dallo stile del testo letterario... Il cinema nel periodo della sua maturità, generalmente, non fa pura copia dell'opera letteraria, ma parte solamente dal suo schema creando un'autonoma opera di altre qualità artistiche.” (trad.: D. K.-P.)

² G. Tornatore (regia): *La Leggenda del Pianista sull'Oceano* (film, 1998). Soggetto: A. Baricco, sceneggiatura: G. Tornatore, produzione: F. Tornatore, fotografia: L. Koltai, interpreti principali: T. Roth, P. T. Vince, M. Thierry, B. Nunn, C. Williams III, P. Vaughan.

³ A. Baricco: *Tisícdeväťsto*, Bratislava: Kalligram, 2003: 9.

⁴ J. Paštéka: *Estetické paralely umenia*, Bratislava: Veda, 1976: 355.

⁵ *Ibid.*: 344. “[...] riproduce discontinuamente, non trasmette il totale completo, ma solamente le sue parti significative o evidenti, progredisce in maniera frammentaria, salta, riduce,

Questa caratteristica della narrativa cinematografica è, prima di tutto, motivata dalla necessità di ridurre il tempo e lo spazio. Come si nota tuttavia nel caso dell'adattamento di Tornatore, la necessità di una riduzione selettiva non deve essere sempre condizione di una buona trasposizione cinematografica di un testo letterario. Il testo di Baricco non è ampio—nell'edizione di Feltrinelli del 1999 l'opera contiene 62 pagine di testo; in questo modo il regista ha avuto sufficiente spazio per raccontare la storia per intero, per approfondire alcuni momenti ispiranti della storia, per evidenziare la plasticità dei personaggi e per arricchirla di nuovi piani narrativi, lasciando tuttavia lo spazio-tempo del film identico a quello del testo letterario.

Sofferamoci un momento sul tempo e sullo spazio nell'opera letteraria e nell'opera filmica. M. Bachtin nella definizione di cronotopo parla dell'indivisibilità dello spazio e del tempo in letteratura.⁶ Nella sua definizione “čas a priestor sa materializujú a obrazne konkretizujú. . .”⁷ questa osservazione è ben applicabile al genere cinematografico. Il tempo diviene “visibile” artisticamente, quando lo spazio “si riversa” nel suo scorrere. In ogni immagine e in ogni inquadratura che definisce un determinato spazio, scorre il tempo. Il tempo reale provoca i cambiamenti di immagine anche se la scena rimane immobile. Ogni cambiamento di questo genere può essere portatore di un altro significato in sé. Quindi qualsiasi oggetto, statico o in movimento, è presentato nel suo scorrere. Questa caratteristica del film è una caratteristica della narritività che funziona anche nell'opera letteraria. R. Clair nota che un autore letterario assomiglia ad uno sceneggiatore, sia l'uno che l'altro possono manipolare il tempo e lo spazio liberamente: sia in un film, sia in un romanzo, una descrizione di una serata può riempire tutto il libro, e, viceversa, un periodo di diversi anni può essere descritto in pochi capoversi, in un film addirittura in pochi istanti.⁸

Confrontiamo il modo di usare il tempo nel testo scelto e nel suo adattamento. Nel testo di Baricco, come nell'elaborazione filmica di Tornatore, seguiamo il tempo e lo spazio dalla prospettiva dell'autore che segue gli eventi dal proprio presente. Nella percezione dell'opera si sviluppano così tre livelli standard di spazio-tempo: il tempo e lo spazio del narratore, il tempo e lo spazio della storia stessa ed il tempo e lo spazio in cui vede e giudica

aggira dettagli superflui, se sceglie un particolare, allora in rappresentazione del totale come il suo significato-sinedoche.” (trad.: D. K.-P.)

⁶ M. M. Bachtin: *Roman jako dialog*, Praha: Odeon, 1980: 364.

⁷ “il tempo e lo spazio si materializzano e concretizzano. . .” (trad.: D. K.-P.)

⁸ V. Ždan: *Estetika filmu*, Bratislava: Tatran, 1986: 72.

la storia il lettore/spettatore. Il tempo presente del narratore fa parte della trama—nel film crea una propria storia, poichè il destinatario del suo monologo non è il pubblico ma il vecchio commerciante del negozio di strumenti musicali, in rapporto al quale si crea uno specifico piano di azione. La retrospettiva non è lineare, si realizza “di taglio”; il corso degli eventi raccontati è, dal punto di vista dell’autore che è un importante personaggio della storia, più associativo che causalmente logico. I vantaggi del linguaggio del film si mostrano nella capacità di mantenere facilmente e conseguentemente un testo coerente attraverso le rotture dovute alle sovrapposizioni di piani narrativi. Il film si aiuta usando dei mezzi espressivi stabili, significativi per ogni concreta linea di racconto—per esempio l’amore platonico di Novecento (Tim Roth) verso la giovane sconosciuta (Mélanie Thierry) si sviluppa in un’atmosfera di toni di colore freddi e di musica sognante, sentimentale, che insieme evocano la solitudine ed il presentimento di un desiderio non adempiuto. Al contrario le scene che si svolgono nell’atmosfera piacevole, a volte giocosa del salone di prima classe, sono invase da una luce calda, la musica di sottofondo è sempre armonica, gioiosa, gli abiti dei protagonisti sono in accordo con i colori chiari, nelle parti degli attori sono presenti gli elementi comici alleggerenti. La descrizione dei marinai sotto il ponte di coperta ritorna in un’atmosfera “noir”; l’ambito dei ceti sociali più bassi è rafforzato da una suggestiva musica vocale afro-americana.

L’attinenza del genere letterario e quello cinematografico illustra anche il ruolo della metafora. Brandi introduce l’interpretazione di Ejchenbaum, secondo il quale la metafora visuale si crea sia nel momento del suo insorgere nell’immaginazione dell’autore, sia nel processo della sua accettazione e comprensione dallo spettatore. Lo spettatore comprende la metafora visuale solo nel caso in cui questo gli venga permesso dalle sue capacità mentali, e quindi riesca a “verbalizzarla”. L’immagine trova così la propria analogia nella parola, la metafora visuale diviene una realizzazione specifica della metafora verbale. Un rapporto simile si realizza in senso contrario quando la metafora verbale in letteratura crea nel lettore delle associazioni di tipo visivo. Tuttavia Ejchenbaum nota subito che questa corrispondenza non è perfetta: la metafora letterale non è in grado di realizzarsi completamente nell’immagine visuale e, al contrario, la metafora del film non è, in maniera esauriente, trascinabile nella lingua letteraria.⁹ Tuttavia, secondo la nostra opinione, l’autore di un adattamento cinematografico può trovarsi avvantaggiato grazie

⁹ P. Brandi: *Parole in movimento. L’influenza del cinema sulla letteratura*, Fiesole: Cadmo, 2007: 130.

al moltiplicarsi delle possibilità narrative dei linguaggi che usa. La scena di Tornatore nella quale il migliore amico di Novecento, Max, spiega al vecchio commerciante il problema dei quadri che cadono improvvisamente, supera di molto la base letteraria per intensità, persuasività e comicità, nonostante il fatto che il monologo di Max sia la trascrizione letterale del testo originale. La scena è arricchita, prima di tutto, dall'interpretazione eccezionale dei protagonisti del dialogo (Ruitt Taylor Vince e Peter Vaughan). Il regista del testo cinematografico supera il testo letterario per esempio anche nella scena in cui Novecento scende dalla nave. In Baricco l'eroe si ferma già al terzo scalino, nella lettura che ne fa Tornatore, arriva quasi fino a metà delle scale perchè con un'inquadratura laterale della cinepresa lo spettatore possa vedere Novecento a metà strada fra la sicurezza dell'ambiente familiare del vapore trans-oceanico e il desiderio (che non riesce a seguire fino in fondo) del mondo grande, sconosciuto e raggiungibile, senza intermediazioni. La metafora dell'oceano come Immensità della vita, che risuona dalle labbra di un semplice emigrante, rimane nella sua versione parlata; tuttavia, a differenza del testo letterario, in un contesto leggermente mutato, quando il motivo nel film diviene centrale non solo per la riflessione esistenziale del protagonista, ma anche per la sua storia sentimentale. Possiamo costatare che gran parte delle immagini metaforiche del film sono nate come atto creativo del regista. Fra queste, anche la scena che si svolge sul piano sociale del racconto in Tornatore, in cui il piccolo Novecento intraprende per la prima volta una gita sul ponte superiore fra i passeggeri di prima classe. Lì, attraverso una vetrata colorata, vede il mondo illuminato di persone felici che ballano, ed è un'esperienza totalmente diversa dalla stiva *oscura*. Il vetro colorato deforma alla Fellini questa scena di viva festa visualizzando la frontiera sociale, che cambia al ragazzo l'immagine reale in una visione di sogno.

L'arte cinematografica (come ogni altra arte) *interpreta* la realtà e per questo, come ricorda Paštéka, non è definita dalle leggi della realtà stessa.¹⁰ L'arte può persino permettersi, dal punto di vista del significato, di mettere la realtà oggettiva contro la realtà artistica. Constatiamo sia in Baricco sia in Tornatore una notevole presenza di questa realtà artistica indipendente ed a sé stante. Ad esempio, è in contraddizione con la realtà oggettiva anche il famoso "ballo con l'oceano" in cui Novecento definisce il ritmo e la direzione del movimento del pianoforte durante la tempesta:

¹⁰ J. Paštéka: *Estetické paralely umenia, op.cit.*

Ora, nessuno è costretto a crederlo, e io, ad essere precisi, non ci crederei mai se me lo raccontassero, ma la verità dei fatti è che quel pianoforte incominciò a scivolare, sul legno della sala da ballo, e noi dietro a lui, con Novecento che suonava, e non staccava lo sguardo dai tasti, sembrava altrove, e il piano seguiva le onde e andava e tornava, e si girava su se stesso, puntava diritto verso la vetrata, e quando era arrivato a un pelo si fermava e scivolava dolcemente indietro, dico, sembrava che il mare lo cullasse, e cullasse noi, e io non ci capivo un accidente, e Novecento suonava, non smetteva un attimo, ed era chiaro, non suonava semplicemente, lui lo guidava, quel pianoforte, capito?, coi tasti, con le note, non so, lui lo guidava dove voleva, era assurdo ma era così.¹¹

Alla fine dei conti, la storia stessa del trovatello Novecento che passa tutta la sua vita su una nave senza che il suo piede abbia anche solo sfiorato la terra ferma e che senza cultura musicale e studi specialistici diventa un inarrivabile virtuoso del pianoforte è di per sé una buona illustrazione del funzionamento autonomo della realtà artistica che non deve cercare corrispondenze con le possibilità della realtà oggettiva. Sebbene la realtà artistica, dal punto di vista delle leggi del mondo esterno, sia poco probabile, nella strutturazione del racconto è desiderabile e, nel contesto della storia stessa, appare anche convincente e attendibile. Il lettore così immediatamente all'inizio conclude un accordo con l'autore di accettare le leggi della sua verità artistica e degli assiomi sui quali è costruita la storia.

Paštéka differenzia due principi di strutturazione fondamentali che sono passati dal film alla letteratura moderna. Si tratta della divisione dinamica della totalità in segmenti discontinui e del montaggio non causale delle parti in una totalità: "lež montážové spájanie častí do celku"¹² Abbiamo già affermato che questi principi sono caratteristici per il testo di Baricco e che Tornatore ha fatto completamente suo il metodo narrativo dello scrittore. Il tessuto non è sviluppato sull'asse del tempo, ma i singoli episodi sono presentati dal narratore in base al modo in cui sono rimaste nella sua memoria. Il lettore e lo spettatore hanno davanti agli occhi un susseguirsi di immagini che si combinano in una unità logica soltanto nella loro testa. In questo modo sono coinvolti in una collaborazione attiva con l'autore per un'opera come per un oggetto estetico nel senso delle affermazioni di Bachtin. Il contenuto gnoseologico dell'oggetto estetico è superato, l'atteggiamento estetico del destinatario si orienta assiologicamente:

¹¹ A. Baricco: *Tisícdeväťsto*, op.cit. : 31.

¹² J. Paštéka: *Estetické paralely umenia*, op.cit. : 345.

Pokud něco pouze vidíme nebo slyšíme, nevnímáme ještě uměleckou formu: do spatřeného, slyšeného, pronášeného je nutno vstoupit jako tvůrce a takto přemoci materiální povahu formy, danou mimo tvůrčí proces, překonat věcnost formy: forma přestává existovat mimo nás jako smysly postižený a poznáním uspořádaný materiál a stává se výrazem hodnotové aktivity, pronikající do obsahu a přetvářející jej.¹³

Abbiamo confermato che il rapporto fra la letteratura ed il film è, nell'arte contemporanea, un rapporto molto dinamico e comunicativo. Abbiamo notato che nell'adattamento di testi letterari esistono alcuni problemi specifici, che i creatori dei film devono affrontare e che derivano dalle caratteristiche di entrambi i generi artistici. Alcune categorie determinative hanno la letteratura e il cinema in comune (tempo e luogo, costruzione del racconto, posizione della metafora, realtà artistica indipendente...), altre volte invece i due generi si distinguono (ad esempio la velocità comunicativa e, prima di tutto, il linguaggio). Il regista deve prendere in considerazione queste differenze e modificare le parti del testo letterario che non sono trasponibili o che lo sono solo con difficoltà, ed è quasi sempre costretto, soprattutto per motivi economici e temporali, ad operare delle riduzioni della storia e dei personaggi.

L'adattamento di Giuseppe Tornatore *La leggenda del pianista sull'oceano* indica la capacità del film di trasportare il "contenuto" e la "forma" da un punto di vista di elementi epici, di trama, di processi compositivi, di forma e di lingua. Dal punto di vista dell'interpretazione di alcune situazioni chiave e dell'uso delle capacità di mezzi espressivi specifici di entrambi i generi, appare illustrativo il conflitto esistenziale del protagonista che raggiunge l'apice sulla passerella per lo sbarco della sua casa galleggiante. Baricco, per esprimere i processi complicati emotivo-intellettuali, combina la conversazione con la forma poetica.¹⁴ Tornatore non si arrende ai vantaggi del testo letterario che mette con pochissime modifiche sulla bocca dei protagonisti, ma notevolmente rafforza l'atto con i mezzi del linguaggio cinematografico. Quando lo spettatore, insieme a Novecento, si trova in piedi sulla scaletta d'imbarco

¹³ M. M. Bachtin: *Román jako dialog, op.cit.* : 433. "Quando sentiamo o vediamo una cosa, non percepiamo ancora la sua forma artistica: bisogna entrare in quello sentito, visto, recitato come il creatore e cose superare la natura materiale della forma, che sta al di fuori del processo della creazione, bisogna superare il pragmatismo della forma: la forma non esiste più fuori di noi come un materiale percepito dai sensi e sistemato dalla cognizione, ma diventa un'espressione dell'attività assiologica penetrante il contenuto trasformandolo." (trad.: D. K.-P.)

¹⁴ Vedi A. Baricco: *Novecento*, Milano: Feltrinelli, 1999 : 58.

della nave, a metà fra il grande desiderio ed una paura ancora più grande, vede con una camera soggettiva la grande e grigia città portuale: si trova di fronte a grattacieli freddi e sconosciuti, spazi vuoti di un mondo privo del calore umano. Sente la solitudine e lo smarrimento che attende l'anima del nuovo arrivato. La percezione è, in confronto con quella del lettore, meno astratta, ma l'effetto della scena non è meno intenso.

La trasposizione cinematografica del testo letterario di A. Baricco è, a nostro parere, riuscita, il regista nella sua lettura del racconto lo mantiene completo, arricchendolo anche di alcuni momenti nei quali il film ha superato l'originale per attrattività e comunicatività. Il film approfitta del fatto che il testo di Baricco sia breve, scritto in un linguaggio semplice e facilmente trasformabile per i bisogni del cinema e che il "monologo teatrale" è di per sé predizione di una sceneggiatura sia dal punto di vista della struttura (come il carattere segmentico dello svilupparsi dell'azione) e anche dal punto di vista "materiale" dello sviluppo della storia (costruzione dell'ambiente, dei personaggi, delle circostanze della storia...). Il gioco di Baricco con il lettore è molto simile a quello del regista con lo spettatore: la realtà artistica della storia è talmente autonoma che la riflessione sulla realtà obbiettiva, con la quale spesso è in disaccordo, nel pensiero del destinatario praticamente non esiste. Nel film sono presenti anche dei momenti convincenti, prima di tutto quelli in cui si rappresenta un passo per andare incontro al pubblico. Tuttavia il cinema di massa, che diviene sempre di più ben commerciabile immagine di una comunicazione sociale poco complicata, e sempre di meno arte libera, senza questi gesti non è pensabile: per motivi pragmatici, in *modo più evidente* rispetto alle altre arti, tasta il polso della nostra epoca. E non smette neanche quando si ispira alla letteratura: "Film nezávise na rozvoji svých prostředků čerpal z literatury jen ty hodnoty, které jeho publikum mohlo přijmout".¹⁵ Tanto più preziosa è l'opera di Tornatore che, nonostante alcuni stereotipi non lascia, insieme al testo di Baricco, lo spazio dell'arte.¹⁶

¹⁵ B. Michálek: *Film — umění ve vývoji*, Praha: Panorama, 1980. "Il cinema, indipendentemente dallo sviluppo dei suoi mezzi espressivi, ha preso dalla letteratura solamente i valori che il pubblico è stato in grado di accettare." (trad.: D. K.-P.)

¹⁶ Questo articolo è la versione rielaborata e aggiornata dei due saggi sul tema che l'autore ha pubblicato in: *Disputationes Scientificalae*, 2011/2, pp. 72–80 e 2011/3, pp. 68–74 (Ružomberok, ISSN: 1335–9185).

CRITICA

Histoire littéraire *et* études littéraires culturelles

La rubrique *Critica* de *VERBUM* cette fois questionne les connections possibles entre l'histoire littéraire et les études littéraires culturelles. Tenant compte de la nécessité d'ouverture de l'histoire littéraire à une diversité d'approches, il s'avère désormais pertinent de soulever le problème de ses voisinages et de ses articulations avec des domaines émergents des études culturelles. De solide tradition humaniste, l'histoire littéraire ne saurait en effet ignorer l'impact actuel de disciplines plus perméables aux enjeux de la mondialisation, se constituant au carrefour d'autres pratiques culturelles.

Une tel (dé)placement interdisciplinaire (voire anti-disciplinaire) pose des questions d'objet, de méthode et d'outillage, de théorie, et offre l'occasion de débattre de l'importance des études littéraires dans la perception du champ culturel global, engageant des tensions et des impacts multiples – éthiques, esthétiques, politiques, institutionnels, sociaux...

Quel canon ? Quel corpus pour quelle(s) discipline(s) ? Quelle(s) manières(s) de lire ? Quelles valeurs ? Quelle recherche ? Quels engagements ? Quels effets dans le champ social ?

La condition historique du fait littéraire *et* sa configuration en tant que pratique culturelle (nationale ou mondiale) pourra s'éclairer au miroir de ces interrogations.

Anikó Ádám

Le monde change, l'université aussi. On entend parler de *globalisation*, et de *mondialisation*, aussi en milieu lettré, où nous étions déjà, soit dit en passant – on peut le rappeler sans fausse modestie – assez ouverts au monde, à *l'autre*, et à tout ce qui agite notre planète, n'est-ce pas ? On n'étudie pas la littérature si on n'est pas conscient de l'existence d'un *tout*, et dans lequel il faudra s'inscrire... Mais il est vrai que, dès lors que le *tout* a été défini, on commence à s'interroger sur la question de ses frontières : où va-t-on quand on va au-delà du *tout* ? Qu'est-ce que le *tout* vu depuis plus *grand* que le *tout* ? La vraie question de la globalisation commence sans doute là. Alors, disons provisoirement que quelque chose comme un changement de paradigme – le terme semble enfin avoir trouvé une pertinence – est en train de s'accomplir dans notre univers culturel planétaire, et que ce changement n'est pas sans conséquences pour nous, qui enseignons, pensons, étudions, commentons, aimons les lettres à l'heure qu'il est. Nouvelle époque, nouveaux enjeux ? Si l'on veut, oui. Mais il s'agit aussi de réconcilier tradition et innovation, et de penser la culture, et la littérature *immergées* en même temps que la culture et la littérature *émergentes*. Nous vivons une époque à nulle autre pareille, et nous voulons la penser, et la mieux comprendre.

Franz Schuerewegen

WHAT'S THE ISSUE ?

REMARQUES PARTISANES SUR LES ÉTUDES LITTÉRAIRES DANS LEUR RAPPORT AUX ÉTUDES CULTURELLES

FRANC SCHUEREWEGEN

Antwerp University & Radboud University Nijmegen
schuerewegen@let.ru.nl

Abstract: Cultural studies and literary studies are sometimes in conflict with each other, but why? They can be in good understanding with each other if we give it a try. Why can they not be brothers and sisters, and work in team? I try to explain here why good understanding is feasible, as far as methodology is concerned. But I admit, I am a bit sceptical, too. I argue that good friends can also be good enemies, but can work together nonetheless.

Keywords: cultural studies, literature, immanence, transcendence

Un collègue français, un homme fort sympathique d'ailleurs, et qui enseignait, à l'époque où je l'ai connu, la littérature française dans une grande université de la côte est—je crois qu'il y est toujours—, s'est un jour plaint devant moi des difficultés qu'il éprouvait à expliquer Baudelaire à des étudiants américains. Il voulait leur faire goûter la beauté des poèmes, et les sensibiliser aux charmes du «texte». Or les étudiants, me disait-il, ne voulaient entendre parler du «texte» qu'ils ne parvenaient d'ailleurs pas très bien à identifier comme objet. Leur question était autre; quand il essayait de leur parler du poème comme *forme*, ils restaient sourds devant sa démonstration en lui opposant invariablement un inquisiteur: «*What's the issue?*», phrase que l'on peut traduire par: «Quel est l'enjeu?» ou mieux encore peut-être: «A quelle problématique avons-nous affaire?» *Problématique*, je le précise, doit ici être pris dans un sens sociétal, qui est donc plus large que social. Peuvent être définies comme problématique et, partant, comme *issue*—au sens anglais et américain—, par exemple: les rapports homme-femme, la question de la race—Baudelaire a écrit de très beaux poèmes en hommage à une femme de couleur—, ou encore, la sexualité, le sadomasochisme, le fait de vivre en

espace urbain, le deuil etc. Tout se passait, me disait donc mon collègue expatrié, comme si les textes de Baudelaire ne devenaient lisibles pour le public auquel il avait affaire qu'à travers l'une ou l'autre de ces problématiques. Il fallait que «ça parle de quelque chose» (*it is about what?*), ce qui autorisait du coup à l'étudiant-glossateur de parler à son tour de ce dont «parlait» le poème, donc, d'une certaine manière—ici apparaissait l'écueil—, de *ne pas parler du poème en tant que tel*; le «texte» avait été absorbé par les «enjeux» ou *issues* avec lesquels on pouvait le mettre en rapport.

Je prie mes lecteurs de croire que je suis un américanophile de longue date et que j'aime ce pays et son peuple; je rappelle par ailleurs que la grande tradition de la *close reading*, qui a donné lieu au textualisme et à l'immanentisme tels que l'ont enseignés d'importantes écoles européennes, est née là-bas. Je connais des collègues américains, et aussi des étudiants, qui sont d'excellents *microlecteurs*, de Baudelaire notamment. Néanmoins, je vois et comprends très bien pourquoi mon collègue baudelairien, devant le public qui était le sien, et dans les circonstances que je viens d'évoquer, se sentait mal à l'aise: il ne parvenait pas à enseigner en Amérique comme on enseigne en France et il en faisait la découverte à son corps défendant. Un poème, pour nous—enseignants de lettres formés à l'école textualiste et immanentiste à laquelle le *new criticism* américain a paradoxalement servi de point de départ—, est la fois une forme *et* un contenu; c'est Jean Rousset, je crois, qui parlait de «forme-sens». Si on supprime, en lisant, l'un ou l'autre aspect, nous—le «nous» est celui que j'ai essayé de définir il y a un instant—avons l'impression de passer à côté de quelque chose: nous jugeons que le lecteur sacrifie la forme au sens, ou le sens à la forme; dans les deux cas, pour «nous» toujours, il y a amputation. Bien lire la littérature, c'est prendre en compte simultanément forme *et* contenu. L'analyse littéraire, quand on raisonne comme nous le faisons, est au moins double.

Il me semble qu'une des difficultés auxquelles nous confrontent les *cultural studies*—si j'ai bien compris quelle est leur ambition, je n'ose pas écrire: leur *enjeu*—, est très exactement la prise en compte de ce que j'appellerai provisoirement avec Jean Rousset la «forme-sens». Si le texte est un *produit culturel* comme un autre—je résumerai ainsi, un peu cavalièrement, la position «culturaliste»—, si l'on cherche à faire interagir le produit textuel avec d'autres produits culturels venus d'horizons différents, il faut, pour que l'interaction soit possible, trouver un socle commun, quelque chose donc que le texte partage avec cela même dont on veut le rapprocher; cette chose peut être, par exemple—d'ailleurs, elle l'est le plus souvent—un enjeu, *issue*,

au sens que cherche à illustrer mon anecdote autobiographique. Concrètement, si on estime que certains poèmes de Baudelaire « parlent » du racisme (*it is about racism*), on peut partir de là pour commencer, par exemple, une enquête sur le racisme chez Baudelaire et dans les livrets d'opérette autour de 1857—le spécialiste des études culturelles, je le rappelle également, s'interdit de limiter ses analyses au seul corpus littéraire—, où encore : si on pense que Baudelaire est sadomasochiste (*it is about sado-masochism*), ou que certains de ses poèmes, au moins, illustrent ce phénomène, on peut choisir ce type d'*issue* pour enquêter sur la représentation de certaines pratiques sexuelles dans la littérature et ailleurs, dans la seconde moitié du XIX^e siècle etc. Certes, je force un peu la note, c'est-à-dire que je caricature le champ en question. Mais c'est parfois en grossissant le trait que l'on parvient à dire les choses plus clairement. Le problème est à mon sens que si on enquête sur les faits culturels à partir d'une logique des *issues* ou problématiques, on peut en effet, en tant que « littéraire », avoir l'impression de « perdre le texte », qui est assez exactement, me semble-t-il, ce dont se plaignait mon très sympathique collègue G*** que, du reste, je salue au passage.

La chèvre et le chou

Mais il faut essayer de dire les choses de manière plus nuancée. Je viens d'opposer, dans le cadre de l'analyse littéraire, la forme au contenu, tout en ajoutant que la forme, à son niveau, *signifie* ; la forme est donc à son tour productrice de sens. Or qu'est-ce qu'une *forme* ? Et comment la distinguer du fond ? Sans doute vaut-il mieux ici, en suivant une suggestion de Gérard Genette dans *Fiction et diction*, s'exprimer, non pas en termes de *forme* et de *contenu*, mais de « rhème » et de « thème ». Je rappelle avec Genette qu'en linguistique, le « rhème » s'oppose à ce qu'on appelle alors le « thème » d'un discours. Le « thème » tel que le voient les linguistes est assez proche de ce que nous venons de nommer plus haut *issue*, ou « enjeu » ou *problématique* : « Quel est le thème de votre discours » peut se paraphraser par « Votre discours parle de quoi ? » En anglais : *It is about what ?* On retrouve donc la question des jeunes lecteurs de Baudelaire à qui leur enseignant reprochait ce qu'il considérait pour sa part comme de la naïveté. Nous savons maintenant ce qu'est le « thème » linguistiquement parlant, or, qu'est-ce que le « rhème » ? Il ne s'agit pas à proprement parler de la *forme* mais plutôt d'une manière d'envisager celle-ci. Le « rhème », explique Genette, n'est pas ce que *dit* le discours mais ce qu'il *est*. Restons chez Baudelaire pour illustrer le dispositif : le titre *Le Spleen*

de Paris est «thématique» car il désigne un contenu, et qui permet donc de comparer, ou de confronter, la variante du *spleen* baudelairien à d'autres variantes, et, aussi, si on le souhaite, de faire des *cultural studies*. Situez le *spleen* du poète dans le champ plus vaste du *spleen* médical, parlez aussi un peu si possible d'hystérie et de Charcot, «ouvrez» le texte à autre chose que lui... Voilà, me semble-t-il, une démarche assez typiquement «culturaliste». Mais nous n'en sommes qu'à demi-parcours. Le même recueil baudelairien porte aussi un autre titre qui, lui, n'est pas «thématique» mais «rhématique»: *Petits poèmes en prose*. Ce titre, affirme Genette, nous dit ce qu'est le texte, non ce dont il parle. «Rhématique» en ce sens veut dire *plus* que «formel» car, comme le note justement l'auteur de *Fiction et diction*: la forme «n'est qu'un aspect de l'être d'un texte, ou l'un de ses éléments». Ou encore, et pour citer le même critique toujours: «Les capacités d'exemplification d'un mot, d'une phrase, d'un texte, débordent donc ses propriétés purement formelles¹».

Ici encore, je repense à mon collègue glosant les poèmes des *Fleurs du mal* dans le pays de l'oncle Sam. Il me semble que s'il avait été en mesure, devant le public qu'il avait en face de lui, et dans le moment de détresse que j'ai essayé de décrire, d'expliquer à ses étudiants que la logique des *issues* n'est nullement incompatible avec une logique *rhématique* et, donc, qu'il est possible de parler de ce dont «parle» un texte tout en le laissant exister—*rhématiquement*—*comme texte*, il se serait aussi, en quelque sorte, tiré d'affaire. Il aurait alors réussi à ménager la chèvre et le chou, la chèvre étant ici les *issues* sans lesquelles ses étudiants ne parvenaient pas à «entrer» dans l'univers baudelairien, le chou, ses propres postulats textualistes, de «vieil européen», en somme, pour qui la littérature pensée comme forme représente aussi l'ultime valeur. Mon collègue aurait même pu ajouter, ce qui aurait aussi été un geste de sa part pour mieux «entrer» de son côté, dans le pragmatisme anglo-saxon—*it is about what?* signifie en fait: *que puis-je faire, moi, d'une telle chose?*—que son but n'était nullement, dans l'autre scénario pédagogique que je me permets d'imaginer, d'enseigner une «vérité» du texte, «vérité» qui serait donc de type strictement *formelle*. Si on est attentif au «rhème» en même temps qu'au «thème», on parvient aussi à dépasser la pensée de la «forme-sens» et, donc, un formalisme trop étroit. Car la leçon devient plutôt à ce moment que nous ne faisons jamais qu'*utiliser* les textes, donc, nous ne faisons jamais que les *instrumentaliser*; mais on peut utiliser les textes de plusieurs manières, et il y aurait alors en gros deux axes d'utilisa-

¹ *Fiction et diction* précédé de «Introduction à l'architexte», ed. du Seuil, «Points Essais», 1997/2004: 112.

tion possible : *thématique, rhématique*, le mieux étant sans doute de les faire intervenir ensemble, ou du moins, alternativement.

Que l'on fasse bien attention tout de même. *Instrumentalisation* ne doit pas être synonyme de *réduction*, qui est aussi très exactement, en ce qui me concerne, le risque que l'on court. Comment instrumentaliser sans *perte*, sans effets négatifs ou pervers ? J'en arrive ici à ce que je crois être un second de point de litige dans le débat entre «culturalistes» et «littéraires» : la logique des *issues* a trop souvent l'allure, au regard des «littéraires», d'une pratique de lecture *réductrice* ; alors expliquons pourquoi elle peut paraître telle à ses détracteurs et comment ici encore on pourra peut-être trouver un moyen pour remédier au problème.

Fun in the museum

Je reste chez Genette un moment encore qui nous apprend à distinguer, dans un autre ouvrage de sa plume, entre deux «modes d'existence» de l'œuvre d'art, la littérature, s'entend, étant pour Genette une forme d'expression artistique parmi d'autres. Ces deux modes d'existence, selon l'auteur de *L'œuvre de l'art*, sont l'*immanence* et la *transcendance*². On retrouve donc le terme d'*immanence* qui est déjà apparu plus haut et que j'ai associé à un mode de lecture «typiquement» européen. On voit en effet le lien avec ce qui précède : l'*immanentiste*, que j'identifie plus ou moins ici au «littéraire», est, pour des raisons que j'ai rappelées, un passionné de textes : le «texte», rien que le «texte», tel est son mot d'ordre, son cri de guerre, si l'on veut. Quant au «culturaliste», on le situera plutôt du côté de la *transcendance* : l'œuvre d'art, le texte, sont pour lui un point de départ pour aller vers autre chose, l'œuvre individuelle est cela même que le «*specialist in cultural studies*» cherche à transcender, à recadrer, à résorber. Si on privilégie l'*immanence*, peut-on dialoguer avec ceux qui se montrent attentifs à la *transcendance* ? Examinons la question.

Genette remarque également dans son livre que certaines créations artistiques ont un «régime d'immanence» très particulier, et qu'il propose d'appeler «conceptuel». Ce régime est notamment illustré, toujours selon le poéticien et théoricien, par tout un pan de l'art contemporain ; les fameux *ready-mades* créés par Marcel Duchamp en sont, si l'on peut dire, les ancêtres.

² *L'œuvre de l'art*, t. I. *Immanence et transcendance*, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1994.

Je vois bien que mon lecteur, à son tour, se sent ici un peu abandonné. Pourquoi faut-il évoquer Duchamp et les *ready-made* alors que nous étions chez Baudelaire, et dans un cours de littérature ? Je demande au lecteur de patienter un moment encore ; il verra bien vite où j'essaie d'en arriver. Nous précéderons dans l'ordre en partant ici encore d'un cas concret ; prenons comme exemple d'un *ready-made* le porte-bouteilles—en américain : *Bottlerack*—que l'on peut admirer de nos jours dans plusieurs musées du monde où il est chaque fois, comme si la chose allait de soi, présenté comme un objet d'art. Que le porte-bouteilles de Duchamp existe, comme œuvre d'art, en plusieurs exemplaires, en dit long, déjà, sur son « régime d'immanence ». Il s'agit ici paradoxalement de ce qu'il faudrait peut-être appeler une *immanence transcendante* : chaque exemplaire du porte-bouteilles exposé dans un musée, et dès lors qu'il porte la signature de Duchamp, est l'œuvre d'art créée par Duchamp. Nelson Goodman dirait ici que le « régime d'existence » du *ready-made* duchampien est *allographique*, non *autographique*. Mais je n'entre pas dans ces détails qui nous mèneraient trop loin³.

Alors, allons tout de suite à l'essentiel. Que l'œuvre intitulée *Bottlerack* puisse exister dans plusieurs exemplaires s'explique, selon Genette, parce que la création duchampienne n'est pas l'objet que l'on voit, mais le concept qui est en quelque sorte « derrière » l'objet ; il y a donc là un phénomène d'ontologie : « Le fait que le porte-bouteilles ait cinquante ou soixante tiges, ou la teinte exacte de son métal, n'importe certainement pas à sa signification artistique. En fait, ce qu'on appelle un *ready-made* [...] n'est pas une description (détaillée), mais plutôt une *définition*, parce que ce qui compte dans ce genre d'œuvres n'est ni l'objet proposé en lui-même, ni l'acte de proposition en lui-même, mais l'idée de cet acte⁴ ». Je m'imagine ici enseignant Duchamp à des *undergraduates* américains, qui réagiraient sans doute comme ils avaient réagi, chez mon collègue de Tufts University, aux textes de Baudelaire : *it is about what ?* Je crois que je répondrais à leur question : *it is about an idea ; it is fun to put this kind of object in a museum ; it makes people think*. Mais je puis dire la même chose en français : Duchamp a trouvé un bon « concept », au sens que donnent de nos jours à ce terme les publicitaires. Genette remarque d'ailleurs qu'il y a une composante *commerciale*, si l'on veut, une logique de *marketing*, dans la création des *ready-mades* par Duchamp : « Ce rapprochement avec le monde économique nous aidera sans doute à mieux distinguer l'œuvre de Duchamp de ses supports matériels, puisque le *ready-made* est gé-

³ Sur Goodman et sa philosophie de l'art, voir Genette, 1994, p. 78 et suiv.

⁴ *Ibid.* :163.

néralement un objet industriel : le porte-bouteilles comme instrument domestique a son concept, *Bottlerack* a le sien comme acte artistique, le second a fort peu à voir avec le premier, et c'est en lui que consiste le *ready-made* comme œuvre⁵».

Quel rapport avec Baudelaire, et la *aboutness* des textes, et les *cultural studies*? Mais c'est tout simple en réalité! La réponse apparaît dans un second temps, et toujours dans le raisonnement que développe Gérard Genette. On croit peut-être que le régime «conceptuel» des œuvres d'art est un phénomène essentiellement *moderne*, ou *contemporain*, et qui ne concerne, en gros, que les arts *plastiques*. Genette, cependant, conteste cette idée : il y a aussi, remarque-t-il, du «conceptuel» en littérature, chez Perec par exemple. *La Disparition*, roman oulipien bien connu, écrit avec la contrainte que la lettre «e» ne pouvait aucunement apparaître, est à sa façon une œuvre «conceptuelle». Là encore, on pourra dire que l'auteur a trouvé un «bon concept»; s'interdire l'usage de la voyelle la plus fréquente en français! quel exploit! C'est donc le «concept» qui a fait la célébrité de l'ouvrage. Le même Genette nous donne aussi d'autres exemples : «A ce titre, des œuvres aussi classiques que le *Boléro* de Ravel [...] ou la *Symphonie des Adieux* de Haydn (où les exécutants quittent leur pupitre les un après les autres) peuvent être aussi légitimement qualifiées de conceptuelles⁶». Et la liste ne s'arrête pas là. Même un tableau ancien et, en termes goodmaniens, parfaitement *autographique*—l'œuvre coïncide avec son support matériel—comme *La Chute d'Icare* de Breughel comporte, selon Genette, un versant conceptuel : «Montrez-le sans indiquer son titre à un spectateur qui l'ignore : son attention se portera sur l'ensemble du paysage terrestre et maritime, sur le personnage central du laboureur [...] bref, il regardera le tableau sans peut-être seulement remarquer, détail infime, la jambe encore émergée du plongeur invisible⁷».

Or nous sommes aussi à ce moment tout près de notre point de départ, et donc de la difficulté que je cherche à la fois ici à signaler et, pour une part du moins, à résoudre. La sorte d'omniprésence du régime conceptuel s'explique quand on sait que celui-ci n'est pas seulement, comme Genette l'affirme dans un premier temps, un «régime d'existence», donc un régime ontologique—l'œuvre existe *comme* concept, ou *comme* objet, ou *comme* les deux à la fois—; le conceptuel est aussi et d'abord une *forme de réception*, si on veut : une manière de *lire* et de *comprendre* les œuvres. Et on est alors

⁵ *Ibid.* :164.

⁶ *Ibid.* :167.

⁷ *Ibid.* :168.

obligé d'admettre que, quelle que soit l'œuvre que l'on a en face de soi, quel que soit son « régime d'existence », ce que Genette appelle une *réduction conceptuelle* est toujours possible. Ici apparaît une autre question cruciale. Si la réduction conceptuelle est possible dans tous les cas, est-elle aussi partout souhaitable ? A la question, il faut répondre par la négative.

On peut, si on le veut, réduire l'*Olympia* de Manet à un « concept » : *femme nue entourée de deux hommes habillés*. Quelle bonne idée ! *It is about gender relations*. Sans doute peut-on réduire conceptuellement de la même manière tel roman de Balzac : *Le Père Goriot*, œuvre « réaliste ». *It is about realism*. Or on voit bien ici — j'ajoute ceci pour ma part à ce que m'apprend Genette — que si la « réduction conceptuelle » est parfois *nécessaire* — dans le cas des *ready-mades*, elle l'est à coup sûr —, il arrive aussi qu'en procédant à une opération de ce genre, en ne gardant le « concept » et en sacrifiant le « reste », on a l'impression, pour reprendre l'expression que j'ai utilisée plus haut quand nous évoquions Baudelaire lu à travers le prisme des *cultural studies* (*it is about sex, about racism etc*), de passer à côté de quelque chose, en somme, de *rater le coche*. Réduire *Bottlerack* au concept : « exposer-un-objet-banal-dans-un-cadre-muséal » semble un geste pleinement légitime et Genette n'hésite donc pas à le faire. Il a en ce qui me concerne raison de le faire. Réduire *La Disparition* à un *lipogramme en e* est possible, voire nécessaire mais on sent très bien cette fois qu'il y a en outre une part de l'œuvre qui n'est pas réductible au concept, et qu'il faudra donc traiter autrement. *La Disparition* est un roman policier, et existentiel : roman écrit sans *eux*. Réduire *La Chute d'Icare* à un pur jeu conceptuel me paraît hautement risqué : j'aime ce tableau, ses couleurs, j'éprouve en le contemplant ce qui s'appelle chez Francis Ponge « le sanglot esthétique ». . . Bref, on retrouve, après un détour, la question de l'*usage* des œuvres et des textes : on peut certes se servir d'une œuvre, d'un texte comme on veut, et je redis encore une fois ici que l'utilisation est pour moi le seul rapport que nous puissions avoir aux œuvres, aux textes⁸. Mais tous les usages ne se valent pas, et un acte de réception, dans le monde des arts, dans celui de la littérature, sera d'autant plus efficace que sera efficace le mode d'utilisation auquel on choisira d'avoir recours.

Je suis alors en mesure de dire quelle est ma position actuelle dans le débat, quand on m'interroge sur les *cultural studies* et leur légitimité institutionnelle et scientifique. Genette théorise la « réduction conceptuelle », que

⁸ Sur le rapport entre interprétation et utilisation, je me permets de renvoyer à *Introduction à la méthode posttextuelle, l'exemple proustien*, Classiques Garnier, « Théories de la littérature », 2012 : 45 et suiv.

l'on m'autorise, en tirant profit de ce que je découvre chez Genette, de mettre en garde contre la «réduction thématique» qui consisterait donc, parce que le pratiquant de ce type d'études a besoin de l'œuvre comme *tremplin*, c'est-à-dire pour aller vers l'horizon culturel qu'il considère comme son champ «propre», à réduire l'œuvre d'art—ou le texte—à tel ou tel des thèmes qui l'on y trouverait abordés, perdant de vue, dès lors, le côté *rhématique*, usant, en somme, de l'œuvre maladroitement, comme on peut être maladroit en amour ou en cuisine. Les amants maladroits, comme les cuisiniers maladroits, ne sont guère heureux. Je ne voudrais pas que les *cultural studies* fassent de moi, de nous, des *lecteurs* maladroits.

Une phrase de Saussure me vient ici en mémoire, pour qui la linguistique, on s'en souvient, devait idéalement faire partie d'un ensemble plus vaste et qu'il appelait la «sémiologie»: «On peut [...] concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale; nous la nommerons sémiologie [...]. Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent [...]. La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique, et celle-ci se trouvera ainsi rattachée à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains⁹». Un exercice de réécriture est ici possible où il s'agirait, par une sorte de détournement, d'appliquer ce type de réflexion aux rapports existants entre études littéraires et *cultural studies*, à «notre» problème donc. Cela donne plus ou moins ceci (j'écris un texte possible): «On peut concevoir une science des faits culturels dans leur ensemble, nous la nommerons *études culturelles* ou *cultural studies*. Les études littéraires ne sont que qu'une partie des études culturelles, et les premières se trouveraient ainsi rattachées à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains». Tout est alors dit? Aucunement! Car on sait que Barthes a contesté la thèse de Saussure; pour Barthes, la linguistique n'est pas une sous-discipline de la sémiologie, c'est l'inverse qu'il faut dire; la sémiologie relève de la linguistique générale; *ceci* inclut *cela*: «La sémiologie n'a eu jusqu'ici qu'à traiter que de codes d'intérêt dérisoire, tel le code routier; dès lors que l'on passe à des ensembles doués d'une véritable profondeur sociale, on rencontre de nouveau le langage¹⁰». Je crois que Barthes a raison: aucun «code» n'est possible si on ne passe par le langage; au commencement était

⁹ *Cours de linguistique générale*, éd. critique par Tullio de Mauro, postface de Louis-Jean Calvet, Grande Bibliothèque Payot, 1967: 213.

¹⁰ «Eléments de sémiologie», *Communications* 4, 1964: 135.

le verbe. Mais alors, et selon le même exercice de transposition toujours, il faudra aussi revoir les rapports entre études culturelles et études littéraires ! J'en tire la conclusion qui s'impose. Je réécris et m'approprie également la phrase de Barthes dans *Eléments de sémiologie* : « Les *cultural studies* n'ont eu jusqu'ici qu'à traiter que de problématiques dérisoires, des *issues* comme on dit dans le monde anglo-saxon ; dès lors que l'on passe à des ensembles doués d'une véritable profondeur sociale, on rencontre de nouveau la littérature ». La littérature est l'alpha et l'oméga de mon histoire. Je n'y puis rien. C'est plus fort que moi. Je ne suis *bon qu'à ça*, comme disait quelqu'un.



Pieter Bruegel l'Ancien (1526/1530–1569) : *La chute d'Icare* (1558)



Marcel Duchamp : *Porte-bouteilles* (1914)

DU DIALOGUE ENTRE ÉTUDES LITTÉRAIRES ET *CULTURAL STUDIES*

CATHERINE GRALL

Université de Picardie-Jules Verne, France
catherine.grall@u-picardie.fr

Abstract: How can cultural studies and literary studies dialogue? After a short summary of the history of cultural studies, this paper insists upon the transdisciplinarity of the field, seen both as an advantage and as a weakness. Its common points with other sciences—in the same way as comparative literature has common points with other fields—make it an interesting domain and produce powerful notions but also reveal a paradigmatic lack. Only a veritable open-minded dialogue between cultural studies and literary studies devoid of any ideological globalizing views can lead to an interesting epistemological feedback for literary sciences in our time, as literature seems more and more concerned with concrete, social and global issues.

Keywords: cultural studies, literary studies, literature, dialogue

En ce début de XXI^e siècle, les sciences littéraires (recherche et études) semblent de plus en plus mises en question par la société, au quotidien et dans les institutions : à quoi servent-elles ? La question brutale a certes des relents utilitaristes qui peuvent entraîner une première réponse tout aussi brutale : elles ne servent à rien, sinon à vivre, car on lit rarement une œuvre littéraire avec un objectif pragmatique immédiat très précis. On pourrait en dire autant de la culture, au sens humaniste du terme : celle-ci ne conduit pas prioritairement à un résultat chiffrable et économiquement professionnel, on se cultive pour devenir soi-même, et un pays qui renonce à l'entretien, la diffusion et l'évolution de sa culture renonce à son histoire et n'avance plus. Le glissement que nous venons d'opérer entre la littérature et la culture est toutefois significatif à plusieurs égards : d'abord, la tentative d'intégration de la littérature par les sciences culturelles y paraît légitimé, ensuite, ce glissement s'inscrit peut-être dans une véritable évolution contemporaine de

la littérature générale qui tend à renouer un dialogue avec le monde, après que les différents modernismes et postmodernismes, depuis au moins un siècle, ont favorisé une réflexivité esthétisante et narcissique¹. Cet article, rédigé par une littéraire française non spécialiste des *cultural studies*, vise ainsi à estimer l'éclairage que celles-ci peuvent apporter aux études littéraires en crise aujourd'hui, mais aussi ce que cette complémentarité, parfois concurrentielle, révèle de la littérature et de sa place actuelle dans nos sociétés : la bibliographie, à compléter par de nombreux essais et bilans provisoires en langue anglaise, servira, nous l'espérons, à aiguillier les lecteurs qui souhaiteraient approfondir pareille approche. Pour cela, nous dresserons un rapide historique de ce courant, puis nous approfondirons sa qualité transdisciplinaire avant de nous arrêter sur un défaut de paradigme (peut-être positif) et sur ses aspects idéologiques et institutionnels. Sans prétendre donner une visée exhaustive de la chose, nous remarquerons la résonance avec la discipline appelée en France « littérature générale et comparée », qui trouve des équivalents dans bien d'autres pays, pour espérer une évolution globale des approches de la littérature.

I. Historique

On peut faire remonter l'origine des *cultural studies* au XIX^e siècle, avec des penseurs de langue anglaise comme Carlyle qui, partant de la littérature et d'observations de la société, s'interroge sur ce que serait un héros moderne. La révolution industrielle, le développement du machinisme, l'émergence rapide de nouveaux groupes sociaux dans la Grande-Bretagne de la révolution industrielle s'accompagnent d'essais socio-économiques, d'utopies interrogeant la place de l'individu dans une société en mutation violente, et la place des cultures nationales vécues comme menacées par la décadence, ou promises à une modernité bouleversante mais excitante. Se pose dès lors une question qui continue de préoccuper tous les pédagogues actuels : celle d'une massification du public attiré par la « culture », en particulier le nombre croissant des élèves et des étudiants. Et quelle culture ? Quel corpus littéraire, entre autres ? Goethe avait repris le concept de *Weltliteratur* à Wieland dès 1827², pour désigner un patrimoine « universel » de la littérature... et la ver-

¹ Voir William Marx : *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIII^e-XX^e siècle)*, Paris : Minuit, 2005.

² Voir pour le développement de ce concept Pradeau, Christophe et Samoyault, Tiphaine (dir.) : *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoir », 2005.

sion anglaise (*world literature*) fleurit aujourd'hui, avec une acception différente toutefois (renvoyant à une littérature mêlant plusieurs ères dans son contexte, son choix de personnages, voire ses thèmes). Dès le XIX^e siècle, sans surprise, l'interrogation sur la culture, et sur la culture littéraire en particulier, mêle soucis sociaux et préoccupations morales.

Après la seconde guerre mondiale, l'écroulement des empires coloniaux et la catastrophe du génocide engagent de nouveaux questionnements : la culture sera toujours plus liée à la contestation, et au questionnement sur ses propres valeurs. Des sociologues et des historiens étudient comment la culture de certains groupes, en particulier de groupes sociaux marginaux, s'articule à l'ordre social, tandis que l'historiographie sociologique et politique s'impose à côté de l'historiographie événementielle. Le développement de divers courants marxistes, l'anticolonialisme, la *New left* britannique favorisent ces écoles et aboutissent en particulier à l'École de Birmingham dans les années 1960³, avec de jeunes chercheurs issus de milieux modestes et appelés au succès comme Richard Hoggart, Stuart Hall, Raymond Williams⁴... Publication en revues, pensées critiques de teneur variable, mais jamais figée : un « printemps des *cultural studies* » selon E. Mattelart et E. Neveu, qui durera jusqu'en 1980 environ, et qui oscille entre une tendance à l'observation sociologique concrète, de terrain, et une tendance théorique empruntant aussi bien à Gramsci qu'aux français Althusser, Barthes, Metz, Kristeva, à l'École de Chicago (pour son approche des sous-cultures), à l'École de Francfort (Benjamin, mais encore Bakhtine, Lukács, Goldmann) et à divers discours sur le pouvoirs (comme ceux de Bourdieu et de Foucault). Ces *cultural studies* fraîchement institutionnalisées ne se développent d'abord que dans des lieux d'enseignement et de recherche relativement marginaux (*polytechnics*, banlieues, édition de gauche et féministes), avant de pénétrer de grands collèges comme Oxford, au prix parfois de quelques transformations. Le développement qui s'en est suivi aux États-Unis, capital, puis dans le reste de l'Europe et dans le monde entier, s'est fait en partie grâce à la langue anglaise, parlée et écrite aussi bien par de grands historiens originaires de l'ancien Empire britannique (en particulier d'Inde) ; le continent asiatique est aujourd'hui parfaitement pénétré par ce courant, et contribue à ses productions.

³ Voir pour l'historique des *cultural studies* le petit ouvrage très bien fait par Mattelart Armand et Erik Neveu : *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La Découverte, repères, 2003.

⁴ Frederic Jameson se réfère en plusieurs endroits à des études de R. Williams dans *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (*New Left Review* 1984, sous forme d'article), Duke University Press, 1991.

Cette extension géographique depuis les années 1980 a en particulier coïncidé avec une inspiration croissante puisée dans des sciences humaines telles que l'ethnologie et l'anthropologie. Des outils utilisés d'abord pour des cultures « premières » ont été reportés et adaptés à des sociétés « complexes », dans lesquelles les chercheurs écrivaient. Cette réflexivité est tout aussi intéressante que délicate, et met en question les notions d'identité et d'altérité, sur lesquelles Marc Augé a aussi récemment travaillé, y adjoignant la notion de pluralité⁵ et critiquant aussi bien l'attitude désenchantée devant l'accélération contemporaine de l'histoire que le relativisme qui se contente d'enregistrer la diversité ethno-culturelle sans la commenter. Ces débats sont récurrents, et nous y reviendrons. L'évolution des *cultural studies* dans les deux dernières décennies du XX^e siècle a aussi été marquée par un rapprochement avec une toute autre discipline, n'émanant pas des sciences humaines, comme ses complices ou concurrentes habituelles : il s'agit de la sphère de la communication, où s'est retourné le caractère subversif et contestataire des premiers travaux des *cultural studies* (et des *gender* et *postcolonial studies*, comme on le verra plus loin) : étudier la culture comme un marché libéral, revaloriser le sujet amateur des médias les plus divertissants a mené ce courant à se dégager de son idéologie générale première — mais on pourra aussi noter le développement d'une anthropologie de l'entreprise.

L'histoire trop rapide des *cultural studies* montre ainsi un souci originel de penser les pratiques sociales de la culture, et de toujours redéfinir celle-ci. Ce qui s'est accompagné d'un brassage disciplinaire croissant. Nous relèverons rapidement quelques-unes de ces branches parfois considérées comme autonomes, parfois incluses dans les *cultural studies*, avant de développer d'un point de vue plus théorique la question de la transdisciplinarité, et en gardant en perspective ce qui résonnerait avec les études littéraires.

Cultural theory, popular, gender, queer, critical race, postcolonial, media, visual arts, material cultural, green, disability studies . . . : les sous-genres abondent dans les *cultural studies*, différemment traduits ou différemment représentés selon les pays qui les hébergent. Nous insisterons seulement sur deux d'entre eux, au développement particulièrement productif, et illustrées par de grandes œuvres, à titre d'exemples : les *postcolonial* et les *gender studies*.

⁵ Voir Marc Augé : *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris : Gallimard, 1997.

Dans les années 1960 et 1970, l'École de Birmingham, privilégiant l'étude des pratiques culturelles des ouvriers, a encore largement ignoré la question des femmes et des minorités ethniques⁶, leurs rapports à la culture, et leur place au sein de celle-ci. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que Stuart Hall, lui-même d'origine jamaïcaine, engage une déconstruction assez générale des positions adoptées par ces nouveaux sociologues : « tout ce qui nous paraît évident à tout moment est une cristallisation des pouvoirs de force qui ont toujours un sens culturel. » Angela McRobbie, en 1997⁷, insistait encore sur la nécessité du réengagement des tenants des *cultural studies* dans l'action politique qui devrait accompagner une toujours plus grande attention portée aux résultats des *gender* ou *feminine studies*, mais aussi sur les implications de l'anti-essentialisme. Ne pas considérer l'Homme, ni la Femme, mais, en contextualisant, comme la sociologie de terrain y invite, prendre en compte des individus variés (inscrits le plus souvent dans une relative actualité), des espaces, des milieux sociaux, des sexes, des ethnies. De grands noms comme Butler ou Spivak ont travaillé ces questions, jusqu'à ce que le transgenre bouscule encore davantage un essentialisme soupçonné de scléroser la pensée⁸.

Les études féminines, en littérature, ont produit des résultats appréciables, pour des résultats monographiques (que l'on songe, par exemple, aux travaux de Naomi Schor sur Zola) ou dans un esprit plus comparatiste, qu'il s'agirait d'élargir toujours plus, en intégrant d'autres disciplines, précisément⁹. L'intérêt porté au genre (sexuel) ne conduit pas seulement à des études à tendance thématique (la place de femme chez tel auteur), mais encore à une réflexion sur le point de vue, sur les choix narratifs, sur le genre littéraire et son histoire, sur la réception (le roman « sentimental » réservé à un public féminin déconsidéré par exemple). Il semble clair, toutefois, que pareils travaux ont été engagés avant que les *cultural studies* ne les élaborent

⁶ Voir *Cultural Studies : genèse, objets, traductions*, actes du colloque organisé par la BPI le 20 mars 2009, Paris : ed. de la Bibliothèque Publique d'Information, 2010. (<http://tinyurl.com/pd3byjo>)

⁷ Angela McRobbie : « De l'empirisme des études féministes aux théories déconstructivistes du genre » in Macé Eric et Eric Maigret : *Cultural Studies : anthologie*, Paris : Armand Colin, 2008 : 321-335.

⁸ Spivak Gayatri Chakravorty : *En d'autres mondes, en d'autres mots — essai de politique culturelle*, son recueil d'articles tenu pour « le plus classique » (*In Other Worlds — essays in Cultural Politics* (1986), Routledge 2006), Paris : Payot, 2009.

⁹ Voir ainsi la nouvelle littérature comparée, la *world literature*, que Spivak appelle de ses vœux dans l'ouvrage au titre provocant : *Death of a discipline*, Columbia University Press, 2003.

à leur façon, ou ne leur fassent gagner de la reconnaissance—les mouvements féministes et certaines approches par l'histoire des mœurs y avaient contribué.

De même, après les réflexions sur le colonialisme, et sous le coup de la mondialisation et de l'émergence de pays et d'ethnies demeurées jusque-là très discrets dans la « République mondiale des lettres », pour reprendre le titre de Pascale Casanova¹⁰, les *postcolonial studies* se sont épanouies pour proposer de « nouvelles » approches en littérature. Les manuels de Jean-Marc Moura¹¹ permettent d'en retracer quelques étapes, mais il est bon de remonter à de grands travaux pionniers comme ceux d'Edward Saïd sur l'orientalisme¹², dès les années 1970 : malgré des polémiques engagées par certains tenants des *cultural studies* comme James Clifford¹³, Saïd a proposé une vraie nouvelle façon de penser l'altérité et ses reconstructions, sociales, artistiques et littéraires, selon des paradigmes qui dépassent le thème de l'Orient. Les rapports entre nationalismes et littérature permettent eux aussi des études littéraires qui dépassent et le thématique, et le formalisme—ou savent croiser les deux approches¹⁴. Reste encore à estimer la nouveauté que l'appellation « *cultural studies* » implique dans ces problématiques¹⁵, mais il est sans doute plus sage ne pas s'obstiner à coller une « étiquette *cultural studies* », et d'apprécier le contenu d'essais qui citent des sources volontiers antérieures aux années 1970. C'est une idée fondamentale et de bon sens que nous voudrions défendre dans cet article, sans négliger les productions les plus récentes, y compris les sous-genres des *cultural studies*, qui ont besoin parfois de cette identification institutionnelle : tant qu'elle n'est pas exclusive d'autres pensées (ce serait contradictoire, contre-productif et, en un mot, obscurantiste), cette dynamique mérite notre intérêt aujourd'hui.

¹⁰ Pascale Casanova : *La République mondiale des lettres*, Paris : Seuil, 1999.

¹¹ Par exemple Jean-Marc Moura : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris : Presses Universitaires de France, 2007.

¹² Edward Saïd : *Orientalism*, Vintage Books, 1979. On relira aussi, plus historique, et avec une approche psychiatrique et politique, Franz Fanon : *Les Damnés de la terre* (1961), rééd. Paris : La Découverte, 2002.

¹³ Clifford qui a par ailleurs codirigé le collectif *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*, James Clifford et George E. Marcus ed., Paperback (1986), 2011.

¹⁴ Voir par exemple Terry Eagleton, Jameson Fredric, Saïd Edward : *Nationalisme, colonialisme et littérature*, Lille : Presses universitaires de Lille, « études irlandaises », 1994 (trad. de textes de 1988 ; introduction par Seamus Deane de 1990).

¹⁵ C'est par exemple discuté par Jean-François Bayart dans « Les études postcoloniales, une invention politique de la tradition ? » in *Sociétés politiques comparées, revue européenne d'analyse des sociétés politiques*, avril 2009 (<http://www.fasopo.org/reasopo/n14/article.pdf>).

Dans la lignée des *postcolonial studies*, on a pu critiquer certaines tendances à la valorisation outrancière du communautarisme par certains chercheurs actuels : le « deaf power » aux États-unis, par exemple, attaquant la dictature du langage parlé, commet sans doute des excès. Une question posée à Éric Macé, lors du débat organisé à la BPI déjà cité, est révélatrice de pareils enjeux¹⁶ : quand on l'interroge sur ce que les *disability/handicap studies* apportent de neuf au travail du sociologue Erving Goffman dans *Stigmates*, il explique que, de manière générale, les X-studies replacent leur objet à la lumière des rapports conflictuels de pouvoir dans la culture et soulèvent le problème de la norme. En l'occurrence, les *disability/handicap studies* examineront s'il y a des handicapés ou des situations handicapantes — et des handicapés eux-mêmes seraient invités à s'exprimer sur le sujet (Goffman n'était pas handicapé), pour former des groupes de réflexion pluridisciplinaires, et éventuellement chercher une expression politique. La nouvelle orientation méthodologique est donc susceptible d'avancer de nouvelles propositions, dans une visée pragmatique et politique qui déborde l'étude théorique... et qui peut bien sûr interroger sa pertinence dans le champ des études littéraires — si les *cultural studies* entendent intégrer la littérature parmi leurs objets.

La question de la transdisciplinarité des *cultural studies* est en tout cas au cœur de leur vocation : elle fait leur richesse et permet aussi d'évaluer leur généalogie — ce dont les études littéraires peuvent aussi bénéficier, car elles ont connu les mêmes ouvertures et partagé certains risques.

2. Transdiscipline

Les emprunts faits à l'histoire, voire aux histoires, par les *cultural studies* sont évidemment nombreux. Histoire des mentalités, École des Annales... des chercheurs français comme Maurice Agulhon, Michel de Certeau, Alain Corbin, Emmanuel Leroy-Ladurie ont permis d'élargir le champ du « culturel », d'un point de vue historique, depuis plusieurs décennies et l'historiographie n'a évidemment pas attendu l'épanouissement des *cultural studies* pour privilégier les questions socio-politiques et le long terme sur l'événementiel. Sébastien Hubier, promouvant l'utilisation des *cultural studies* dans le cadre des études littéraires, rappelle l'intérêt des travaux d'Arlette Farge, de Jean-Pierre

¹⁶ *Cultural Studies : genèse, objets, traductions*, actes du colloque organisé par la BPI le 20 mars 2009, Paris : ed. de la Bibliothèque Publique d'Information, Paris, 2010 : 30.

Rioux, de Jean-Louis Flandrin, de François Sirinelli ou de Michel Pastoureau pour interroger la forme des représentations et des croyances dans les sociétés et donc dans les œuvres littéraires¹⁷ : mais la plupart des enseignants en littérature connaissent ces travaux et les exploitent en tant qu'histoire culturelle, sans afficher une obédience «*cultural studies*.» Les réflexions sur le temps, la temporalité, les périodisations dans l'histoire culturelle et dans la littérature considérée comme autre chose que comme une production parmi d'autres, ont été menées sans toujours être revendiquées «*cultural studies*», mais dans un esprit cultivé par celles-ci¹⁸ : c'est l'héritage de l'histoire des représentations, croisant donc des questionnements artistiques variés (représentation de la féminité par Mario Praz par exemple, voire imagologie dans le fil de Daniel-Henri Pageaux. . .)

La sociologie est évidemment une autre mère nourricière des *cultural studies* : cultures de masse étudiées en France par Edgar Morin, Christian Metz, Roland Barthes, Pierre Bourdieu (utilisé assez tard en Grande-Bretagne), tradition de la sociologie culturelle allemande (*Kulturphilosophie*, *Kulturwissenschaft*, *Kulturkritik*, depuis Weber, Simmel, Cassirer, Habermas jusqu'à, aujourd'hui, la recherche de Jan et Aleida Assmann sur la mémoire culturelle¹⁹, par exemple. La liste est quasiment infinie, et pas toujours divisible entre sociologues, historiens, politistes, et «*cultural studies*», mais ces travaux proposent des ouvertures aux littéraires, non seulement par le biais thématique, mais aussi par le biais formel, comme nous l'avions précisé à propos des *gen-*

¹⁷ Voir en particulier l'avant-propos : «Faut-il avoir peur des «études culturelles»?» dans Antonio Dominguez Leiva, Souiller Didier, Hubier Sébastien et Chardin Philippe (dir) : *Études culturelles : Anthropologie culturelle et comparatisme*, Volumes I & II (XXXV^e congrès de la SFLGC), Editions du Murmure, 2010.

¹⁸ On peut se reporter par exemple à ce qu'en dit Pascale Casanova, soucieuse aussi de préserver la singularité des œuvres : «écrire l'histoire de la littérature est un geste paradoxal qui consiste à l'insérer dans le temps historique et à montrer comment peu à peu elle s'en arrache, constituant en retour sa propre temporalité, inaperçue jusqu'à aujourd'hui. Il y a bien une distorsion temporelle entre le monde et la littérature, mais c'est le temps (littéraire) qui permet à la littérature de se libérer du temps (politique) [. . .] il faut à la fois renouer le lien historique originel entre la littérature et le monde — et on a montré qu'il était d'abord d'ordre politique et national — pour montrer comment, par un lent processus d'autonomisation, la littérature échappe ensuite aux lois historiques ordinaires [. . .] Ce qu'on a nommé ici la genèse de l'espace littéraire est le processus par lequel s'invente lentement, difficilement, douloureusement, dans les luttes et les rivalités incessantes, la liberté littéraire, contre toutes les limites extrinsèques (politiques, nationales, linguistiques, commerciales, diplomatiques) qui lui étaient imposées» (*op.cit.* : 74).

¹⁹ Voir Ansgar Nünning (dir) : *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart : J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, 2008.

der studies : on sait par exemple que certains « genres » et certains courants littéraires seraient plus propices que d'autres à des questionnements sociaux (ainsi du naturalisme, du roman policier, du roman de voyage...) La grande question du réalisme, depuis l'anti-honneur picaresque jusqu'à la fiction documentaire ou à la non-fiction peut aussi être éclairée par des jours nouveaux depuis ces approches sociologiques. Qu'apportent les *cultural studies* à la notion de quotidienneté travaillée par Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Marc Augé, Michel Maffesoli ou Charles Taylor ?

Selon Natacha Gagné et Stéphane Vibert, envisageant les problématiques structuralistes, les *cultural studies* auraient en tout cas ébranlé à leur manière la sociologie comme l'anthropologie et l'ethnologie, en engageant des reconsidérations du rapport entre universalisme et relativisme.

« Parce qu'elles se voulaient attentives à la diversité du monde, les sciences sociales se sont retrouvées dans une situation paradoxale quant à leurs présupposés épistémologiques. En effet, héritières des postulats rationnels et universels placés au fondement du projet de connaissance objective des modernes, ainsi que des idéaux émancipateurs (l'autonomie individuelle et collective) qui devaient en promouvoir le constant progrès, l'anthropologie et la sociologie furent conduites non seulement à en critiquer les dérives ethnocentristes et les instrumentalisations illégitimes (colonialiste, bureaucratique, assimilationniste), mais surtout à douter de la nature même de cet humanisme à vocation universaliste, accusé d'entériner sous ses vocables à majuscules (l'Individu, l'État, la Nation, la Raison, etc.), l'uniformisation du monde et ses conséquences. Aussi n'est-il guère surprenant, compte-tenu de ces critiques, que depuis une trentaine d'années, le concept polysémique de « culture » ait permis une prise en considération des modes d'appartenance collective propres aux « minorités », ces dernières reposant sur des catégorisations ethniques, raciales, religieuses, sexuelles ou autres. La reconnaissance croissante par les sciences sociales des catégories et revendications issues directement des acteurs sociaux eux-mêmes pose alors la question de leur compatibilité avec les autres univers sociétaux, ainsi que des fondements « scientifiques » censés objectiver ces savoirs situés. [...] Alors que nous venons de célébrer, en novembre 2008, le centième anniversaire de Claude Lévi-Strauss dont l'œuvre tout entière s'inscrit au cœur de cette tension entre relativisme et universalisme, celle-ci semble aujourd'hui se jouer sur un terrain renouvelé, à la fois épistémologique et politique. Chez Lévi-Strauss, la tension se résout en partie dans le projet qu'il propose pour l'anthropologie, soit la compréhension des formes universelles de l'esprit humain — un universalisme cognitif — tout en s'intéressant à la diversité de l'humanité par l'énonciation d'un relativisme culturel attentif aux savoirs concrets de la « pensée sauvage ». Selon Lévi-Strauss, le relativisme culturel est un prin-

cipe méthodologique fondamental pour l'ethnographie—le mode du regard éloigné?, mais il est aussi un principe philosophique et politique²⁰.»

Dans la perspective des études littéraires, et pour approfondir les emprunts faisables à l'anthropologie, on peut renvoyer à la thèse de Vincent Debaene²¹, qui analyse plus précisément les rapports entre l'ethnologie émergente en France et la littérature, pour penser la représentation de l'altérité (question promue par les *postcolonial studies* à leur façon) : contre une rhétorique littéraire estimée figée, comment écrire l'autre, l'autre en soi, comment s'écrire aussi, quels sont les apports du surréalisme, du Collège de sociologie de Bataille et Caillois au sein même de la forme littéraire—surréalisme qui encourt par ailleurs les critiques de chercheuses issues des *gender studies*, pour son machisme et sa violence²²? Cette approche de la littérature par le biais des sciences humaines²³ s'inscrit en partie dans l'optique des *cultural studies*, mais elle cible plus la littérature comme objet propre, en analysant ses fondements, ses motivations, qu'elle ne lit la société au prisme de la littérature et des pratiques culturelles qui l'entourent.

La mention rapide du structuralisme rappelle que la sémiotique et la linguistique ont aussi ouvert des voies aux *cultural studies* depuis plusieurs décennies : Iouri Lotman, Mikhaïl Bakhtine (dont Stuart Hall le premier re-travaille la notion de dialogisme avec des éclairages plus politiques), et bien d'autres sémiologues puis narratologues, voire des stylisticiens, ont proposé de grandes grilles d'interprétation des récits littéraires, filmiques, vidéographiques, ainsi que des analyses de l'image, étudiant les registres de langue, leurs effets, leurs implications dans la réception des « produits » culturels. Que signifie, par exemple, le classement d'un ouvrage dans une littérature

²⁰ Introduction à « Universalisme/relativisme : une tension indépassable? », *Monde Commun*, 1, 2009 : 3–4, revue du CIRCEM (Centre interdisciplinaire de recherche sur la citoyenneté et les minorités, Université d'Ottawa) — en ligne sur <http://www.mondecommun.com>. On y trouve des réflexions sur l'œuvre de Charles Taylor, mais aussi, par exemple, sur une minorité active comme celle des sourds, évoquée plus haut.

²¹ Vincent Debaene : *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris : Gallimard, 2010, collection « Bibliothèque des Sciences humaines ».

²² Voir la bibliographie et l'ouvrage de Susan Suleiman : *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1990. On sait par ailleurs la méfiance de Jean Clair à l'égard de certaines productions surréalistes et contemporaines, quant à la dimension éthique des esthétiques liées à l'inconscient et à la performance.

²³ Voir à ce sujet Françoise Lavocat et Duprat Anne (dir) : *Fiction et cultures*, Paris : SFLGC, collection « Poétiques comparatistes », 2010 ; *Littérature et anthropologie*, Paris : SFLGC, collection Poétiques comparatistes, 2006.

«francophone» plutôt que «française»? Les études en linguistique performative (on pense aussi bien à John Austin, à J. R. Searle, qu'à Paul Zumthor) ont mis en avant l'importance du contexte dans la réalisation de discours pour en évaluer les effets. Sociologie et histoire de la littérature, du livre et de l'édition, dans les relations de pouvoir qu'elles peuvent mettre au jour (Robert Escarpit, Roger Chartier, jusqu'à Stanley Fish²⁴ ou, à sa manière, Yves Citton, pour ne citer, là encore, que quelques noms) ont participé activement à des enjeux «*cultural studies*».

Les diverses approches de la littérature qu'a multipliées la deuxième moitié du XX^e siècle se sont élaborées en partie dans cet esprit, avant sa théorisation partielle ou partielle. La sociologie de la littérature travaille l'engagement littéraire et ses effets, les études de réception dans les lignées de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser les ont élargies (ou dépolitisées). Une étude comme celle de Judith Lyon-Caen récemment consacrée aux lecteurs du temps de Balzac interroge plus explicitement l'effet sur l'individu de certaines littératures, sans refuser la question sociologique, mais en problématisant leur articulation, comme le signale Alain Corbin dans la préface²⁵.

Les approches politiques du fait littéraire n'ont jamais manqué, et il faut au moins rendre hommage, ici, aux grandes théories marxistes dans la lignée des travaux de György Lukács. La notion de «paralittérature» (reconsidérer les genres méprisés, ou prendre en compte, dans l'institution de la recherche, des formes jamais abordées : roman policier, roman sentimental, science-fiction, bandes dessinées, aujourd'hui jeux vidéos...) n'a pas été inventée par les tenants des *cultural studies*, mais, certes, d'une façon contemporaine, peut-être d'un *Zeitgeist* révélateur d'un désir, né dans les années 1960, de renouer les liens entre littérature et société (en même temps que le post-

²⁴ Stanley Fish : *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. de l'anglais (américain) par Étienne Dobenesque, préface d'Yves Citton, postface inédite de Stanley Fish, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. «Penser/croiser», 2007.

²⁵ Alain Corbin : (à propos du choix de lettres à Balzac et à Sue) J. Lyon-Caen «fournit une série de cas, qui s'inscrivent en regard des cas médicaux et des cas de conscience—je songe ici aux correspondances envoyées au curé d'Ars—lesquels, formant collection de singularités, nous aident à comprendre les individus de ce temps. À ce propos, elle écarte avec raison l'éventuel reproche de non-représentativité de son corpus. Quand il s'agit de repérer et d'analyser l'émotion, de faire l'histoire du perceptible et de l'éprouvable en un temps donné, l'histoire de la singularité constitue la seule voie possible. Il n'est pas d'autre moyen d'accéder aux désirs, aux joies, aux frustrations intimes de l'individu. J. Lyon-Caen sait, en ce domaine, produire de la clarté, alors qu'elle se trouve confrontée à de l'hétéroclite. À l'aide de simples traces, elle réussit à discerner des effets de lecture» (préface à l'ouvrage de Judith Lyon-Caen : *La Lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*. Paris : Tallandier, 2006).

moderne nivelait les discours, avec des effets très variables²⁶). Des branches critiques prolongent aujourd'hui cette expansion de l'esprit *cultural studies*, comme la géocritique : Kenneth White en a posé les aspects philosophico-poétiques, en y articulant des conflits socio-historiques²⁷, la tradition allemande l'a prolongée, et plus récemment, en France, Bertrand Westphal, cité dans d'autres articles de ce volume. On est là dans une ouverture généraliste et comparatiste de la littérature, qui a évidemment évolué depuis l'universalisme utopique des Lumières ou les particularismes culturels romantiques, et qui intègre l'histoire des mentalités, des sciences, et des autres arts ; une littérature générale et comparée qui, comme les *cultural studies*, a aussi été portée par le souffle de la *French theory* et des discours apparentés, jusqu'à accaparer parfois ce versant théorique, comme certains spécialistes de littérature française peuvent parfois le lui reprocher. Ces emprunts épistémologiques ont sans doute, dans le cas des études littéraires plus ou moins comparatistes comme dans celui des *cultural studies*, été favorisés par l'exigence et la gageure séduisante et impossible de la transdisciplinarité et de la mondialisation.

La pluridisciplinarité constitue précisément un acte d'accusation lancé contre les *cultural studies*. Emprunter à plusieurs disciplines risque de conduire à des lacunes : on a reproché aux travaux menés dans les années 1970 d'ignorer les acquis d'une histoire du temps long, en se cantonnant à une modernité insuffisamment mise en perspective. Neveu et Mattelart constatent aussi un manque de profondeur dans le maniement de certaines théo-

²⁶ Voir Fredric Jameson, *op.cit.*

²⁷ Kenneth White : « C'est bon pour l'Europe, écrit Raymond Schwab (*Le Temps de l'Asie*), de caresser une littérature de frontières stables ; alors elle peut bâtir sur le principe causal, elle peut s'en remettre au génie de la combinaison ! Elle a depuis longtemps oublié le piétinement des errants, elle n'a jamais défini le sédentaire comme un détenteur d'oasis cernées par le rien et le tourbillon, le mortel comme un transhumant entre des vallons fermés ; cela est Asie. » Parler à l'heure actuelle, d'une asiatization de l'Europe, serait grossièrement exagérer, sauf chez certains individus, certains groupes qui, mal à l'aise, et pour cause, dans leur civilisation, cherchent dans l'« exotique », non pas des voies d'inspiration, mais des modèles à imiter. Mais qu'une transformation allant dans le sens indiqué par Schwab soit en train de s'opérer, marginalement et en profondeur, dans la culture occidentale, semble assez évident. Certes, Schwab parle de la littérature, mais c'est dans la littérature, dans ce qu'elle a d'explorateur, que l'on peut le mieux déceler les signes avant-coureurs de telles transformations : la littérature comme cartographie, comme sismographie, comme cheminement intuitif, sensitif... » in *L'Esprit nomade* (Grasset, 1987), Paris : Le Livre de Poche, 2008, 70-71. Ce court extrait nous paraît compléter de manière stimulante, par ses considérations sur l'espace en littérature, ce que Pascale Casanova propose sur le temps également — mais on peut trouver bien d'autres références dans ce sens qui, encore une fois, intègre plus des données du monde et de la société pour éclairer la littérature que le cheminement inverse, privilégié par les *cultural studies*.

ries, et donnent des exemples, en signalant que certaines études produites par des sociologues, des politistes ou des géographes à l'esprit ouvert seraient tout aussi sinon plus productives que certaines études dites de *cultural studies*—et nos références vont en ce sens, sans toutefois prétendre à une hiérarchie. En ce qui concerne la littérature, on pourra toutefois, à titre d'exemple un peu accusatoire, relever l'analyse trop rapide que fait David Morley de la préférence des ouvriers anglais pour le policier façon Chandler contre la tendance Agatha Christie²⁸ : expliquer ceci par une plus grande familiarité entre l'univers urbain représenté par l'auteur américain et le lectorat repose peut-être sur une analyse pertinente de la sociologie de celui-ci, mais implique un peu vite que la vraisemblance littéraire suscite de façon privilégiée le plaisir (quid alors des veines populaires du fantastique, du sentimental le plus invraisemblable, sans parler du succès des faits divers tragiques ou irrationnels?). Il reste que ce reproche de superficialité facile à alléguer contre des approches pluridisciplinaires peut se retourner en éloge de l'ouverture d'esprit : une étude bien renseignée, issue de collaborations éventuelles et qui ne se prétend ni unique ni totalisante (ni «antidiscipline»²⁹) est sans doute toujours digne d'intérêt, ne serait-ce que pour opérer un retour méthodologique sur le discours ou la discipline d'où l'on part.

La littérature générale et comparée s'est elle-même interrogée sur ses méthodes, confrontées à l'élargissement des corpus. Tiphaine Samoyault, à propos d'une recension des *Lieux de la culture* de Bhabha, rappelle ainsi l'ambivalence, autour des années 2000, entre, d'un côté, la perte par la discipline de ses centres stables, de ses repères et, de l'autre, l'euphorie que provoquent ces ouvertures : le premier rapport de l'American Comparative Literature Association, intitulé *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (1995), puis le second rapport (congrès de 2004), intitulé *Comparative Literature in an Age of Globalization*, posent la question de ce que pourrait être un comparatisme postcolonial, postcanonique, non exclusivement culturel—et on a de nouveau des ambiguïtés avec, d'un côté, l'impression de fragilité de la littérature générale et comparée et, de l'autre, non seulement une vraie assise institutionnelle, mais aussi, peut-être, un retournement axiologique qui ferait du caractère flottant du comparatisme le lieu de transfert, la plaque tournante des sciences humaines, au titre de méta- ou d'anti-discipline³⁰.

²⁸ Voir *Cultural Studies : genèse, objets, traductions, op.cit.* : 24–25.

²⁹ Voir <http://www.fabula.org/lht/8>, le numéro de la revue en ligne LHT consacré au «partage des disciplines».

³⁰ Tiphaine Samoyault : «Traduire pour ne pas comparer», *Acta Fabula*, Dossier critique : «Autour de l'œuvre d'Homi K. Bhabha», URL : <http://www.fabula.org/revue/docu->

La pluridisciplinarité, délicate, fournit en tout cas des idées, des procédés d'analyse, une terminologie susceptible de féconder des champs extérieurs à leur origine—et deviendrait ainsi transdisciplinarité. La notion de décentrement, travaillée par des penseurs souvent assimilés aux *cultural studies* comme Bhabha³¹ ou Spivak paraît intéressante en études littéraires : d'où s'expriment le personnage, l'auteur, le critique ? Plus forte que le point de vue narratologique, plus en prise avec un réel mondain sans être séparable de questionnements formalistes qui semblent indispensables en analyse littéraire, elle remotive la question de la (dé)contextualisation à plusieurs niveaux, en impliquant une réflexion sur l'identité des sujets en question. Les études de traductologie ont évidemment intérêt à s'ouvrir à ces propositions. La notion de visibilité, qui prend en compte la couleur de la peau ou le sexe qu'on ne voit pas, qu'on estime neutres, parce qu'en général dominants et aliénants, est également raffinée par les *cultural studies* et peut-être exportable en littérature. Le questionnement de l'identité et de l'altérité³² reste un travail conséquent opéré par quelques grands penseurs des *cultural studies*, qui approfondissent la tension entre essentialisme et constructivisme, tension qui implique nécessairement des visions politiques et sociales, mais qui rejaillit aussi sur des gestes singuliers et révélateurs (des fondateurs du « courant » comme Williams et Gallois ont d'ailleurs interrogé leur propre vie, de manière autobiographique). Elle trouve aussi des échos dans l'histoire littéraire, où le sujet humain passe des représentations allégoriques et symboliques à des vraisemblances réalistes elles aussi codées, que les modernismes ont pu fragmenter, et que l'époque contemporaine reconstruit avec la souplesse du transindividuel³³ et de mutations plus ou moins imaginaires et militantes. Les théories marxistes ont pu être intégrées dans l'art engagé, mais c'est aujourd'hui un courant néo-libéral vigoureux qui dit la construc-

ment5450.php (article d'abord publié dans la *Revue internationale des livres et des idées*, N°14, novembre/décembre 2009). Voir aussi Françoise Lavocat : « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », en ligne sur voxpoetica le 5 avril 2012 (<http://www.voxpoetica.org/t/articles/lavocat2012.html>).

³¹ Voir les articles de Homi K. Bhabha réunis dans *Les Lieux de la culture. Une théorie post-coloniale* (*The Location of culture*, Routledge, 1994), Paris : Payot, 2007. La notion d'hybridité travaillée par ce penseur féru d'histoire, de philosophie et de psychanalyse, est également puissante.

³² Voir encore, à ce sujet, Yves Clavaron : « La question de l'altérité au filtre des théories postcoloniales (Saïd, Spivak, Bhabha) », *Acta Fabula*, Dossier critique : « Autour de l'oeuvre d'Homi K. Bhabha », *op.cit.*

³³ Voir Murielle Combes : *Simondon — individu et collectivité — Pour une philosophie du trans-individuel*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

tion du sujet par et dans le récit (le *storytelling* empruntant aux théories de Paul Ricœur). Si certaines *world literatures* thématisent en ce sens le statut de l'individu contemporain, les *cultural studies* l'ont particulièrement rendu sensible, et les études littéraires peuvent en tirer profit.

Il reste cependant difficile de juger a priori si, théorisée par leurs représentants, la question de l'identité visible permet systématiquement de mieux saisir les enjeux et les antécédents d'une œuvre comme celle de Ralph Ellison, et si elle s'applique avec profit à une littérature qui ne traite pas le thème du racisme ou du sexisme : la production critique le dira ou l'infirmiera peut-être au cas par cas, mais il est évident que les enseignants de littérature peinent à juger légitimes les soupçons moralisateurs de racisme et de sexisme quant à l'*Othello* de Shakespeare. La question n'est pas tant, ici, celle de la (dé)contextualisation, que celle de la définition de l'objet d'étude : s'agit-il de saisir en quoi ce drame élisabéthain représente une œuvre singulière et commune—ou de le lire pour comprendre ce qu'il révèle de la mentalité de son temps et de jeux d'aliénation peut-être moins historiques et plus profondément humains ? Peut-on articuler ces deux questions et comment orienter une étude en se rappelant que la culture, par exemple la littérature, est produite par l'homme, s'adresse à des hommes, mais n'est pas un *produit* comme un média de communication ou une marchandise consommable et consommable ?

On voit par là que les *cultural studies* souffrent d'un flou dans la qualification de leur objectif—disons plus précisément que leur intégration par les études littéraires, ou l'intégration de ces dernières par les *cultural studies*, rend ces questions brûlantes. Le problème en soi, d'un point de vue pragmatique, ne nous semble pas menaçant : si les études littéraires craignent d'évaluer de nouvelles approches, quitte à les adapter, à s'adapter elles-mêmes, ou à défendre vigoureusement leurs positions, c'est qu'elles sont *de facto* en bien mauvaise posture. Cependant, le point de vue institutionnel peut davantage inquiéter, s'il suit une mode académique, pour des raisons idéologiques ou pour des raisons de mode moins avouables, et s'il entraîne le renoncement aux études littéraires dans leur tradition et leur renouvellement propre, au profit de *cultural studies* « englobantes », c'est-à-dire traitant toutes les productions humaines avec les mêmes outils d'analyse. Le cognitivisme a récemment tenté pareille mainmise sur les sciences humaines, avec des formes de réussite en médecine psychiatrique et en psychologie, à partir de sa position de « science dure », ce qui revient parfois à un matérialisme étonnant, trop rapidement légitimé par le recours à des technologies de pointe. Certains chercheurs en littérature redoutent pareil effet obscurantiste de la part des

cultural studies, en mettant par exemple l'accent sur leur propension à nier les valeurs entre «textes» (mais ce débat lui-même est ancien) et à plus pratiquer l'ouverture géographique (à la lumière des *postcolonial studies*) que l'ouverture historique en se cantonnant à une modernité bornée et en ignorant la philologie³⁴.

3. Défaut de paradigme ?

L'historique partiel des *cultural studies* et l'évocation des enjeux des nombreuses disciplines qui les abreuvent viennent déjà de faire entendre ce défaut de paradigme des *cultural studies*. Quel est l'objet d'études articulable entre *cultural studies* et études littéraires ? Quid des velléités pragmatiques de celles-ci et de la tentation de l'abstraction dont elles témoignent aussi ?

Malgré la possibilité, pour les *cultural studies*, de retourner à leur profit une pluridisciplinarité risquée, si manquant le saut épistémologique vers la transdisciplinarité, elles souffrent en effet d'un grand écart dans la définition de leur objet, entre la visée de l'anecdotique singulier (parfois menacé d'insignifiance), et la dimension mondiale, voire abstraite de leurs discours. Certains de leurs représentants privilégient l'étude d'objets banals, ordinaires et, par défaut de théorie, peuvent produire un traditionalisme simplificateur, quand ils ne sont pas récupérables par les populismes ; ces résultats ne peuvent toutefois suffire à discréditer un élan. Le singulier a été étudié avec brio par certains historiens, penseurs érudits par ailleurs (on pense à la *microstoria*, à Carlo Ginzburg par exemple) : les *cultural studies* peuvent sans doute faire de nouvelles propositions dans cet esprit. Il s'agit de définir des objets et des notions—en l'occurrence, le particulier n'est pas le singulier, ni l'unicité.

La question de la singularité de l'objet se pose en tout cas de manière privilégiée en littérature, ce que la linguistique a parfois négligé, en ne considérant plus que des «textes» ou des «discours», non sans un arrière-goût idéologique douteux. Comment les *cultural studies* peuvent-elles donc saisir l'objet littéraire ? Par le biais de thématiques ou de conventions de représentation privilégiées : la prose réaliste s'y prête souvent volontiers³⁵ ; par le biais

³⁴ Voir par exemple Philippe Chardin : «Faut-il avoir peur des «études culturelles»?», in : *Études culturelles : Anthropologie culturelle et comparatisme, op.cit.*

³⁵ Voir par exemple I. Durant-Leguern : «L'émeute populaire : représentation littéraires d'un stéréotype culturel (Hugo, Dickens)», in *Études culturelles : Anthropologie culturelle et comparatisme, op.cit.*

des études de réception (en collaboration, donc, avec une approche critique déjà bien établie) ; en acceptant de poser la question d'une spécificité sociale de la littérature dans la culture (et non pas dans «le culturel», notion vague qui sert en général à intégrer toute production ou attitude humaine dans un même ensemble, et qui masque volontiers des intérêts purement médiatiques et économiques) ; en intégrant des questions de psychologie cognitive du lecteur, qui permettent de reconsidérer l'idée de fiction.

Cette dernière voie est par exemple représentée par Jean-Marie Schaeffer, à partir d'une approche d'abord psychologique. Selon lui, en effet, il convient d'étendre la notion de fiction au-delà de la littérature, et des questions infinies du corpus littéraire, de dépasser aussi les notions de références et de vérité liées à la *mimesis*, pour s'intéresser à la fiction comme pratique culturelle et psychologique diversifiée, comme compétence qui relève aussi de l'anthropologie.

Pour que la notion de fiction puisse être pleinement opératoire, on a intérêt à l'étudier non pas en elle-même mais en la mettant en relation avec d'autres notions. Cela nous permettra aussi d'échapper à la fausse impression que le but de nos travaux doit être l'élaboration d'une théorie de la fiction, voire d'une définition de la fiction. Je pense en réalité qu'un souci définitoire trop poussé est stérile : savoir s'il convient de définir la fiction comme «feintise ludique partagée», comme «make believe», comme «pretense» ou plutôt comme simulation imaginative

etc., est beaucoup moins important qu'arriver à identifier les éléments les plus importants qui caractérisent la compétence fictionnelle psychologique d'un côté, l'attitude pragmatique de la réception fictionnelle de l'autre, donc qu'on dispose d'un modèle analytique relativement fiable qui nous permette d'identifier avec une certitude raisonnable si un ensemble de conduites relèvent ou non de la mise en œuvre de cette compétence ou si un ensemble de discours ou d'œuvres peuvent ou ne peuvent pas être légitimement vus comme s'inscrivant dans ce cadre pragmatique³⁶. Jean-Marie Schaeffer en vient naturellement à envisager l'ouverture que proposent des *cultural* et *X-studies*, mais en mettant en garde contre les nouvelles raideurs (dogmes et

³⁶ Jean-Marie Schaeffer : *Petite écologie des études littéraires — pourquoi et comment étudier la littérature?*, Vincennes : Éditions Thierry Marchaisse, 2011 : 11. Il rappelle encore combien l'écriture est constitutive pour l'individu et combien l'école ne favorise pas assez cela, en faisant pratiquer «le commentaire composé et la dissertation (qui exigent qu'on mette entre parenthèses son individualité singulière pour accéder à une universalité (supposée)» (*op.cit.* : 27).

corpus) que celles-ci peuvent aussi bien entraîner : « Certains pensent que la tâche des études littéraires réside dans la construction d'une représentation sociale normée des faits littéraires » : erreur à analyser, pour proposer une construction différente du littéraire :

c'est l'option retenue par beaucoup d'orientations actuelles des études littéraires, notamment les études féministes, postcoloniales, les *cultural studies*, etc. Contrairement à une opinion encore dominante (du moins en France), je ne pense pas que ces orientations soient non pertinentes [...] mais la visée de ces nouveaux modes d'approche est bien normative, puisqu'il s'agit d'opposer un contre-canon (ou un canon plus « juste ») au canon dit « humaniste ». Il n'est donc pas non plus étonnant que leurs méthodes d'analyse restent fondamentalement les mêmes que celles de l'approche qu'elles rejettent, à savoir, en gros, une lecture critique combinant le *close reading* et l'interprétation symptomale, souvent dans ses variantes déconstructionnistes et foucaaldiennes.

en note : « la lecture ou l'interprétation symptomale interroge les textes du point de vue de ce qui s'y exprime (de conflictuel, voire d'incohérent) à l'insu de leurs auteurs³⁷. »

Plusieurs spécialistes de la littérature peuvent encore considérer que les *cultural studies* peinent surtout à prendre en compte la singularité formelle de celle-là : il s'agirait alors pour un dialogue efficace de renforcer les emprunts aux études littéraires déjà constituées pour tenter un résultat nouveau. Mais aussi de régler un équilibre souvent délicat également entre les velléités pragmatiques, issues de la tradition sociologique du terrain et la tentation de l'abstraction et des systèmes. Les enquêtes menées initialement autour de la sphère de Birmingham ont nourri une approche quantitative parfois problématique... en s'inscrivant dans une vaste question méthodologique que se posent aussi les études littéraires : celle de l'échelle de leur objet. Il y a l'individu (ouvrier, lecteur) et le groupe (une classe, une entreprise, un lectorat) ; il y a aussi « le littéraire », les romans, et l'œuvre, sa voix. Franc Schuerewegen³⁸ a pu ainsi mettre en balance le *distant reading* prôné par les études de Franco Moretti sur le roman et un *close reading* affrontant un « corps » de l'œuvre. Le rapport du lecteur à l'œuvre est évidemment aussi d'ordre (inter)personnel, (inter)subjectif : cela ne signifie pas revenir à une attitude romantique ou néo-esthétisante, mais enregistrer le jeu du désir et de l'intimité, projetés par l'écrivain puis réinvestis, ensuite, et selon maintes modalisations, dans un comportement éventuellement collectif.

³⁷ *Ibid.* : 37.

³⁸ Franc Schuerewegen : « Brèves remarques sur Franco Moretti », *Poétique* 169, 2012 : 85–96.

Les *cultural studies*, issues d'une longue tradition anglaise, privilégient d'abord l'empirisme et le pragmatisme sur la théorie mais, contre l'analyse du divers risquant de manquer son objet, la théorie peut faire défaut. Certains tenants des *cultural studies* en refusent parfois le principe : l'effort pour ne pas réduire la variété du réel, pour maintenir des effets de dissémination en envisageant leurs aspects positifs, au nom de l'évolution perpétuelle et de la diversité des sujets humains peut s'entendre. Mais cela ne doit pas non plus se faire au nom d'une méfiance antidogmatique qui se retournerait elle-même en dogme obscurantiste. Ni au profit d'un anti-essentialisme qui deviendrait relativisme culturel radical ou communautarisme intolérant. Reconnaissance du singulier ne signifie pas dissolution dans l'individuel et le particulier—ce serait du même coup se priver de penser la norme et le commun. Le langage et la langue sont des facteurs de communauté, et la littérature est représentation, ce qui suppose distanciation : ce jeu du commun et du singulier dans l'œuvre ne doit pas être oublié, serait-ce dans une approche soucieuse de sociologie et de mondialisation, bien au contraire. Aux chercheurs pluridisciplinaires, donc, de s'interroger, encore et toujours, sur des spécificités littéraires au sein de la production textuelle, mais d'accepter aussi, comme c'est le cas de plusieurs approches actuelles, que se pose la question d'un « usage » social de la littérature, qui ne relève pas d'une catégorie religieuse intouchable et hors-monde. Les étudiants en lettres se plaignent parfois que les outils critiques servent au plus à autopsier le cadavre à quoi ils réduisent l'œuvre : il s'agit bien sûr de trouver un équilibre entre des pensées abstraites ou des études de terrain, d'une part, et la singularité des textes, d'autre part, textes devant lesquels l'étudiant doit aussi pouvoir s'exprimer en son nom, ici et maintenant. Contre l'idée triste que la pensée savante freine la sensibilité, on peut rappeler que le soleil ne semble pas moins beau depuis qu'on sait que la terre tourne autour de lui. Dans tous les cas, refuser la théorie parce qu'elle ignorerait la singularité des objets, la subjectivité des sujets et les enjeux sociopolitiques contemporains relève de l'obscurantisme épistémologique, ennemi des véritables études, littéraires ou culturelles.

L'autre danger, dans la lignée de certains abus postmodernes des années 1970, réside dans la constitution d'un jargon sans pensée. On se rappelle l'affaire Sokal (physicien américain) envoyant un pastiche des *cultural studies*, bourré de tics prétentieux caricaturant un langage avant-gardiste, aux rédacteurs de la revue *Social Text*. Ceux-ci acceptent l'article et, presque simultanément, son auteur en explique l'imposture dans une autre revue en attaquant les vices et défauts des *cultural studies* ! Il y a eu évidemment des abus, mais

en l'occurrence, l'erreur semble imputable aux rédacteurs de la revue impliquée, et non à toutes les sciences sociales³⁹. À l'inverse de cette posture, on trouve aussi des théoriciens érudits, au sein des divers courants des *cultural studies*, maîtrisant l'historiographie, la pensée marxienne, la déconstruction, parfois la psychanalyse : comme toujours, la vraie nouveauté de la recherche s'effectue à partir de la maîtrise des résultats et outils déjà existants, par des esprits curieux et appliquant à leur méthode la considération de « l'autre ».

Un problème de périodisation est encore dénoncé à propos de plusieurs approches de type *cultural studies*, qui se cantonneraient trop dans la modernité, sans perspective temporelle suffisante, ou qui circuleraient sans distance critique entre périodes mal définies. Samuel Coavoux note ainsi un point méthodologique intéressant, qui renvoie aux « littéraires » le grand problème de la lecture et de la décontextualisation, déjà évoqué plus haut : Spivak « revendique, à propos des textes qu'elle évoque, le droit de ne pas excuser l'objectification de la femme au nom du statut de littérature classique, ou d'une esthétique prétendument universelle. Il faut lire les textes pour ce qu'ils signifient, au risque de reproduire à l'infini, dans le travail même de la critique littéraire, le *statu quo* qui est dénoncé⁴⁰. » Quelles sont les limites de la décontextualisation ? Dans quelle mesure dois-je connaître et prendre en compte l'univers culturel impliqué par une œuvre littéraire pour l'apprécier, l'étudier dans ses qualités esthétiques et sa signification sociale ? Dans quelle mesure la connaissance du Coran est-elle indispensable à une lecture « profonde » ou « juste » des romans de Kourouma ? Les parallèles entre Antiquité et Âge classique ne sont-ils autorisés qu'en vertu de la référence proclamée par les classiques eux-mêmes à cette Antiquité fantasmée ? Florence Dupont ose de grands écarts entre Homère et Dallas... mais avec le savoir de l'érudite ! Le maniement trop rapide des époques constitue un reproche parfois adressé à la littérature générale et comparée, qui produit par ailleurs une grande majorité d'études sur des textes modernes⁴¹. La question d'un dialogue entre *cultural studies* et études littéraires a donc aussi le mérite de réactualiser certains points méthodologiques propres aux études littéraires

³⁹ Dénonciation injuste développée dans l'ouvrage de Jean Bricmont et Sokal Alain : *Impositions intellectuelles*, Paris : Odile Jacob, 1997.

⁴⁰ Samuel Coavoux : « La littérature et le monde », nonfiction.fr, 6 mai 2010.

⁴¹ En contre-exemple encourageant, on citera l'article de la comparatiste Anne Duprat sur « l'orientalisme rétrospectif », où l'étude de textes s'inscrit dans la question des transferts culturels entre Ancien Régime et Orient, in *Études culturelles : Anthropologie culturelle et comparatisme*, *op.cit.*

(comparatistes), et de proposer des avancées communes éventuelles dans leur résolution.

On signalera toutefois que la question de la décontextualisation dans les *cultural studies* a pour défaut principal — défaut lui aussi polémique, et donc intéressant — de mener à des jugements moralisateurs problématiques. Si des étudiants italiens protestent aujourd'hui contre l'analyse des poèmes du Tasse, dans la mesure où la *Jerusalem délivrée* ressortit à un racisme anti-arabe et antisémite insupportable, c'est que l'institution universitaire est confondue avec un tribunal obscurantiste, et donc en péril. Le poème s'étudie avec et hors des rapports aux idéologies, dans et hors de la sphère sociale, et les pensées qu'il met en forme sont de toutes les façons intéressantes à analyser : l'amour comme la haine éclairent l'histoire et la nature humaine (et donc ses «œuvres» comme ses «productions»).

Ces dernières remarques rappellent le poids de l'idéologie propre aux *cultural studies*, qui implique des réflexions sur leur institutionnalisation (démarche relevant elle-même de *cultural studies* réflexives d'ailleurs)

4. Idéologie et institutionnalisation

L'historique des *cultural studies* a rappelé leur fort ancrage originel dans une pensée révolutionnaire d'inspiration marxiste ; aujourd'hui, elles sont plus vite assimilées à des défenses de minorités ou de populations plus généralement aliénées, jusqu'à des mouvements militants communautaristes : une soif de justice semble animer les *cultural studies*. A. Dominguez Leiva répond à l'accusation selon laquelle elles ont accordé une importance trop grande et trop univoque aux formes populaires de la culture, en invoquant ce qui ne serait qu'une forme de rééquilibrage, par rapport au mépris dans lequel ces formes ont été tenues : en littérature, cela renvoie à la trop longue négligence de l'hybridation entre catégories hautes et catégories basses (du langage, de l'imaginaire...), hybridation qui a joué un rôle moteur essentiel, comme Bakhtine a pu le montrer. Pour notre part, ce mépris des formes basses ne nous semble pas être si fort : toute l'histoire du réalisme, au sens large, et du comique, en participe...

Mais A. Dominguez Leiva écrit ici dans un esprit de rapprochement entre *cultural studies* et comparatisme, dont «une certaine tradition française faisait [...] le carrefour de préoccupations que l'on retrouve dans le *cultural turn* anglo-saxon, de l'ancien intitulé officiel qui prônait «l'histoire des idées en rapport avec le texte littéraire», aux incorporations de l'histoire des

mentalités et de l'histoire culturelle ainsi que des arts et des média les plus hétérogènes⁴².» La littérature générale et comparée se voit assigner la mission, en un certain sens idéologique, de dépasser de manière créative l'universalisme français issu des Lumières et les particularismes culturels prônés par les romantismes allemand et anglais. L'étude d'un thème comme le médiévalisme chez Lovecraft et chez Proust par Vincent Ferré⁴³ redresse à sa façon le défi de «comparatisme culturel», en restant dans une sphère très littéraire (et historique). L'engagement idéologique dans des productions populaires a permis, dans une inspiration peut-être formalisée par les *cultural studies*, mais pas entièrement créée par elles, de lutter contre un rejet académique de certains produits culturels de masse, au prétexte qu'ils n'étaient que divertissants. Les études des effets libérateurs, et pas seulement aliénants, de certaines productions ou œuvres culturelles, la reconnaissance de plaisirs populaires et légitimes ont sans doute représenté un combat décisif dans les années 1960 et 1970; mais elles ne doivent pas tomber aujourd'hui dans la démagogie et le relativisme culturel total. Mattelart et Neveu ont à ce sujet une très bonne formule: «Le problème n'est évidemment pas le paradigme en soi du plaisir, dont on ne peut que louer la réhabilitation, mais la fonction qu'on lui fait jouer en escamotant sa duplicité, son statut foncièrement ambigu qui renvoie au rapport désir/servitude volontaire⁴⁴.» L'écho en littérature est significatif: des courants critiques ont pu diaboliser le plaisir pris pendant une lecture «naïve», qui serait induite par certaines œuvres (courants moralisateurs les plus anciens, mais aussi courants intellectualistes aujourd'hui contrebalancés par une nouvelle prise en compte des émotions); comme pour les *cultural studies* cependant, on voit bien le risque inverse de béatification de satisfactions pris à des productions parfois débilantes.

Contre le relativisme culturel, osons le dire, et prouvons-le justement à l'aide d'outils critiques dévoilant objectivement la pauvreté en pensée, en forme, en audaces diverses, ainsi que les soubassements économico-idéologiques en jeu dans la diffusion et la réception de ces productions. L'une des propriétés de la grande œuvre (littéraire), pour autant que l'on puisse tenter de qualifier cette notion, sans la définir totalement, est peut-être la résistance aux approches critiques les plus diverses, le caractère inépuisable des questions qu'elle continue de lancer, dans ses thèmes et avec ses

⁴² Avant-propos à *Études culturelles : Anthropologie culturelle et comparatisme*, op.cit. :10.

⁴³ Vincent Ferré: *Médiévalisme, Moyen Âge et modernité (XX^e-XXI^e siècles)*. *Histoire, théorie, critique*, à paraître en 2012.

⁴⁴ Mattelart Armand et Erik Neveu : *Introduction aux Cultural Studies*, op.cit. :63.

formes. L'approche de productions sans profondeur présente évidemment un intérêt : mais il restera purement sociologique, historique, voire politique et moral ; il présente en revanche peu de pertinence dans le champ littéraire, aussi ouvert celui-ci se présente-t-il. Celui-ci implique également la prise en compte du jeu de la subjectivité paradoxalement reportable sur l'universel, compris dans le « corps » du texte auquel Franc Schuerewegen fait référence. Des penseurs culturalistes qui ont des références en esthétique, en arts et en psychanalyse (je pense à H. K. Bhabha, à F. Jameson...) en sont capables et éclairent les études littéraires.

Cette question d'une égalisation du tout culturel au prétexte de la morale oubliée en outre facilement le caractère morbide que peut recouvrir l'expression du désir dans la littérature. Celui-ci ne recoupe pas entièrement la haine à quoi on a fait allusion plus haut, mais il prend en compte la négativité à l'œuvre aussi dans de grandes œuvres qui ne se présentent pas toutes comme des outils de construction de soi par le lecteur, ou comme des guides idéologiques : un grand roman peut vous troubler jusqu'au malaise. Même si la psychocritique n'a sans doute pas produit un courant d'études littéraires extrêmement puissant, on rappellera que sa relative intégration actuelle a succédé à une évolution très difficile, peut-être comme les *cultural studies* la vivent dans leur rapport aux études littéraires actuellement : après avoir tenté un approfondissement de la subjectivité par ce biais, les études littéraires peuvent considérer aujourd'hui si les *cultural studies* proposent un approfondissement de questions socio-culturelles telles que signifiées par la littérature — à la condition d'établir quelques paradigmes.

Il n'en reste pas moins que les études littéraires définissent l'œuvre et les œuvres comme leur objet, et que les fondements sociologiques et idéologiques des *cultural studies* inclinent à une considération intermédiaire de cet objet, pour dire mieux la société : tout reste une question d'équilibre, de maîtrise des savoirs, de souplesse épistémologique et d'acceptation des discours de l'autre (que les *cultural studies* s'appliquent à elles-mêmes ce respect de l'altérité proclamée à partir des *gender* et des *postcolonial studies* !). Contre la menace du populisme et de la démagogie, les formations en sciences autres restent une garantie pertinente. C'est vrai aussi contre une orientation idéologique libérale plus récente des *cultural studies*, qui conduit à la rhétorique utilitariste plus qu'à l'esprit de recherche, et à la prescription plus qu'à la description compréhensive. Certains aspects réactionnaires ont été sensibles dès les débuts des *cultural studies*, ainsi des jugements de goût très dépréciatifs portés sur les valeurs des « jeunes » britanniques de milieux populaires, qui

avaient grandi dans un monde vite transformé aux yeux de la génération de leurs parents. Mais le désengagement politique a pu conduire à des cécités ou à des choix tout aussi suspects : Mattelart et Neveu, après avoir déploré le désengagement politique de certains penseurs récents des *cultural studies*, ou leurs compromissions avec des attitudes centristes, signalent que le terme de «glocalisation», renvoyant à la dialectique globalisation/fragmentation est issu des théories japonaises du management postfordiste, d'abord utilisé par les professionnels du marketing et de la publicité. ! La question identitaire a par ailleurs été déplacée parfois de la dimension ethnique et *gender* etc. vers celle du développement personnel en entreprise.

On ne peut reprocher aux *cultural studies*, si plurielles, de souffrir diverses récupérations et déformations, que d'autres champs de la recherche connaissent aussi bien. Mais on peut soupçonner qu'un défaut de paradigme les y expose davantage.

L'idéologie constitue un angle d'attaque d'autant privilégié contre les *cultural studies* qu'elles ont donné naissance au «politiquement correct», à ses excès euphémistiques comme à sa morale puritaine, stigmatisée dans des romans comme *Disgrace*, de J. M. Coetzee⁴⁵ ou *The Human Stain*, de Philip Roth⁴⁶. À côté des excès (déjà signalés plus haut comme un risque à propos des défenses communautaristes), on dénonce parfois le laxisme naïf ou de mauvaise foi. Dans le cadre des études culturelles, Philippe Chardin le décèle dans un retour à l'illusion référentielle dans l'analyse des œuvres : on traiterait des personnages comme des personnes, faute de penser la distanciation de la fiction, on ne percevrait ni n'exprimerait plus d'ironie⁴⁷, pour s'obstiner à dénoncer des fautes morales selon des catégories grossières et évidemment orientées. Cela est sans doute vrai de quelques (mauvaises) études... mais ce n'est pas le propre de celles issues des *cultural studies* ! Par ailleurs, la question nous semble révélatrice de l'époque littéraire et critique actuelle, que nous caractérisions dans notre introduction : après certains formalismes abusifs et déshumanisants, le XXI^e siècle exige du retour au monde socio-politique. Des croisements interdisciplinaires plus ou moins ponctuels en témoignent (voir l'essor de «Law and Literature»).

La critique que Camille de Toledo a par exemple adressée en France au courant des Écrivains voyageurs, rassemblés un peu vite autour de Michel

⁴⁵ J. M. Coetzee : *Disgrace*, Harmondsworth : Penguin, 1999.

⁴⁶ Philip Roth : *The Human Stain*, Boston : Vintage, 2001.

⁴⁷ Préface à *Études culturelles : Anthropologie culturelle et comparatisme*, *op. cit.*

Le Bris⁴⁸ (lui-même parfois caricaturé) met en garde contre ce qui serait un retour réactionnaire à un réalisme romantique et naïf, en refusant les littératures plus expérimentales du XX^e siècle. La littérature peut (ré)inscrire le sujet humain dans la sphère sociale, en intégrant les pensées les plus déconstructionnistes, les écritures du soupçons les plus variées. Cet extrait du petit ouvrage de Toledo nous semble d'autant plus pertinent qu'il résonne avec la «géocritique» évoquée plus haut. Il s'agit de la lecture que les militants d'une littérature du voyage de type Michel Le Bris devraient faire selon Toledo, du *Livre des fuites* de Le Clezio⁴⁹ :

«J'en ai gardé le souvenir d'un roman en suspension où les inconnus le demeurent ; des points sur un terre cartographiée, découpée en une multitude de rectangles qu'un personnage aux identités fuyantes parcourt et survole depuis l'arrière d'un hublot qui pourrait, c'est selon, être aussi un écran, une table lumineuse, une lanterne magique. Si l'on devait définir les conditions d'un «retour au monde», peut-être serait-ce un bon point de départ : la position toujours mouvante et déracinée du personnage dans *Le Livre des fuites*, ce qu'il advient d'un paysage lorsque l'abscisse et l'ordonnée de toutes choses bougent ; et ce que devient le point d'observation lorsque celui-ci est, en permanence, tirillé en des lieux d'incarnations multiples. Reste-t-il alors une parcelle de réalité d'où l'on puisse dénoncer les faux-semblants ? Une île⁵⁰ ? »

«En excluant les expériences formelles d'aujourd'hui, en tournant la page du soupçon, en critiquant les «maîtres-penseurs», les voyageurs [ie Le Bris etc.] créent une situation inédite où seul l'Ancien — l'épopée, le récit, le réel, l'ailleurs — s'oppose à l'Ancien — les «modèles franco-français sclérosés»⁵¹. »

Une étude littéraire qui peut se nourrir de géocritique (voire de *green studies*, de *postcolonial studies*...) et qui ne replonge pas dans un référentialisme dépassé s'esquisse ici... mais avec quelles perspective «culturaliste» ? Les thèmes de Le Clezio en fournissent sans aucun doute ; mais le font-ils à partir de la forme de son écriture ? Les tenants des *cultural studies* s'intéresseraient sans doute, aussi, à sa diffusion, depuis l'obtention du Prix Nobel. Il reste délicat, encore une fois, de trancher sur un paradigme nouveau ou pas, ou sur le renforcement d'outils socio-historiques que les études littéraires pouvaient déjà emprunter.

⁴⁸ Michel Le Bris et Rouaud Jean (dir.) : *Pour une littérature-monde*, Paris : Gallimard, 2007.

⁴⁹ J. M. G. Le Clezio : *Le Livre des fuites*, Paris : Gallimard, 1969.

⁵⁰ Camille de Toledo : *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature monde*, Paris : Presses Universitaires de France, «Travaux pratiques», 2008 : 30.

⁵¹ *Ibid.* : 64.

Insistons cependant : le moralisme imputé à la tendance *cultural studies* se retrouve encore dans des tendances de la critique littéraire issues de la philosophie actuelle. Martha Nussbaum en serait l'illustration exemplaire (au sens d'une exemplarité qui signifie aussi sa grande valeur) : selon sa vision vertueuse de la littérature, celle-ci proposerait au lecteur, par le jeu du point de vue et de l'empathie essentiellement, d'adopter une meilleure vision de l'altérité et de devenir donc un meilleur concitoyen. Sandra Laugier, grande introductrice en France de la philosophe américaine, est aussi impliquée dans le mouvement du «care». On peut discuter ces approches de la littérature⁵² et de la société (et de la société telle que mise en forme dans la littérature), et, en particulier, critiquer un oubli des puissances amORAles et immORAles de la littérature, des confusions entre récit et œuvre littéraire, mais on ne peut les réduire à des visions naïves au même titre qu'un euphémisme hypocrite des pires *cultural studies*. Il nous semble en revanche que cette orientation socio-culturelle, bien faite, peut aider à dégager certains impensés négatifs du texte (par exemple au moyen des notions de décentrement et de visibilité, voire d'hybridité, qui ne doivent pas entraîner automatiquement une conclusion morale et simpliste)

SI l'idéologie fait question, à parti des *cultural studies* et du dialogue qu'elles pourraient avoir avec les études littéraires, c'est enfin parce que des enjeux institutionnels interviennent. On a commencé en rappelant la massification des études dans des pays de plus en plus nombreux, depuis quelques décennies : à quel public enseigne-t-on, quels corpus, quels canons ? (voir la citation de Jean-Marie Schaeffer). Nulle obligation d'oublier les «grands classiques», mais sans doute la nécessité d'approches différentielles, et de les compléter, toujours... : une évidence qu'il s'agit évidemment de préciser et de soumettre à la pratique, ce que nous ne développerons pas ici, mais sur quoi des *cultural studies* éclairées pourraient formuler des propositions. Le regroupement d'anciennes facultés de sciences humaines sous l'unique étiquette de *cultural studies* peut nous faire craindre un esprit totalisant et nivelant... en opposition aux notions les plus riches du courant dont on a parlé (décentrement, visibilité, enjeu des singularités et des particularités...). On a,

⁵² Nous nous permettons ici de renvoyer à l'article de Solange Chavel : «Fiction, droit et espace public—à propos de *Poetic Justice* de Martha Nussbaum», in *Imaginaires juridiques et poétiques littéraires*, Catherine Grall et Luciani Anne-Marie (dir.), Amiens : Cepsisca, 2013 ; ainsi qu'à notre article «De la validité d'une défense morale du roman» in *Romanesques 4* (2011) : «Romance», textes réunis par Carlo Umberto Arcuri et Christophe Reffait, avec deux essais de György Lukács inédits en français, Amiens : Encrage Université, 2011.

dans ce cas, une récupération institutionnelle contre nature, ou une mauvaise foi des *cultural studies*. Croire, comme Jan Baetens⁵³, que les *cultural studies* imprègnent déjà tous les enseignements ? Nos rappels des emprunts aux autres disciplines, de la proximité parfois d'avec la littérature générale et comparée, et la multiplication, en France, de formations duelles (« histoire et littérature »...) ou de formations en « économie » ou « management » de la culture, vont en partie dans ce sens. Mais nous refusons de penser que les *cultural studies* apporteraient un progrès aux exercices d'analyse littéraire trop uniquement soucieux de gloser un texte, d'en redire le « quoi ? » sans se soucier du « comment ? » ni du « pourquoi⁵⁴ ? » : l'institution universitaire ne censure plus ces questionnements depuis longtemps, même si, en France, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales les a sans doute plus mis en avant, à cause de son orientation anthropologique.

En conclusion, les *cultural studies* héritent d'une approche ancienne de la culture, surtout développée à partir des années 1960, animée à l'origine par une perspective de justice sociale. Pluridisciplinaire, transdisciplinaire plutôt, ce courant dans lequel se sont illustrés de grands noms, souffre globalement d'un manque de paradigme, qui en fait les faiblesses et les richesses ; les études littéraires, qui ont su elles-mêmes s'ouvrir à des questions historico-sociales et comparatistes depuis longtemps, peuvent tirer parti de notions proposées par les *cultural studies*, si les conditions d'un vrai dialogue sont réunies : accord minimal sur l'objet (production culturelle n'est pas œuvre littéraire), mises au point de théories et d'outils partageables, tolérance du discours de l'autre dans les institutions. Ces résultats restent généraux, sans doute, mais devant la variété des approches, des objets et des contextes de recherche, il semblerait injuste de trancher. La possibilité de ce dialogue nous paraît en tout cas révélatrice d'une actualité qui brûle de réenvisager la question des valeurs ou de la valeur de la littérature et de redéfinir la place de celle-ci et des études littéraires au sein des sciences humaines : les cultures ne sont pas l'ensemble des attitudes humaines, de même que la littérature n'est ni totalement abstraite, ni foncièrement référentielle, et sa singularité reste toujours à requalifier⁵⁵ : aux *cultural studies* de faire des propositions

⁵³ Baetens Jan : « Une défense « culturelle » des études littéraires », *Le Partage des disciplines, Littérature Histoire Théorie* 8, *op.cit.*

⁵⁴ Contrairement, donc, à Sébastien Hubier dans la préface aux *Études culturelles : Anthropologie culturelle et comparatisme*, *op.cit.*

⁵⁵ Pour finir de manière généraliste, reprendre la proposition de Jean Bessière : « la littérature apparaît à la fois comme l'expression authentique et comme une manière de falsification

en ce sens, pour persuader les littéraires que les totalisations et les censures qu'opèrent certaines institutions à leur avantage ne signifient pas l'oubli du geste poétique, mais aussi aux littéraires d'entendre l'appel toujours reformulé du monde.

(ceci par référence aux problèmes de transferts de la littérature d'une période dans une autre), comme l'unique et comme l'universel. Son aptitude à la transmission résulte de son caractère constant *d'universel concret* qui ne se distingue pas du paradoxe de la culture : être l'expression spécifique d'un ensemble social, et présenter cette expression sous le signe de l'absolu et, inévitablement, de l'universel» (extrait de l'article «culture» du *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, Paris : Larousse, 1985 : 404.

ARRIÈRE-TEXTE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE CULTURELLE

ALAIN TROUVÉ

Centre de Recherche sur les Modèles Esthétiques et Littéraires
Université de Reims Champagne-Ardenne, France
alain.trouve@univ-reims.fr

Abstract: Is literature a cultural product among others? This paper proposes a qualified answer, in association with the notion: “arrière-texte”. It is a concept of the nineteen-sixties and a forgotten rival of intertext but has recently been studied again at the University of Reims. The “arrière-texte” accounts for the process of artistic creation from the respective points of view of the author and the reader. Its four aspects—concealed intertext, text–image relation, individual and collective circumstances, desiring body—not only include but also go further than the cultural dimensions. The relation between literature and history, for example, shows that an author can dialogue with historians but that he alone really takes into account the association of desiring subjects with wide-ranging history. In the same way, while it is perfectly conceivable to put words onto images, literature also uses the plasticity of verbal language to let one feel the preverbal affects created by certain images.

Keywords: arrière-texte, intertext, history, image, cultural literary history

Le précédent programme intensif a fait émerger la notion d'études littéraires culturelles que je comprends comme la volonté de désenclaver les études littéraires en les insérant dans le fonds multidisciplinaire (littérature, histoire, économie, psychologie, sciences dures...) et multimédia (textuel, iconique, acoustique, chorégraphique...) mis en avant par les études culturelles.

Puisqu'il est question dans ce nouveau programme de l'été 2012 d'interroger la notion d'histoire littéraire, je propose d'emblée celle d'histoire littéraire culturelle qui en constituerait le pendant. Une histoire littéraire culturelle serait une histoire de la littérature qui ne se bornerait pas à situer les textes littéraires dans des mouvements eux-mêmes littéraires, voire artistiques au sens traditionnel du terme, et qui les rapporterait aussi à l'ensemble de l'horizon culturel d'une époque. Même si la tendance à situer

le littéraire dans une sorte de fonctionnement autarcique a pu exister, des textes d'auteurs renvoyant seulement à d'autres textes d'auteurs, il n'est pas sûr au demeurant que cette histoire littéraire culturelle soit une grande nouveauté. On peut en trouver les prémisses dans la plupart des manuels de littérature de second degré, y compris les plus contestés comme le fameux *Lagarde et Michard*, et mentionner par exemple l'essai de situer la littérature dans son champ historico-économique naguère tenté par l'*Histoire Littéraire de la France* publiée aux Editions Sociales.

En vérité, l'introduction tardive des études culturelles venues du monde anglo-saxon dans le domaine francophone a contribué à un élargissement de la perspective, mais ce renouvellement continue à poser des questions tournant toujours peu ou prou autour de la spécificité du littéraire au sein du conglomérat culturel.

C'est à ce propos que je voudrais introduire la notion d'arrière-texte travaillée à Reims depuis trois ans et qui a reçu le concours d'une vingtaine de chercheurs dont nos collègues et amies de LEA Nathalie Roelens et Maria de Jesus Cabral. L'arrière-texte qui inclut et dépasse la notion d'intertextualité pourrait être utile pour articuler l'universel et le particulier ; le littéraire comme partie prenante d'un ensemble culturel fondé sur une circulation du sens et comme performance artistique impliquant un sujet dédoublé, auteur et lecteur, avec sa part de méconnaissance productive d'effets à retardement. Inclure et dépasser l'intertextualité, c'est aussi prêter attention à la spécificité du matériau verbal sur lequel se fonde l'activité littéraire, dans ses rapports avec la matière non verbale, spécialement iconique.

Je propose de présenter l'état actuel de la théorisation de l'arrière-texte qui a déjà donné lieu à la parution de deux volumes d'actes¹ et devrait déboucher dans le courant de l'an prochain sur un ouvrage de synthèse. Puis je m'intéresserai à deux points de tension entre cet arrière-texte et une histoire littéraire culturelle. Il s'agira d'interroger un double rapport : histoire/littérature et texte/image.

¹M.-M. Gladieu & A. Trouvé : *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* 5, «Intertexte et arrière-texte», Reims : Epure, 2010 ; M.-M. Gladieu, J.-M. Pottier & A. Trouvé : *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* 6, «Déclinaisons de l'arrière-texte», Reims : Epure, 2012. Voir aussi à ce sujet A. Trouvé : «L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur», *Poétique* 164, novembre 2010 : 495-509.

I. Arrière-texte : la notion

Je repars de propositions sur lesquelles je conclusais ma communication de Nanterre il y a deux ans, enrichies des recherches menées entre-temps.

I.1. Origine et fortune du terme

Le point d'histoire littéraire ou d'histoire de la théorie littéraire que j'aborde ici, revient, comme on va le comprendre, à esquisser l'arrière-texte de l'arrière-texte.

La notion circule dans l'œuvre d'Aragon depuis le milieu des années 1960 ; l'idée est empruntée à sa compagne Elsa Triolet qui l'a elle-même forgée à partir de sa fréquentation de l'œuvre du poète futuriste Khlebnikov et qui l'utilise pour se représenter le processus de création littéraire. L'arrière-texte est évoqué de façon plus insistante en 1969 lorsque les deux auteurs, à l'invitation de l'éditeur suisse Skira, composent en parallèle un essai pour la collection « Les sentiers de la création ». Elsa Triolet inaugure cette collection avec *La Mise en mots* (volume 1) suivie de près par Aragon dont le livre *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, peut-être plus connu, sera le numéro 2 de la série. Chacun des deux essais figurera en point d'orgue des *Œuvres Romanesques Croisées* dont les deux auteurs entreprennent la publication chez l'éditeur Robert Laffont à partir de 1964.

Il s'agit d'une intuition théorique d'auteur comme il s'en trouve de nombreuses sous la plume des écrivains. En effet on remarque que, depuis la fin du 19^{ème} siècle, l'écriture littéraire intègre de façon croissante une dimension réflexive.

Le travail de la théorisation consiste à reprendre ces intuitions et à en tirer éventuellement des outils pour une appropriation collective en s'assurant du concours et de la validation par une communauté de chercheurs.

Pourquoi cet oubli relatif de l'arrière-texte ? La notion a été occultée par l'omniprésence et omnipotence critique de l'intertextualité. Barthes, dans l'article « Texte » rédigé en 1968 pour l'*Encyclopædia universalis*, propose une définition impliquant une acception large de l'intertextualité : le texte comme « entrelacs », tissage d'énoncés et de discours venus d'horizons divers. On relève dans cet article deux propositions : 1. Le texte « n'est que langage et ne peut s'éprouver qu'à travers un autre langage » ; 2. « Le texte dans sa spécificité textuelle » se confond avec la signifiante, il est une entité instable en tension constante vers un dépassement, une *valeur critique* servant à me-

surer l'intensité de la signifiante, i.e. le degré de modernité d'un énoncé. La signifiante, terme emprunté à Julia Kristeva, inclut le jeu avec d'autres supports sémiotiques. Dans cette optique du Barthes de 1968, intersémiotique et intertextualité sont à peu près synonymes.

Cette définition ne cadre plus avec le sens de l'intertextualité tel qu'il s'est imposé dans la critique. Pierre-Marc de Biasi dans une version plus récente de la même encyclopédie (1989) assimile l'intertextualité à «l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes»².

L'arrière-texte apparaît plus large que l'intertexte ainsi redéfini. Il permet notamment de repenser la relation texte/image en termes de convertibilité et de non convertibilité.

Rappelons-nous le travail de longue date accompli par les historiens de l'art pour mettre des mots sur les œuvres picturales et la pratique non moins ancienne de l'image comme illustration (Gustave Doré/*La Fontaine*, Hetzel/Verne). Dans la seconde moitié du vingtième siècle, apparaît toutefois une tendance à faire jouer aussi les images et le texte sur le mode du décalage et de la disjonction. Les éditeurs suisses ont joué un rôle important dans cette confrontation : ajoutons à Skira, l'éditeur genevois, La guilde du Livre, à Lausanne, qui publie par exemple la première édition de *La Seine* de Francis Ponge, illustrée de photographies, dès 1950.

L'année 1969 coïncide avec le moment où la sémiotique investit le champ de la théorie littéraire (Julia Kristeva fait paraître *Séméiotikè*). Le projet éditorial de Skira consiste à faire surgir des réflexions d'artistes sur la façon dont s'élabore leur œuvre littéraire ou picturale. Une trentaine de titres vont paraître dans cette collection «Les Sentiers de la création». Signalons, parmi les auteurs, Francis Ponge (*La Fabrique du pré*, 1971) ou Yves Bonnefoy, (*L'Arrière-pays*, 1972), intéressants pour leur proximité avec l'arrière-texte.

On est bien ici dans une histoire littéraire culturelle, incluant littérature, linguistique, histoire des arts, philosophie, édition, comme on commence à l'entrevoir.

² Pierre-Marc de Biasi : «Intertextualité (théorie de l')», *Encyclopædia universalis*, éd. 1989, Paris : Encyclopædia universalis France, vol. 9, 514.

1.2. Première formulation

Venons-en plus précisément aux deux auteurs. Côté Elsa Triolet, la filiation avec Khlebnikov et le futurisme russe a été signalée par Léon Robel, poéticien et spécialiste de littérature russe. Khlebnikov, passionné par les liens entre les mots et les nombres, la langue et son inconscient structural, participe aux côtés de Kroutchenykh aux expérimentations futuristes sur le langage Zaoum :

[les] textes [de «La Création verbale³»] note Christian Prigent, composent un extraordinaire tableau où fiction linguistico-mathématique, spéculations chiffrées, trésor étymologique des langues slaves, «significations» des phonèmes, s'efforcent de donner une assise rationnelle à l'inventivité poétique du zaoum⁴.

Dans sa communication de 2000 consacrée à *La Mise en mots*, Léon Robel considère que l'arrière-texte serait la libre traduction du «podtekst» trouvé chez Khlebnikov et dont le sens littéral serait plutôt «sous-texte⁵». Ce possible flottement sémantique s'accommode bien avec les valeurs de la préposition *arrière* en langue française et avec les emplois que les deux auteurs en font. «Arrière» signifie l'antériorité et inscrit donc l'œuvre dans l'historicité d'un processus. Mais il ouvre aussi sur la question des oublis plus ou moins volontaires, plus ou moins conscients. Il désigne alors ce que notre pensée rejette à l'arrière-plan sans que pour autant les éléments relégués cessent de jouer leur rôle. De fait, les occurrences de l'arrière-texte dans *La Mise en mots* donnent à penser que l'écriture romanesque procède d'un inconscient ou peut-être préconscient esthétique où se mêlent éléments verbalisés et visions mémorisées.

Sous la plume d'Aragon, qui s'inspire librement de la proposition trioletienne, l'arrière-texte s'articule autour de trois points : l'idée d'un arrière-plan de pensées inaccessibles au lecteur et réservé au seul auteur ; celle d'intertexte comme source cachée du texte en train de s'écrire (Beckett et l'idée d'un roman «qui ne débute ni ne finit» est donné comme arrière-texte de l'essai en cours) ; l'idée de fonds culturel, enfin, la thématique du silence apparentant l'œuvre d'Elsa Triolet à celle de Tchekhov dont elle fut la traductrice.

³ V. Khlebnikov : *La Création verbale*. Paris : Bourgois, 1980, coll. «TXT», trad. Catherine Prigent.

⁴ C. Prigent : *La langue et ses monstres*. Montpellier : Cadex, 1989 : 108.

⁵ L. Robel : «Un destin traduit : *La Mise en mots* d'Elsa Triolet», *Elsa Triolet Un Ecrivain dans le siècle*. Colloque de Saint-Arnoult-en-Yvelines. Paris : L'Harmattan, 2000 : 26.

Le fonds culturel ne désigne pas un texte précis, comme dans le cas de l'intertexte, mais une collection de textes, voire de représentations d'ordre divers, comme le suggère la référence au théâtre. Il s'agit d'autant moins d'intertextualité, dans le dernier exemple, que la connexion d'un auteur à l'autre s'établit en négatif dans le silence qui ponctue les phrases.

D'où la synthèse provisoire suivante : l'arrière-texte viserait l'articulation du textuel et du non textuel (le visuel ou l'acoustique), du textuel singulier et du verbal comme synthèse de discours, de formes exposées et de soubassements occultés de façon plus ou moins consciente.

1.3. Modèle théorique renouvelé

La littérature, on l'aura compris, est appréhendée lorsqu'on parle d'arrière-texte comme activité dans sa dimension de création artistique. Son corollaire, du point de vue du lecteur, est une lecture littéraire de seconde génération, accordant au lecteur une part de la créativité littéraire, mais une créativité interprétative. Cette création partagée passe par un dédoublement des performances : d'un côté, le texte d'écrivain ou texte à lire (le *phénotexte* kristevien), de l'autre, le texte de lecture ou contre-texte, autrement dit la performance du lecteur à propos du texte à lire. La littérature se conçoit comme un rapport et non comme un objet, rapport entre le texte à lire et les échos interprétatifs qui en sont donnés dans les textes de lecture. On retrouve la première proposition de Barthes : Le texte « n'est que langage et ne peut s'éprouver qu'à travers un autre langage ». L'arrière-texte désigne dans cette optique ce qui n'est pas immédiatement accessible mais dont relève la créativité littéraire et que peut tenter de dire — fût-ce partiellement — le texte de lecture.

Les communications des différents intervenants nous ont permis de dégager quatre couches de sens de l'arrière-texte : intertextualité cachée, arrière-plan culturel, circonstances de production, corps écrivant ou corps lisant. On ne saurait en effet se limiter aux relations intertextuelles patentées sans envisager les acceptions sans doute nombreuses où les mécanismes de défense du sujet écrivant relèguent l'intertexte à l'arrière-plan de la scène d'écriture. La notion de contexte culturel élargit cette création, incluant l'impensé de la langue et le complexe rapport texte/image. Les circonstances de production visent ce qui fait jouer ensemble l'histoire personnelle du sujet écrivant ou lisant et l'histoire collective. L'arrière-texte comme corps à l'œuvre tente enfin de prendre en compte la dimension la plus obscure de la création, le jeu

des pulsions, à la limite du psychique et du somatique, en tant qu'il fait de l'auteur et de son lecteur un sujet désirant.

La notion d'arrière-texte présuppose, on vient de le voir, une *scène mentale*⁶ articulant des données plus ou moins hétérogènes. A la scène d'écriture fait pendant la scène de lecture. Cette scène mentale indique qu'aux deux pôles de l'œuvre se projette un sujet à demi-conscient et remettant sans doute en question, par le jeu créatif, tout un processus de construction identitaire. Sans vouloir développer ici le travail complexe de l'inconscient dans la création, il nous semble, au vu des différentes contributions apportées à la question, qu'il conviendrait de le penser de manière plurielle, comme jeu de la mémoire et de la langue. Cet inconscient pluralisé inclurait un impensé de la langue repéré chez Khlebnikov, et analysé, à partir des œuvres de Maeterlinck et de Mallarmé par Maria de Jesus Cabral. Il pourrait sans doute s'enrichir d'un fonds culturel collectif appréhendé de manière transversale quand on compare mythes et légendes à l'échelle mondiale. On pense alors aux travaux de Bachelard ou de Gilbert Durand sur «les structures anthropologiques de l'imaginaire», tous à leurs façons héritiers de l'inconscient collectif jungien. Mais on doit aussi y inclure les différentes inflexions de l'inconscient freudien et postfreudien (lacanien en particulier), plus attentives à l'inscription de l'inconscient dans le cours d'une histoire individuelle. La part vivante de la psychanalyse contemporaine, loin de ressasser un corpus conceptuel fixé une fois pour toutes s'attache à saisir la frontière mouvante entre névroses et psychoses. Tout en s'autorisant à décrypter ce qui parfois dans les œuvres en éclaire la compréhension par la mise au jour d'une structure inconsciente sous-jacente, l'analyse de l'arrière-texte prend en compte ce que certaines de ces œuvres proposent comme reconfiguration avec leur part d'énigme.

L'arrière-texte, enfin, se dédouble en une version auctoriale conjecturée et une version lectorale. L'application auctoriale, œuvre toujours partielle d'un lecteur collectif, s'énonce à l'écrit ou à l'oral en dépassant l'horizon immédiat du texte à lire. L'érudition et la mise en commun des connaissances jouent ici tout leur rôle.

⁶ L'arrière-texte croise ici Eco et De Man sans se confondre avec les propositions de ces auteurs. Umberto Eco, dans *Lector in fabula* (1979), évoque des «scénarios intertextuels», mais ce sont les scénarios de l'écrivain qui prévoient ceux du lecteur. Paul De Man, dans *Allégories de la lecture* (1979), introduit pour sa part des «scènes de lecture», mais ce sont les lectures de l'écrivain, telles que certains grands textes permettent d'en reconstituer la présence active. Aucun de ces deux théoriciens n'envisage que sur la scène d'écriture et de lecture puisse s'opérer le mystérieux échange portant aussi le nom d'activité littéraire.

L'arrière-texte lectoral désigne tout ce qui conditionne l'interprétation du lecteur, dans sa dimension individuelle de ressaisie esthétique ou dans sa dimension socioculturelle d'interprétation. Le texte de lecture, sauf cas particulier de lecture magistrale et dérangement, n'appelle pas lui-même le contre-texte qui éluciderait ses présupposés. Il renouvelle la performance lectrice en s'appuyant sur la dimension ouverte de tout énoncé, spécialement littéraire, ainsi que l'a montré Bakhtine⁷, et avant lui, sans doute, Vološinov, promoteur, dès 1930, de la *compréhension responsive active*⁸.

Cette présentation succincte laisse entrevoir diverses convergences avec ce qui a été posé initialement comme histoire littéraire culturelle. Mais il s'agit de convergences problématiques. Un premier point de tension concernerait le rapport à l'histoire.

2. Littérature/Histoire

J'esquiverai le débat théorique autour de cette discipline, qui fut d'abord conçue comme récit des grands événements collectifs et interprétation de leur sens, puis s'est attachée à partir de l'École des Annales illustrées par trois générations d'historiens, à prendre en compte la totalité des faits sociaux selon la triple temporalité longue, moyenne et courte (Braudel). Dans cette seconde optique, il convient d'envisager une «historicisation de la culture⁹».

Le roman de Pierre Michon, *Les Onze* (Verdier, 2009), me permettra d'illustrer la tension entre l'arrière-texte et la littérature traitée comme discours historique. Il raconte l'histoire d'un peintre fictif, François-Elie Corentin, et d'un tableau représentant les membres du Comité de Salut de Public, peint sur commande au moment de la grande Terreur, au début de l'année 1794. Si la toile est elle aussi fictive, la période et les sujets appartiennent à l'Histoire de France, renvoyant à un patrimoine commun aux citoyens français.

L'intérêt de cet exemple réside entre autres dans la mise en abîme de la création artistique et de son arrière-texte représenté par les deux parties du roman : la jeunesse et l'adolescence du futur peintre (première partie),

⁷ M. Bakhtine : *Esthétique de la création verbale*, [1979], Paris : Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1984, trad. Alfreda Aucouturier.

⁸ V. N. Vološinov : *Marxisme et philosophie du langage*, [1930], Limoges : Lambert-Lucas, 2010, trad. Patrick Sériot et Inna Tytkowski-Ageeva.

⁹ A. D. Leiva : «Pour un nouveau comparatisme culturaliste», in : A. D. Leiva, S. Hubier & F. Toudoire-Surlapierre : *Le comparatisme, un univers en 3D?*, Paris : L'Improviste, 2012 : 179.

la commande du tableau passée à l'âge de la maturité, dans un moment de tension extrême de l'Histoire de France, en 1794 (seconde partie).

Il ne s'agit pas pour Michon de rivaliser avec l'historien dans le détail des actions individuelles mais plutôt de se rapprocher de l'Histoire dans sa vérité profonde. A l'échelle des classes et des grandes figures, tout sera vrai et documenté. A celle des familles, on se situe dans la fiction vraisemblable. Soit, remontant sur deux générations, en amont du personnage central inventé, le peintre François Elie Corentin, un grand-père maternel, huguenot opportuniste reconverti au catholicisme après la Révocation de l'Edit de Nantes et enrichi dans la construction des canaux de la Loire, marié sur le tard à une jeune fille de noblesse pauvre. Leur fille Suzanne, mère du héros, riche par son père, noble par sa mère. Côté paternel, un maçon du Limousin enrichi dans le commerce des vins trafiqués et marié à une femme « dont nous ne savons rien » mais dont il eut un fils, François Corentin, poète anacréontique, père du peintre et héros de l'histoire.

Dans la seconde partie, les trois commanditaires du tableau, les dénommés Proli, Bourdon, Collot d'Herbois, authentiques protagonistes de la Révolution, demandent au peintre de représenter le Grand Comité de Salut Public et de placer Robespierre en son centre afin de ménager leurs arrières. Selon le cours des événements, le tableau montrera leur allégeance au chef triomphant ou dénoncera un culte de la personnalité qui accusera le chef suprême de déviance vis-à-vis de la pureté révolutionnaire. La Révolution s'achève en manœuvre politicienne pour sauver sa peau.

Ce que Michon dramatise par cette scène fictive n'est autre que le sens toujours à réinventer de l'épisode majeur de notre Histoire commune. La fiction du tableau des Onze permet de condenser une double lecture de la Révolution française et de la Terreur. D'un côté, une violence révolutionnaire considérée comme exutoire et qui retourne contre les ennemis d'hier la violence séculaire exercée par les puissants sur le peuple incarné par les Limousins. De l'autre, la Terreur qui met en œuvre sous le masque de la pureté absolue le déchaînement des instincts. Le narrateur y voit l'expression d'une violence consubstantielle à l'Histoire dont cet épisode n'est que le paroxysme: « C'est Lascaux, Monsieur. Les forces. Les puissances. Les Commissaires » (p. 137). Le sens ambigu du tableau pour les commanditaires fait peut-être écho à cette ambivalence. La vérité historique, à l'image de celle du tableau, peut se lire « dans les deux sens » (p. 114). Contre une lecture actuelle principalement axée sur l'image de la Terreur en préfiguration des grands totalitarismes, Michon nourrit son récit de références plus complexes à l'His-

toire où se mêlent, semble-t-il, les souvenirs de Michelet, de Furet voire de Braudel pour le temps long d'une violence remontant à l'âge préhistorique.

Mais la fiction romanesque fait plus que de rivaliser avec les historiens. Elle s'attache aussi à saisir l'articulation du désir à un contexte culturel et historique. Telle est peut-être sa part de vérité littéraire spécifique. Le récit nous donne à comprendre, non une causalité mécanique, toujours réductrice, mais une série d'interactions ou d'articulations. L'enchaînement s'effectue sur le double mode de la continuité et de la rupture. François-Elie Corentin, conserve des traits de la scélérateuse de son ancêtre Corentin La Marche. Il est aussi, lui, le peintre devenu célèbre qu'on vient requérir pour une commande politique, la version en positif de son père, peintre et poète raté. La scène mettant face à face la mère du peintre, veuve prématurée, et un jeune limousin œuvrant dans la boue du canal dans un échange improbable des regards, conjugue magistralement cette connexion complexe du désir et de la violence de classe, invitant le lecteur à envisager sous son éclairage la création du peintre comme son effet à distance :

Vous y êtes? Vous sentez bien le trop de désir et le trop peu de justice? Vous portez à même la peau le double masque de l'amour? Vous êtes Sade et Jean-Jacques Rousseau? C'est bien, nous pouvons revenir au tableau. (p. 74)

Désir de créer et désir de lire viennent donc border de part et d'autre ce sujet fortement teinté d'histoire, montrant comment l'arrière-texte inclut et dépasse une discipline, l'Histoire, dont la vérité n'est pas tout à fait superposable à celle de l'art, littéraire ou pictural.

Si l'on peut, comme je viens de le faire, assimiler peinture et littérature, subsumées sous la catégorie de l'art, il est temps à présent de revenir à ce qui les met en tension.

3. Texte/image

On vient de le voir, une tendance remontant aux racines antiques de l'art, considère la peinture et la littérature comme deux langages communiquant l'un avec l'autre, le plus souvent par le biais de l'inscription textuelle accompagnant le tableau. La tradition figurative de l'art pictural, la propension à peindre des scènes supposées s'inscrire dans une histoire réelle ou légendaire, favorisent ce rapprochement.

Ainsi, dans *Les Onze*, encore, l'incipit transporte le lecteur dans la Kaisersaal au Palais de Wurtzbourg, où Giambattista Tiepolo (le père) peignit vers

1750 les noces de Frédéric Barberousse. Il s'agit d'un moment réel de l'Histoire européenne (les noces de l'empereur) fixé par le peintre agissant sur commande du prince-évêque Carl Philippe, son successeur. Plus loin, le narrateur feint de chercher la présence de son héros, le peintre fictif, dans une toile de David non moins connue, *Le Serment du Jeu de paume* qui narre un premier temps fort de la Révolution. Le tableau «Les Onze», enfin, véhicule un message, certes ambigu, mais d'importance, sur le Comité de Salut public et son chef suprême, Robespierre. Que les deux premières toiles soient historiquement attestées et la troisième imaginaire, ne change rien à un régime commun. Potentiellement, le tableau apparaît convertible en texte, ce qui pourrait justifier l'insertion de l'image dans le champ intertextuel.

Or cette convertibilité est précisément l'un des points les plus discutables du discours parfois tenu au nom des études culturelles. «Il n'est pas même certain qu'il existe de différences fondamentales entre littérature et image», note par exemple Sébastien Hubier, un des promoteurs de l'introduction des *cultstuds* en France¹⁰. Le trait paraît quelque peu forcé.

S'il ne fait pas de doute que la compréhension du langage parlé donne sens aux objets du monde qui nous entoure, il n'en reste pas moins que la perception visuelle des objets précède et excède la reconnaissance et l'insertion de ces derniers dans des ensembles symboliques. Les «choses vues», pour reprendre un titre attribué à Victor Hugo, ne se superposent pas aux choses pensées par le moyen du langage verbal. Ainsi s'explique que certains écrivains, Hugo lui-même, ou plus fréquemment Michaux, aient en parallèle exploré deux modes d'expression sans doute incomplètement transposables.

Au plan de l'histoire des arts, la tendance dominante a longtemps été d'imaginer qu'on puisse, par le verbe, dégager la signification des grandes périodes de l'art afin de montrer l'engendrement de formes nouvelles à partir de formes anciennes. Il s'agit toujours, en quelque sorte, d'une rationalisation du fait pictural par le discours verbal. L'introduction de la perspective historique au sens d'une chronologie suivie va de pair avec une idéalisation de l'art censé tendre vers un beau idéal, tendance dont on observe le déploiement de Vasari à Winckelmann mais qui trouve ses premières racines dès l'Antiquité chez Xénocrate d'Athènes et Pline avec l'idée d'un progrès des arts.

Georges Didi-Huberman, a montré en 2002 dans un gros ouvrage, *L'Image survivante*¹¹, les limites de cette façon d'appréhender l'art pictural. L'«image

¹⁰ S. Hubier : *Le comparatisme, un univers en 3D*, op.cit. : 59.

¹¹ G. Didi-Huberman : *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, 2002.

fantôme» qu'analyse la première partie de cet essai s'inscrit contre la linéarité temporelle de l'histoire de l'art, fût-elle dialectique avec Hegel. Contre une théorie de l'art rationalisante, repérable de Winckelmann (1764) à Gombrich et Panofsky, Didi-Huberman, dans le sillage du critique Aby Warburg dont il se veut l'introducteur en France, souligne que la Renaissance n'est pas que la quintessence épurée de l'Antiquité. C'est ce qu'indique le concept warburgien de survivance («Nachleben»). Warburg suit ici la leçon de Burckhardt contre une lecture néo-platonicienne de la Renaissance.

L'image ne touche pas qu'à l'idée, elle touche aussi au corps, à l'impur par son caractère *pathique* selon un terme emprunté aux phénoménologues (Maldiney) et qui correspond à une «dimension intérieure du sentir¹²». Quelque chose insiste dans l'image qui est de l'ordre du non-sens. La forme, la mise en forme (*Gestaltung*) représente à cet égard un intermédiaire entre le chaos du rapport sensoriel au monde et le signe linguistique ou linguistiquement traduisible. On peut croiser ceci avec la réflexion de Jean Oury, un des animateurs de la psychothérapie institutionnelle. Dans son ouvrage *Création et schizophrénie* (1989)¹³, Oury explique que le psychotique n'éprouve pas, dans ses tentatives d'expression artistique, la même difficulté devant l'expression picturale que devant l'expression linguistique.

Traitant dans sa dernière partie de «l'image-symptôme», Didi-Huberman reproche à Panofsky et aux iconologues une théorie de l'image orientée vers le déchiffrement (p. 305). Il lui oppose l'idée d'interprétation qui implique un cheminement vers le sens, avec un engagement du sujet herméneute, non sa traduction mécanique. Il adosse cette théorie du symptôme à la théorie freudienne énoncée dans *L'Interprétation des rêves*. Cette démarche ne signifie pas le renoncement à toute transposition en mots. Elle pourrait s'articuler aux deux courants de l'école freudienne française mentionnés plus haut : herméneutique (Bellemin-Noël) et anti-herméneutique (d'inspiration lacanienne).

Quoi qu'il en soit, certains écrivains semblent avoir intégré au sein de leur écriture ce rapport complexe à l'image, photographique ou picturale. En marquant le lien entre la sauvagerie des peintures rupestres et le message supposé du tableau fictif qui fait le sujet des *Onze*, Michon semble accueillir cette ligne de sens. Je pense aussi à Klossowski dont le roman *Roberte, ce soir* (1953) fut étudié par Nathalie Roelens dans l'un de nos séminaires préluant

¹² H. Maldiney : «Le moment pathique», *Regards, parole, espace*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1973 : 136.

¹³ J. Oury : *Création et schizophrénie*, Paris : Galilée, 1989.

à l'arrière-texte. Klossowski, par ailleurs peintre et dessinateur, introduit au sein de son récit un de ses dessins, *La Cheminée*, censé éclairer les rapports complexes entre Roberte et le théologien Octave, rapports mêlant érotisme et interdit :

Puisque l'image condense dans un seul espace des éléments que la linéarité de l'écrit présente de façon éclatée, elle est supposée élucider, éclairer (*illustrer* au sens étymologique) le passage auquel elle renvoie, le visualiser. Or, *La Cheminée* déjoue d'emblée ces attentes, car son ambiguïté nous met en garde contre une illustration qui *ex-pliquerait* (au sens de déplier) les replis du texte¹⁴.

Ce que montre ici ou là l'analyse de romans modernes amène à prendre quelque distance avec le discours théorique parfois tenu dans la visée large d'une histoire littéraire culturelle. La tentation n'est pas mince, en effet, s'agissant de la projection de l'inconscient dans l'art, de la réduire aux archétypes jungiens qui permettent de passer plus commodément d'un système sémiotique à un autre en proposant une série de dénominateurs communs. Contre cette tendance repérable dans certains travaux inspirés par les études culturelles, la problématique de l'arrière-texte insiste davantage sur l'héritage freudien qui s'efforce de suivre dans un mouvement contradictoire de déchiffrement et de résistance les traces d'un désir à l'œuvre, pris dans la trame d'une histoire individuelle.

On nous objectera que cette individualisation du rapport à l'art n'a pas valeur universelle et que certaines époques connurent un effacement relatif du sujet au profit de la célébration collective. Cette objection sans doute valable ne fait que souligner l'émergence de l'individu en lien avec l'essor d'une démocratie dont la révolution française propagea il y a deux siècles l'onde de choc au point que s'en retrouvent aujourd'hui les échos dans les littératures d'extrême Orient, d'Amérique latine ou d'Afrique, quelles que fussent par ailleurs les acculturations particulières de ce modèle démocratique. Le caractère relativement récent de la notion de littérature substituée aux anciennes Belles-Lettres, concomitant de l'époque moderne ainsi ouverte, ne signifie pas l'enfermement de l'art littéraire dans une perspective individuelle, mais l'action potentielle de chacun des sujets composant les sociétés au sein du collectif. L'arrière-texte éclaire la manière dont certaines œuvres y concourent plus fortement que d'autres. Il met ainsi en relation, de part et d'autre de l'œuvre, un sujet auteur et un sujet lecteur aux prises avec l'Histoire.

¹⁴N. Roelens : « Pierre Klossowski et la représentation de l'incommensurable », in : « Lire l'hétérogénéité romanesque », *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* 3, 2009 : 146.

Il apparaît donc légitime et insuffisant de vouloir insérer les productions artistiques, spécialement littéraires, au sein d'unités plus vastes à caractère culturel. Légitime, car il ne fait pas de doute qu'on puisse envisager les œuvres littéraires comme un des sous-ensembles d'une culture qui à l'époque moderne s'est annexé, entre autres, les nouveaux continents du cinéma, de la production audio-visuelle ou de la bande dessinée. Des schèmes fictionnels communs circulent dans l'imaginaire collectif qui permettent des rapprochements intéressants. L'attention portée par l'écrivain à toutes les dimensions de notre monde commun, dimensions historiques, économiques, politiques, ne fait que densifier la chair de son œuvre. Aussi bien, les grandes œuvres ne furent-elles pas et de longue date, comme l'honnête homme, des «œuvres mêlées»?

Pour autant, la dimension artistique et esthétique, au sens de l'appréciation partagée, telle qu'elle apparaît sous le terme de littérature, s'accommode imparfaitement d'une histoire littéraire culturelle dont l'un des écueils pourrait être de développer, à partir des innombrables échanges rendus possibles par la circulation sur internet, une sorte de métadiscours enserrant ces œuvres dans des schèmes permettant de coiffer de vastes ensembles. En s'intéressant à la projection d'un double sujet, auteur et lecteur, dans le texte lu, l'arrière-texte souligne cet écueil. Ce mouvement interdit de penser le temps de l'histoire littéraire selon le modèle d'un temps vectorisé. «Lecture et écriture [...] défi[ent] l'assujettissement à une époque et un lieu donné¹⁵», note Antonio Dominguez Leiva dans un esprit qui paraît rejoindre notre remarque. Cette façon de voir condamne sans doute l'étude littéraire à une exploration moins totalisante mais qui vaut par la qualité de certaines expériences ainsi vécues. L'autre point d'achoppement est l'attention portée dans l'arrière-texte au langage verbal, un outil qui par la plasticité du langage poétique échappe à la conceptualisation du signifié pour retrouver quelque chose du rapport primordial au monde, de l'époque si proche et si lointaine où le sujet était encore, devant le mystérieux langage des adultes, *infans*.

¹⁵ S. Hubier : *Le comparatisme, un univers en 3D?*, *op.cit.* :182.

LIRE ET LIER : DE L'ÉCRAN AU LIVRE

JOËLLE GLEIZE

Aix-Marseille Université
joelle.gleize@wanadoo.fr

Abstract: Digital culture is often described as carrying daunting and unseen effects. However, as continuities do exist between culture of printed books and digital culture, some of those daunting effects have already been encountered in the history of print: fear of the impossible distinction between texts in literature, of the disappearance of the author, of the omnipotence of the reader. To put them in perspective is a way to moderate them.

Keywords: digital culture, history of print, author, reader

La fin du livre serait-elle arrivée? Le titre du livre de François Bon, *Après le livre*, semble déjà se tourner vers l'avenir¹. Nos réflexions, qui s'inscrivent dans les marges de cet ouvrage remarquable, porteront sur le présent dans son lien avec le passé, ce que fait aussi F. Bon.. On sait que l'instabilité des temps, en particulier dans le domaine culturel, est source de tensions multiples et de craintes. Pour réfléchir sur les relations du livre au numérique, nous voulons éviter les discours alarmistes sur la mort du livre tout autant que les prédictions fascinées. Beaucoup se tiennent dans cet entre-deux, tels les historiens du livre : Roger Chartier, l'historien des pratiques culturelles et de la lecture, explique la «rupture radicale» de l'arrivée du numérique par la synchronie de deux mutations : mutation technologique avec le texte électronique, et mutation morphologique avec les écrans sur lesquels celui-ci s'affiche. Que l'on parle de révolution, de rupture ou de «grande conversion numérique»², une mutation majeure est en cours et nous sommes dans une

¹ F. Bon : *Après le livre*. Seuil et Publie.net pour la version électronique, 2011.

² R. Chartier : *Le Livre en révolutions. Entretiens avec Jean Lebrun*, Paris : Textuel, 1997 ; M. Doueïhi : *La grande conversion numérique*, Paris : Seuil, 2007 ; rééd. suivie de *Rêveries d'un promoteur numérique*, Seuil, 2008 et Points, 2011.

phase de transition ; une mutation et une transition qu'il vaut mieux tenter de comprendre.

Pour cela, il importe de ne pas perdre de vue l'historicité du phénomène—les «révolutions» précédentes des supports de l'écrit sont instructives—et de prendre la juste mesure de sa nouveauté—les continuités sont manifestes. De fait cette révolution peut apparaître sur certains plans comme l'aboutissement d'évolutions. Pour éviter toute simplification qui opposerait radicalement culture numérique et culture de l'imprimé, nous soulignerons les analogies et les continuités qui devraient nous faciliter le passage de l'une à l'autre, puisque les deux cultures sont destinées à cohabiter, et sans doute assez longtemps³.

Après quelques remarques sur les formes éditoriales et le sens, puis sur la notion d'œuvre et d'auteur, nous observerons les pratiques d'écriture et de lecture de l'imprimé qui, rétrospectivement, peuvent être vues comme préfigurant certaines pratiques du numérique. Pour cela, nous prendrons appui sur les analyses des mutations et des risques que fait subir le support numérique à la lecture et à l'écriture.

D'un support à l'autre : formes éditoriales et sens

Pour rappeler les mutations induites par l'arrivée du codex, qui remplace le rouleau ou *volumen*, citons à nouveau Roger Chartier :

L'invention de la page, les repérages assurés par le foliotage et l'indexation, la nouvelle relation établie entre l'œuvre et l'objet qui est le support de sa transmission rendirent possible un rapport inédit entre le lecteur et ses livres. [...]

En lisant sur écran, le lecteur contemporain retrouve quelque chose de la posture du lecteur de l'Antiquité, mais—et la différence est grande—il lit un rouleau qui se déroule en général verticalement et qui se trouve doté de tous les repérages propres à la forme qui est celle du livre (codex) depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne : pagination, index, tables, etc. Le croisement des deux logiques qui ont réglé les usages des supports précédents de l'écrit (le *volumen* puis le *codex*) définit donc, en fait, un rapport au texte tout à fait original⁴.

³ R. Darnton : «Le livre numérique, (qui) viendra compléter la grande machine de Gutenberg, non s'y substituer.» *Apologie du livre. Demain, aujourd'hui hier*, Paris : Gallimard, 2011 : 175.

⁴ R. Chartier : «La mort du lecteur ?», in J-Y. Mollier (ed.) : *Où va le livre ?*, Paris : La Dispute, 2000 : respectivement p. 249 et 252.

On peut aussi rappeler, avec François Bon, que le numérique est déjà présent dans l'édition des livres papier, mais en amont : ce sont des fichiers numériques que les auteurs envoient aux éditeurs et que les éditeurs envoient aux imprimeurs :

Paradoxalement peut-être, l'objet qui témoigne le plus en avant de cette mutation radicale, c'est le livre imprimé : assemblage de fichiers xml pour le contenu, de masques css pour l'apparence, de métadonnées pour sa distribution, il est déjà en lui-même une sorte de site web, dont la carapace numérique permet aussi bien d'être imprimé qu'archivé, révisé, porté sur des supports électroniques⁵.

Tel est l'apport essentiel des recherches en bibliographie matérielle de D.F. McKenzie prolongées par les travaux de R. Chartier en histoire de la lecture : «... un «même» texte n'est plus le même lorsque changent le support de son inscription, et également, les manières de le lire et le sens que lui attribuent ses nouveaux lecteurs⁶.» Dans *La bibliographie et la sociologie des textes*, D. F. McKenzie démontrait que la mise en livre est le support d'une interprétation, celle de l'éditeur, en relation (ou non) avec l'auteur ou avec le public visé, et qu'elle intervient dans la lecture, même s'il est parfois difficile de préciser en quoi. Ses analyses des changements matériels dans l'édition de 1710 du théâtre de Congreve, qui séparait et attribuait les répliques, démontrent qu'elles ont été déterminantes pour le changement de statut de cette œuvre en lui conférant une nouvelle légitimité. En liant description bibliographique et interprétation critique, McKenzie fait apparaître le sens des formes matérielles, dans la perspective d'une histoire conjointe du livre et de la lecture.

Chaque lecture est unique et liée aux conditions de son effectuation, chacune peut être au moins partiellement déduite des formes physiques données au texte, et ce sont les différences entre ces diverses lectures qui constituent une histoire pertinente⁷.

Prenons un autre exemple, celui du roman au début du XIX^e siècle, à un moment où les genres nobles étaient la poésie et le théâtre et le roman un genre

⁵ F. Bon : *Après le livre*, op.cit. : 10.

⁶ R. Chartier : «Qu'est-ce qu'un livre? Grandeurs et misères de la numérisation»? in *La mondialisation de la recherche*, Paris, Collège de France («Conférences»), 2011, [En ligne], mis en ligne le 05 août 2011, URL : <http://conferences-cdf.revues.org/293>

⁷ D. F. McKenzie : *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris : Ed. du Cercle de la librairie, 1991 : 39.

mineur destiné à un public surtout féminin. En marge des Belles Lettres, le roman n'en connaissait pas moins un succès certain depuis la reprise de l'édition à la fin des guerres impériales. Succès, mais dénigrement critique et circuit de publication et de diffusion spécifique : les petits livres in 12 loués au volume dans les cabinets de lecture répondaient à une demande en forte croissance. Sous la Restauration cependant, le roman connaît une certaine reconnaissance critique grâce à la traduction des romans historiques de Walter Scott : son rapport au savoir, à l'histoire de mœurs, lui confère un sérieux manifeste. Mais ce début de reconnaissance est ensuite notablement freiné par la querelle autour du feuilleton-roman. A partir de 1836, la publication de romans dans les quotidiens politiques a suscité une polémique autour de ce que Sainte-Beuve nomme la « littérature industrielle » et de la vénalité possible du feuilletoniste et cela a ralenti, sans lui faire longtemps obstacle, son irrésistible ascension. Et quand le premier auteur a être publié en feuilleton, Balzac voudra, avec son éditeur, imposer ses *Œuvres complètes* et leur conférer toute la noblesse éditoriale possible, il les publiera sous le format noble in octavo et en supprimant dans la mise en page tout ce qui rappelle le découpage des feuilletons.

Si on considère ces effets du support éditorial sur les attentes du lecteur, on peut juger qu'un changement radical de support comme le passage du livre imprimé à la tablette numérique aura des effets plus grands encore. Mais on peut aussi souligner que les transformations des supports imprimés ont eu des effets notoires sur la lecture des textes littéraires et donc que ceux-ci n'avaient pas toujours la stabilité qu'on a parfois tendance à associer à l'impression papier.

Le texte lui-même est-il stable ? Louis Hay, dans un article fondateur pour les recherches en génétique textuelle intitulé « Le texte n'existe pas »⁸, signifiait ainsi, en 1985, l'arbitraire du texte achevé quand on le rapporte à ses avant textes. Sans recourir aux rédactions antérieures à la publication, un texte peut varier d'une édition à une autre de façon sensible. Ainsi en est-il de tous les textes inachevés dont l'édition implique des choix : les éditeurs scientifiques se substituent à l'auteur en déterminant un ordre, ou en choisissant une version entre plusieurs possibles.

Ainsi, on ne lit pas *Lamuel* de la même manière selon les éditions. Ce roman inachevé de Stendhal est fait de trois récits commencés et interrompus, pour trois romans possibles. Si on considère que, par différence avec

⁸ L. Hay : « Le texte n'existe pas », *Poétique* 62, 1985 : 147–158.

son brouillon, le texte se doit d'être achevé, il n'y a de fait aucun «texte» de *Lamiel*. Dès lors, *Lamiel* change selon son éditeur et selon sa conception du texte, de l'inachevé, de l'œuvre de Stendhal et de l'édition. Ainsi les dernières éditions de *Lamiel*, plus respectueuses de l'inachèvement, permettent de multiplier les possibles à partir de cette matrice qu'est le dossier manuscrit publié : au lecteur de jouer. Et parmi ces romans fantômes que sont les *Lamiel* possibles, chaque lecture, comme chaque édition, construit ainsi un *Lamiel* singulier, à la fois semblable et différent.

Le texte imprimé n'a pas la stabilité qu'on lui prête pour l'opposer au texte numérique. Rassurante, la matérialité du livre fait illusion ; l'imprimé fixe un état du texte qui pouvait être mouvant, donnant l'illusion d'un texte définitif. On sait que pour conformer à ce qu'on attendait d'une œuvre littéraire le manuscrit de *Bouvard et Pécuchet* laissé inachevé par Flaubert, sa nièce a cru bon d'inscrire le mot «fin» à la fin de la première partie, ce qui a empêché longtemps de comprendre les intentions de l'auteur. La stabilité du texte sur le support imprimé est en partie illusoire et les mutations de ce support anticipent un changement de support plus radical.

Changement de support, changement de culture ? Pour toile de fond à des réflexions plus circonscrites, relisons la synthèse que fait Roger Chartier des changements du rapport à la culture :

La représentation électronique de l'écrit modifie radicalement la notion de contexte et, du coup, le processus même de la construction du sens. Elle substitue à la contiguïté physique qui rapproche les différents textes copiés ou imprimés dans un même livre ou un même périodique, leur distribution mobile dans les architectures logiques qui commandent les bases de données et les collections numérisées. [...]

Par ailleurs, elle redéfinit la matérialité des œuvres parce qu'elle dénoue le lien immédiatement visible qui unit le texte et l'objet qui le contient et qu'elle donne au lecteur, et non plus à l'auteur ou à l'éditeur, la maîtrise sur la composition, le découpage et l'apparence même des unités textuelles qu'il veut lire. C'est ainsi tout le système de perception et de maniement des textes qui se trouve bouleversé⁹.

D'une culture à l'autre, c'est le rapport aux catégories de l'imprimé et à la notion d'œuvre qui se trouve concerné.

⁹ R. Chartier : «La mort du lecteur ? », *op.cit.* : 252

Ébranlement des lignes de partage du littéraire

Le passage des formats multiples de l'imprimé à un seul et même support numérique, l'écran, bouleverserait, lit-on souvent, le partage des textes ou l'ordre des discours, dans la mesure où celui-ci s'est construit à partir de la matérialité des diverses formes de l'imprimé : la lettre, le journal, la revue, le livre, l'archive, etc.

Un *continuum* est ainsi créé qui ne différencie plus les différents genres ou répertoires textuels, devenus semblables dans leur apparence et équivalents dans leur autorité. De là, l'inquiétude de notre temps confronté à l'effacement des critères anciens qui permettaient de distinguer, classer et hiérarchiser les discours.¹⁰

Le risque d'indistinction des discours et des genres oblige à réapprendre à faire ce partage ; mais cette crainte de l'indistinction entre littérature et non littérature n'est-elle pas récurrente ? L'indistinction des genres est d'ailleurs un phénomène patent dans la littérature imprimée du XX^e siècle et a généré de nouveaux critères de distinction.

Sans remonter à l'apparition du livre imprimé à la Renaissance qui concernait aussi bien des encyclopédies, que des textes religieux ou des manuels, on peut se souvenir du début du XIX^e siècle. Très tôt, l'indifférenciation qu'entraîne la production expansive de livres a provoqué des craintes dont témoigne, en 1829, l'Introduction de la *Physiologie du mariage* de Balzac : le porte parole de l'auteur anonyme, raconte être visité dans ses rêves par un diable qui lui montre

dans le lointain un océan où tous les livres du siècle se remuaient comme par des mouvements de vagues. Les in-18 ricochaient ; les in-8° qu'on jetait rendaient un son grave, allaient au fond et ne remontaient que bien péniblement, empêchés par les in-12 et les in-32 qui foisonnaient et se résolvaient en mousse légère. [...] Allaient et venaient dans leurs canots quelques hommes occupés à pêcher les livres et à les apporter au rivage devant un grand homme dédaigneux, vêtu de noir, sec et froid : c'étaient les libraires et le public¹¹.

L'ensevelissement du livre singulier et exigeant dans un océan de livres faciles et consommables est un fantasme récurrent et les difficultés de choix et

¹⁰ «Lectures et lecteurs à l'âge de la textualité électronique» : 2001, sur le site de la Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou ; en juin 2013, mis en ligne partiellement sur : <http://cercamon.wikia.com>.

¹¹ H. de Balzac : Introduction de la *Physiologie du mariage*, *La Comédie humaine*, Paris : Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, t. XI : 906.

de repérage liées à l'abondance alimentent des craintes durant tout le siècle. Crainte de confusion entre l'écriture de reportage et les Belles Lettres avec le succès du feuilleton-roman, dont il a déjà été question¹². Crainte voisine, en 1953, quand le lancement de la collection du *Livre de poche* provoque des débats dans les milieux intellectuels sur la perte d'aura du livre¹³. On parle, alors déjà, de révolution dans la culture ; mais l'effet aura été surtout de participer à la démocratisation de la culture qui a marqué les générations des années 60.

«Le risque de se perdre dans des archipels textuels sans phare ni havre», selon la formule de R. Chartier est un autre des effets redoutés de la culture numérique. Mais il s'agit là encore d'un risque déjà affronté dans l'histoire du livre.

Au XIX^e siècle, l'essor lent mais irrésistible du roman, jusque là absent des traités de rhétorique, genre sans règles ni dignité, littérature «facile» (Désiré Nisard), jette aussi le trouble dans les critères d'évaluation. Une des réponses apportées par les éditeurs est de créer des collections qui présélectionnent les titres et rassurent le public. Les critiques, eux créent des sous-genres romanesques à base thématique, roman noir, roman de mœurs, roman historique, etc.

Le caractère prescriptif et normatif du genre a été combattu par les écrivains tout au long des XIX^e et XX^e siècles avec pour effet un brouillage croissant. Le jeu sur les frontières génériques est caractéristique de la littérature du XX^e siècle, où «l'éclatement des genres» est devenu un lieu commun, caractéristique d'une littérature conçue comme une succession de ruptures depuis le romantisme et instituée avec le «modernisme» en une tradition du nouveau. Cela prend de multiples formes : jeu avec le titrage ou le sous-titrage (*Henri Matisse roman* d'Aragon), translation générique du roman au théâtre chez Duras (*India Song*, «texte théâtre film») jeux de mélange ou d'ambiguïté entre fiction et non fiction de la fin du siècle : *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, les autofictions engendrées par *Fils* de Doubrovsky, les biographies imaginaires (*Vies minuscules* de Pierre Michon) ou le roman-témoignage (Yannick Haenel, *Jan Kariski*). Le brouillage des genres, pratique d'écriture ancienne et continue, engendre ainsi une difficulté de classement

¹² Le «rez-de-chaussée» de la première page des quotidiens accueillait le feuilleton, une chronique critique culturelle qui pouvait être théâtrale, artistique, et qui laissera la place au feuilleton-roman après l'initiative du patron de *La Presse*, Emile de Girardin, qui publie ainsi *La Vieille Fille* de Balzac en 1836.

¹³ Voir le numéro 20 des *Temps modernes* de 1965.

et d'identification du pacte de lecture. Le guidage principal se fait par la collection, la couverture et le paratexte du livre, et la mise en page, même ce ne sont pas toujours des guides suffisants. Car l'incertitude ne tient pas seulement au support, mais à l'écriture elle-même. Les repères sont donc fragiles mais s'effacent de fait dans la lecture sur écran, dans la recherche sur l'Internet. Dans le livre numérique cependant, sont reconduits les repérages éditoriaux pratiqués dans l'édition papier : ainsi Publie.net possède des collections génériques, et les livres ont une couverture avec indications paratextuelles et une mise en page conforme aux attentes génériques.

L'œuvre et l'auteur remis en question

Les craintes générées par l'édition numérique et le Web se sont concentrées, à l'occasion de débats et conflits à l'échelle internationale, sur la question des droits d'auteur¹⁴. Un numéro récent du *Le Débat*¹⁵ fait le point sur la question en rendant compte des avancées vers une protection juridique plus grande du droit moral et financier de l'auteur ou de ses ayant droit. Nous laisserons de côté l'importante question des droits financiers de l'auteur, en attente d'une solution juridique, pour nous centrer sur la question de l'autorité morale de l'auteur. Celle-ci serait remise en question par l'absence de la médiation de l'éditeur que permet l'édition numérique, une écriture privée pouvant désormais devenir publique directement : «La médiation de l'éditeur constituait l'auteur : sans éditeur, plus d'auteur¹⁶».

On peut l'entendre dans deux sens différents : sans «editor», les textes ne seraient plus «établis», sans éditeur-publisher, les textes ne seraient plus triés, évalués, validés par un label éditorial et sa valeur symbolique. L'écriture des blogs est-elle sans légitimité parce que sans éditeur ? Sans doute est-elle plus souvent perçue comme une écriture en chantier et non arrêtée, mouvante. Cependant, que l'auteur perde son autorité du fait de l'absence d'éditeur scientifique ou d'éditeur, le phénomène précède le livre numérique et l'Internet. Ainsi quand André Schiffrin dénonçait les méfaits de «l'édition sans éditeurs» sur l'évolution de l'édition américaine, ce qu'il dénonçait, c'était la perte de responsabilité des éditeurs auxquels les groupes industriels dans

¹⁴ Voir le procès fait à Google par des éditeurs pour avoir numérisé, sans autorisation des éditeurs ni auteurs, un nombre de livres important.

¹⁵ *Le Débat*, N° 170, Paris : Gallimard, mai-août 2012.

¹⁶ A. Compagnon, in J-Y. Mollier (ed.) : *Où va le livre ?*, *op.cit.* : 242.

lesquels ils sont pris imposent des logiques commerciales et non éditoriales¹⁷. Et en ce cas le manque de responsabilité éditoriale concerne le livre imprimé.

L'absence d'éditeur scientifique peut remettre en cause la parole de l'auteur, la validité de son texte ; «l'hypertexte abolit la philologie et l'édition critique» dit Antoine Compagnon¹⁸, posant la question de la «fiabilité» des textes édités sur l'internet par Google, non édités au sens d' «établis», puisque les textes établis dans les éditions critiques sont protégés par le copyright des éditeurs. Gallica, le site de la Bibliothèque nationale de France a numérisé seulement les œuvres du domaine public, et propose pour les *Fleurs du Mal*, les éditions de 1857 et 1861 (et non celle de 1868, posthume, avec de nombreux inédits), et pour Balzac, l'édition Furne de la *Comédie humaine*, et non le «Furne corrigé» à la main par Balzac et protégé juridiquement.

En revanche, et cela va dans le sens du renforcement de l'autorité de l'auteur, le support numérique offre la possibilité d'un accès à l'atelier d'écriture de l'auteur par la confrontation des éditions successives modifiées et augmentées par Balzac quand elles ont été transcrites sur support numérique. Les Editions de l'originale de Toronto accompagnent ainsi d'une version numérisée les éditions originales des romans de la *Comédie humaine*, depuis *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*, de 1829, ce qui permet les recherches sur sa réécriture pour *Les Chouans*¹⁹. De même la numérisation permet de comparer la rédaction définitive et les avant textes de *Madame Bovary* puisqu'une transcription des manuscrits est disponible sur Internet, *l'Atelier de Bovary* sur le site de l'université de Rouen. Cette possibilité, certes encore restreinte, ne va pas dans le sens de l'effacement de l'autorité de l'auteur ou de la fragilisation de l'édition critique²⁰.

En revanche, la question de la perception de l'œuvre et donc de l'auteur sur le réseau reste posée. Roger Chartier la formule de la manière la plus claire :

L'image de la navigation sur le réseau, devenue si familière, indique avec acuité les caractéristiques de cette nouvelle manière de lire, segmentée, fragmentée, discontinue, qui défie profondément la perception des livres comme œuvres,

¹⁷ A. Schiffrin : *L'édition sans éditeurs*, Paris : La Fabrique, 1999.

¹⁸ *Ibid.* : 243.

¹⁹ Ont déjà été numérisés et édités sur papier par le même éditeur, Les Editions de l'Originale, à Toronto, *La Peau de chagrin*, *Romans et contes philosophiques*, *Scènes de la vie privée*, *Cent contes drolatiques*.

²⁰ À moins qu'on ne considère le travail sur manuscrit comme déstabilisant le texte définitif en relativisant son caractère intangible et son autorité.

des textes comme des créations singulières et originales, toujours identiques à elles-mêmes et, pour cette raison même, propriété de leur auteur.²¹

Il n'est pas très difficile de montrer que ce phénomène existe déjà, bien avant l'apparition du numérique, dans des formes radicales d'écriture littéraire. L'effacement de l'auteur n'est donc pas un effet de la seule numérisation.

Il est vrai que la notion d'auteur est une « construction sociale et culturelle liée inextricablement à l'histoire de l'édition »²² donc à la culture de l'imprimé et non à la culture numérique où le savoir est « conçu comme accès de tous au savoir de tous »²³. Or dès le XIX^e siècle, l'autorité de l'auteur est sapée par les entreprises de littérature collective²⁴ ou par les entreprises commerciales de littérature de la seconde moitié du siècle. Hachette traitait certains auteurs comme des « fournisseurs de contenus », et c'est Balzac qui, avant que ne soit institué le droit d'auteur comme propriété intellectuelle, décrit le mieux le mépris des éditeurs pour l'auteur, Lucien de Rubempré, qu'ils dépossèdent en s'appropriant son roman *L'Archer de Charles IX*²⁵. L'auteur ne serait-il qu'une « formation historique éphémère de quelques siècles »²⁶ ?

On sait d'autre part, que depuis longtemps déjà, l'auteur comme source de l'énonciation peut désirer s'effacer. Que l'on songe à la remise en question de la puissance et présence de l'auteur par un Mallarmé, ou aux analyses d'un Blanchot ou à la période dite textualiste. La disparition de l'auteur derrière une entité collective se manifeste aussi dans certaines entreprises surréalistes ou dans le travail de revues comme *Change* ou *Tel Quel* des années 60-70. La dilution de la fonction auctoriale se traduit aussi par le pseudonymat ou l'hétéronymat : on pense à Fernando Pessoa ou plus près de nous, à Antoine Volodine, dont le pseudonyme n'est qu'un des noms d'auteurs du collectif qu'il crée et qu'il dote d'une œuvre²⁷. L'effacement de l'auteur a été théorisé

²¹ R. Chartier : « Qu'est-ce qu'un livre ? Grandeurs et misères de la numérisation », in : *La mondialisation de la recherche*, Paris : Collège de France (« Conférences »), 2011 ; en ligne, mis en ligne le 05 août 2011. paragr. 17 (<http://conferences-cdf.revues.org/293>).

²² A. Compagnon, in J-Y. Mollier (ed.) : *Où va le livre ?*, op.cit. : 244.

²³ P. Lévy : *L'intelligence collective, pour une anthropologie du cyberspace*, Paris : La découverte, 1994.

²⁴ Balzac parlait de « littérature marchande » pour ses premiers romans écrits sous pseudonymes et en collaboration avec d'autres écrivains.

²⁵ Voir *Illusions perdues*, *La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, t. V.

²⁶ A. Compagnon, in J-Y. Mollier (ed.) : *Où va le livre ?*, op.cit. : 246.

²⁷ Œuvre dispersée entre plusieurs auteurs et éditeurs : Elli Kronauer, Manuela Draeger, Lutz Bassmann.

comme corollaire d'une liberté donnée au lecteur, dont la naissance comme instance déterminante pour la littérature peut être fixée au célèbre article de Barthes sur «La mort de l'auteur»: «... le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture²⁸.»

Le rôle clé confié au lecteur dans le choix entre les significations possibles d'un texte fait d'intertextes multiples est à la source de nombre des craintes que suscite le numérique: le lecteur serait maître du choix de la mise en forme du texte, mais aussi de la construction de la signification par relation au contexte qu'il choisit. C'est à lui qu'est donnée «la maîtrise sur la composition, le découpage et l'apparence même des unités textuelles qu'il veut lire²⁹». Cette crainte de l'intervention du lecteur, associée à celle d'un nouvel illettrisme (l'écart creusé entre ceux qui maîtrisent les écrans et les autres) a remplacé la crainte que lecteur et lecture ne disparaissent avec la culture de l'écran et des images, quand on a fait valoir l'omniprésence des textes sur les écrans.

Fragmentation et mise en réseau

Les cris d'alarme ou les mises en garde concernent aussi—et c'est le plus fréquent—les bouleversements des pratiques de lecture et d'écriture qu'entraînerait le support numérique. Nous partirons de l'analyse—rien moins qu'alarmiste—qu'en fait R. Chartier :

L'essentiel ici me paraît être la profonde transformation de la relation entre le fragment et la totalité. [...] Et c'est cette relation, (enfin), qui rend visible la cohérence des œuvres, imposant la perception de l'entité textuelle, même à celui ou celle qui n'en veut lire que quelques pages. Il n'en va plus de même dans le monde de la textualité numérique puisque les discours ne sont plus inscrits dans des objets qui permettent de les classer, de les hiérarchiser et de les reconnaître dans leur identité propre. C'est un monde de fragments décontextualisés, juxtaposés, indéfiniment recomposables, sans que soit nécessaire ou désirée la compréhension de la relation qui les inscrit dans l'œuvre dont ils ont été extraits³⁰.

²⁸ R. Barthes: «La mort de l'auteur», *Œuvres complètes*, t. II, Paris: Seuil, 1968: 495.

²⁹ R. Chartier: «La mort du lecteur?», *op.cit.*: 252.

³⁰ R. Chartier: «Qu'est-ce qu'un livre?...», *op.cit.*: paragr. 5.

Cette transformation de l'écrit en « fragments décontextualisés, indéfiniment recomposables » touche évidemment aussi (voire même d'abord) au savoir et c'est sans doute un sujet de réflexion majeur³¹, mais qui nous écarterait de la littérature.

On sait que les pratiques de segmentation de l'écriture sont fréquentes dans la littérature imprimée, liées à la conscience des limites de la totalisation. Le deuil de l'œuvre-somme dont l'ambition relevait d'un certain rapport au savoir est caractéristique de la modernité : le vœu de totalisation, très présent dans les discours tenus par les romanciers du XIX^e siècle (Balzac, Zola ou même Proust), tenait à la visée de connaissance dont l'œuvre littéraire se voulait porteuse, préfigurant ce qui n'était pas encore constitué en un champ scientifique : les sciences humaines. Et ces œuvres se heurtant à l'impossible réalisation de leur visée, leurs auteurs ont dû se résigner à l'inachèvement ou au fragmentaire. A contre-cœur. Ainsi Balzac a dénoncé de façon récurrente les contraintes éditoriales qui l'obligeaient à publier de façon discontinue ce qui pour lui était une seule et même œuvre. En 1838, il explique dans une préface, pour quoi, contraint de publier en feuilletons dans la presse qui seule permet de vivre de sa plume, il doit fragmenter son œuvre et subir « les lois capricieuses du goût et de la convenance des marchands. Tel journal a demandé un morceau qui ne soit ni trop long ni trop court, qui puisse entrer dans tant de colonnes et de tel prix. » Ensuite ce sont les exigences des éditeurs : « La Librairie vient, elle veut deux volumes, ni plus ni moins, ou un bout de conte pour mettre à ceci plus d'ampleur. Elle a ses habitudes de format, elle tient à ses marges³² ». Ces contraintes toutefois ne peuvent entraver la création qui s'en accommode, ou en joue. Car pour l'écriture, la brièveté peut être une contrainte subie ou choisie, voire une condition de liberté, pour une souplesse d'organisation et d'argumentation précieuse, que ce soit pour l'auteur de blog ou de littérature.

Quand François Bon ou Roger Chartier analysent les possibilités qu'offre la fragmentation du numérique, cela vaut aussi bien — avec quelques restrictions — pour tout choix de la brièveté. F. Bon parle de la « fragmentation comme fluidité nécessaire à l'assemblage ultérieur du poème ou de texte ³³ » et R. Chartier :

³¹ Voir la notion d'anthologisation des savoirs dans M. Doueïhi : *Pour un humanisme numérique*, Publie.net : 26.

³² Balzac : Introduction de la première édition de *La Femme supérieure* [*Les Employés*], 1838, *La Comédie humaine*, Gallimard, Pléiade, t. VII : 890–891.

³³ F. Bon : *Après le livre*, *op.cit.* : 117.

L'auteur peut développer son argumentation selon une logique qui n'est plus nécessairement linéaire et déductive mais ouverte, éclatée et relationnelle et (que) le lecteur peut consulter lui-même les documents (archives, images, paroles, musique) qui sont l'objet ou les matériaux de la recherche.³⁴

De fait l'intérêt porté au fragment précède largement l'irruption du numérique et correspond à une recherche de nouvelles formes d'organisation de l'essai ou du récit.

Du côté de l'essai, R. Barthes privilégie le fragmentaire par refus du modèle romanesque ou dissertatif ou Pascal Quignard fait de la notation et du fragment la forme matricielle de nombre de ses livres³⁵. Du côté du récit et de l'écriture autobiographique : juxtaposition de fragments en ordre aléatoire dans *Le Ruban au cou d'Olympia* de Michel Leiris (1981), dans *Je me souviens* de Georges Perec (1978) ; ou, selon une forme plus stricte mais aussi loin de la linéarité narrative, *Des Anges mineurs* d'A. Volodine, où de courts chapitres se répondent en écho de part et d'autre d'un axe central ; ou encore les *Haïkus de prison* de son pseudonyme, Lutz Bassmann. Les exemples d'une écriture de la brièveté se multiplient depuis assez longtemps pour avoir familiarisé le lecteur avec ces formes, courantes sur les nouveaux supports. La fragmentation du texte — imprimé ou numérique — oblige ainsi le lecteur à établir lui-même des liens intertextuels, même si, dans le cas de l'imprimé, il ne s'agit pas d'une infinité de liens possibles.

Depuis longtemps déjà, la notion de lien est essentielle à la lecture littéraire, et en relation étroite avec la recherche d'un public plus diversifié puisqu'on la voit apparaître dans les pratiques de lecture et d'écriture des romans en série. Non seulement les séries sont reliées par des liens de succession causale, dans tous les romans à épisodes multiples publiés en feuilletons, mais certains liens sont plus proches encore des liens hypertextuels : c'est le cas de romans dont les espaces et les intrigues diffèrent, mais que relie un personnage ou une notion. L'invention dont est si fier le jeune Balzac, celle du retour des personnages formulée au cours de l'écriture du *Père Goriot*, et qui fait de la *Comédie humaine* un seul et même monde, est de cet ordre. Pour en renforcer la cohésion, Balzac n'hésite pas à parfois signaler à son lecteur les liens hypertextuels qu'il peut établir avec d'autres de ses romans, notant ainsi, à la suite de l'évocation du marquis de Montauran, dans *La Cousine*

³⁴ R. Chartier : « La mort du lecteur ? », *op.cit.* : 250.

³⁵ R. Barthes : *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil ; P. Quignard : *Tablettes de buis d'Apronemia Avitia, Petits Traités*, huit volumes publiés chez Maeght, en 1990.

Bette où il apparaît fugitivement : « (Voir *Les Chouans*)³⁶ ». Cette sorte de préfiguration d'écriture en réseau, mais en réseau circonscrit, attend du lecteur qu'il prenne le relais.

Les écritures contemporaines dialogiques et polyphoniques vont dans le même sens qui invitent à la relation intertextuelle ou ironique avec d'autres textes. Sans doute l'hyperlecture peut-elle intégrer aussi bien des images que des textes et du son, la littérature actuelle se contente le plus souvent de l'image. Depuis le premier roman à s'accompagner de photographies, en 1892, *Bruges-la-morte* de G. Rodenbach, jusqu'au dernier roman de G. Sebald, *Austerlitz*, en passant par *Nadja* de Breton ou *La Chambre claire* de Barthes, de plus en plus de textes littéraires jouent du dialogue avec la photographie et amorcent ainsi une hybridation que l'internet démultiplie à l'infini.

On peut donc trouver matière à expérimentation propédeutique à la lecture numérique dans la littérature de l'imprimé. Non que nous voulions ramener le nouveau à l'ancien ou nier l'importance de la révolution en cours mais parce qu'il faut se donner des outils qui permettent de se l'approprier plus facilement. La littérature nous a appris à lire de façon extrêmement diversifiée et cette diversité doit nous permettre d'aborder le support numérique avec confiance.

³⁶ Balzac : *La Cousine Bette*, Folio classique, 354, Paris : Gallimard.

L'ÉCRITURE ET «LA FORÊT»

PIERRE SCHOENTJES

Ghent University
pierre.schoentjes@ugent.be

Abstract: Starting from a close reading of *La forêt* (in : *Le règne végétal*, 1981) by much praised but alas long forgotten Gallimard author Pierre Gascar, this study aims to demonstrate how nature-writing influences the way we consider nature in our ecological-conscious world. Using intuitions expressed by Fowles in his seminal *The Three* (1979), this eco-poetic reading echoes a series of important writers, from Mario Rigoni Stern to Claude Simon over other major contemporary writers.

Keywords: eco-poetics, nature, forest, Gascar, contemporary European literature

«La forêt»

Dans *Le règne végétal* (1981), un livre majeur mais à ce jour peu visible, Pierre Gascar revient sur son expérience de la Seconde Guerre mondiale. «La forêt¹», récit d'une trentaine de pages, raconte comment trois évadés d'un camp de prisonniers traversent une forêt de Bavière dans l'espoir de gagner la Suisse et de recouvrer la liberté. Le lecteur pénètre entre les arbres à la suite du narrateur : «A mesure que le jour grandissait, l'obscurité reculait vers le fond de la forêt, qui semblait de la sorte être constitué au loin d'essences au feuillage plus touffu ou plus sombre» (*F*: 129). Doublement étrangers dans cette réserve naturelle—comme «fugitifs» d'abord, comme «intrus» dans le domaine des bêtes ensuite (*F*: 130)—les hommes se trouvent désorientés et croient voir surgir au loin des animaux là où il n'y a rien :

¹ Pierre Gascar : «La forêt», in : *Le règne végétal*, Paris : Gallimard, 1981 ; dorénavant *F*.

Par l'effet de la rapidité de notre marche, les troncs semblaient au loin se mêler comme dans une ronde, se superposer, et cette apparence de mouvement favorisait les aberrations visuelles. [...] Nous nous trouvions de la sorte dans une grande chambre forestière qui se déplaçait avec nous, les cerfs et les biches se tenant là-bas, quelque part, sur les côtés, espèce de ménagerie fixe, semblables à ces animaux de plomb soudés au même socle que les arbres, dans les boîtes de jeux pour enfants. (*F* : 131, 132)

«Le sentiment de non-admission» (*F* : 135) et l'impression d'écrasement sous les hautes futaies sont persistants au début de la marche. Le narrateur imagine que les traces, les indices divers qu'ils rencontrent sont parfaitement lisibles pour les «habitues des lieux» (*F* : 135). Pour les évadés toutefois, la forêt apparaît comme un chaos inextricable dans lequel le savoir livresque, «les règles d'orientation transmises par les vieux manuels militaires ou les éclaireurs scouts» (*F* : 134), ne s'avèrent d'aucune utilité. La boussole de fortune qu'ils ont confectionnée n'est guère fiable et les hommes assurent leur cheminement en prenant les arbres pour repères, une opération qui contribue peu à peu à rendre «la forêt hospitalière» (*F* : 138). Dans le même temps les évadés sont sensibles au fait que leur fuite collective fait naître une âme commune : «S'évader seul, c'était s'en remettre à son sort; s'évader à plusieurs, c'était, d'une certaine manière, participer au combat pour la liberté» (*F* : 140).

Soudain, la progression hésitante des fugitifs est arrêtée net par le surgissement d'un garde issu de nulle part. Vêtu du costume traditionnel, l'homme semble appartenir non seulement à la forêt mais encore «à un temps très éloigné du nôtre, comme s'il sortait d'une de ces images allemandes du siècle dernier où, assis devant la porte d'un pavillon de chasse fait de rondins, il aurait fumé sa pipe de porcelaine» (*F* : 141, 142). Plutôt que de les faire prisonniers, le forestier les égare davantage encore, comptant sans doute sur d'autres pour les arrêter plus loin dans leur périple. Malgré le fait que le narrateur se sent «ridicule, déplacé» (*F* : 143) face à ce garde, il rapporte comment il aurait voulu pouvoir lui faire comprendre qu'il n'est en réalité pas «un étranger» (*F* : 144) et que l'intérêt pour la forêt et les bêtes les rapproche tous deux.

Lorsque la marche erratique reprend, la douleur au talon qui faisait déjà souffrir le narrateur devient plus aiguë, et les évadés désespèrent de jamais encore sortir de la forêt. Une pluie incessante s'étant mise à tomber, les hommes s'en protègent en se plaquant «bien droit contre l'arbre, allant jusqu'à le tenir des deux mains, derrière soi» (*F* : 145) puis trouvent refuge dans une mangeoire. Malgré la souffrance physique et le désespoir moral, ou

peut-être à cause de cet état second, tous les sens du narrateur se conjuguent pour lui faire éprouver la proximité avec la nature : il s'«intègr(e) à la forêt» (*F*: 147) par l'intensité des impressions sensorielles ressenties.

Cette fusion est ambiguë, car la peur et le plaisir y entrent à parts égales. La forêt est simultanément un «piège dans lequel, à peine évadés du camp, nous étions tombés, piège qui tenait de l'ensorcellement et où l'on s'enfonçait toujours davantage, en croyant s'en dégager» (*F*: 148), et un lieu qui procure un sentiment de sécurité par sa situation «aussi isolée qu'une île, au milieu du monde en guerre [...] nous étions portés inconsciemment, afin de goûter le plus longtemps possible, à tourner en rond, à perdre notre route» (*F*: 148).

La fatigue aboutit à gommer la frontière entre réalité et rêve jusqu'à ce que le narrateur reconnaisse subitement un arbre dépassé peu de temps avant, et se voit contraint de s'avouer qu'ils tournent effectivement en rond. La confrontation avec cet arbre «revenant» (*F*: 150) le pousse à imaginer qu'il y a là un signe : «Je n'en comprenais pas la signification, et sans doute n'en possédait-il aucune, sa pure valeur de message, de message sans contenu, suffisant à éclairer le monde, aussi peu que ce fût» (*F*: 150, 151).

Après une nouvelle nuit passée en forêt, les fugitifs constatent que le garde est bel et bien parvenu à les égarer puisqu'ils abordent le lac Ammer par le mauvais côté. Alors qu'ils imaginaient atteindre bientôt leur but, voilà donc que les hommes se voient contraints de se laisser reprendre par «la forêt profonde» (*F*: 153). Mais, tandis qu'ils suivent la lisière afin de ne plus se perdre, le boitement du narrateur s'aggrave ; la douleur devient insoutenable, et le blessé se rend compte qu'il met en péril ses compagnons. Laisse seul un moment à l'occasion d'une reconnaissance qui aurait pu finir en abandon, il goûte cette solitude : «Jamais la forêt n'avait respiré autant la paix, invité autant au repos.» (*F*: 154). Serein, il choisit alors de «lâcher» ses camarades, qu'il engage à continuer sans lui :

Il me venait l'idée que, resté seul, je découvrirais dans la forêt ce qu'elle tenait caché et dont, depuis la veille, je devinais, sinon la nature, du moins l'existence. La souffrance physique ou morale nous fit nous rejeter mentalement vers un monde second, un monde à demi irréel qui tient un peu de celui de l'enfance. Chacun de nous porte en soi l'image imprécise d'un paradis antérieur dans lequel il rêve de se réfugier, quand sa souffrance devient insoutenable ou quand il sent qu'il va mourir. (*F*: 155)

Décidé à passer une dernière journée de liberté dans la forêt puis de se rendre à quiconque voudrait bien l'arrêter, il commente : «cette journée représentait

une énorme somme de temps, car elle allait me faire remonter très haut dans mon existence, hors même des chemins de la mémoire, abolir la durée dans laquelle j'étais si étroitement engagé» (*F*: 155). Le narrateur s'installe alors contre un arbre et s'ouvre aux impressions sensorielles que lui offre la forêt :

[J]'entendis derrière moi un froissement de feuilles dans les fourrés. Je me retournai : non, ce n'était pas une biche ; un coup de vent tout au plus. Je m'assis contre un arbre et me recroquevillai le plus que je pus, les mains sur les épaules, dans un état d'attente confiante, attente dont je n'aurais pas pu définir l'objet : ma vraie évasion commençait. (*F*: 156)

Le texte se termine ainsi sur l'évocation de la joie de l'instant qui retrouve une sérénité hors du temps... mais qui ne changera rien au sort futur de l'évadé, condamné à être repris.

Ce texte fort, dont il convenait de rappeler le propos, me semble offrir l'occasion d'aborder de manière exemplaire la problématique de l'écriture dans ses rapports avec la nature sauvage, telle qu'elle se dessine dans la littérature contemporaine qui s'écrit depuis 1980. La qualité de l'écriture du *Règne végétal*, la richesse des motifs et la manière dont les enjeux littéraires s'y dessinent en font un point de départ fertile pour une lecture qui s'inspire de l'écopoétique.

Je propose d'aborder le champ à travers quatre oppositions, qui, si elles n'épuisent pas la problématique, permettent d'indiquer les lignes de force qui pourraient inspirer l'étude de ce domaine, encore peu défriché en France. J'aborderai successivement : la sauvagerie et la civilisation, l'esthétique et l'utilitaire, le concret et l'imagination, avant de conclure sur la question de l'écriture entre ordre et chaos.

La sauvagerie et la civilisation

La question est entendue : il n'existe plus, et depuis longtemps, de nature sauvage en France. Et même s'il restait ici ou là en Europe des vestiges de la forêt primitive, il ne saurait être question de les assimiler à une forme de sauvagerie « originelle » dans la mesure où les grands mammifères, qui en étaient inséparables, ont disparu depuis des époques déjà reculées. A la différence de ce qui s'observe aux Etats-Unis, il n'existe pas non plus chez nous de très vastes étendues, parc nationaux ou non, où la nature constitue l'essentiel du paysage et dans lesquelles les traces de l'activité humaine sont discrètes. La raison de la popularité de la « nature writing » aux USA, de H. D. Thoreau à

E. Abbey ou R. Bass, tient évidemment d'abord à cette réalité physique, qui a compté pour beaucoup dans la formation de l'identité nationale.

Cependant, même en Amérique du Nord, il ne reste guère de nature vierge et quand Christopher McCandless, l'homme dont John Krakauer retrace la vie dans *Into the Wild* (1996), cherche en Alaska à se rapprocher de la nature inviolée, il le fait en s'interdisant d'emporter une carte. Celle-ci l'aurait peut-être sauvé, mais elle lui aurait aussi rappelé quotidiennement qu'il n'était qu'à quelques kilomètres de refuges de chasse et de routes fréquentées ; à quelques heures de marche donc de la « civilisation ».

L'idée de sauvagerie, comme celle de nature, est comme l'on vient de le rappeler, éminemment culturelle. Ainsi donc lorsque l'on songe à ce qui chez nous pourrait passer pour l'univers le plus sauvage, qu'est-ce qui s'impose ? La forêt. Point de déserts dans nos régions ; quant à la mer, elle occupe une place plus éloignée tant dans la réalité géographique que dans l'imaginaire collectif du plus grand nombre. Elle n'est d'ailleurs parcourue que par des marins, qui, même avec l'instruction minimale d'un plaisancier, sont déjà des spécialistes. La forêt, elle, est partout, et chacun s'est un jour promené dans les bois et a eu l'occasion d'en faire, par les sens, l'expérience directe. Les impressions sensorielles laissées, auxquelles s'ajoutent des émotions qui peuvent mêler plaisir et peur, sont d'autant plus fortes que la première confrontation a généralement lieu pendant l'enfance.

A quelque âge que ce soit, la rencontre avec la forêt constitue une expérience forte parce qu'elle met à mal les points de repère habituels, qui sont ceux d'une civilisation urbaine. Dans *L'Arbre* (1979), qui réfléchit aux liens qui unissent forêt et création littéraire, John Fowles écrit : « la quintessence de cette expérience est justement sa « sauvagerie » [. . .] : j'entends qu'elle est étrangère à toute philosophie, irrationnelle, incontrôlable, incalculable² ». Il existe incontestablement aujourd'hui une valorisation de la forêt à travers sa composante sauvage, et à laquelle participe la littérature. Il suffit de songer à l'écart qui sépare les connotations liées à la forêt dans *L'homme qui plantait des arbres* (1953) de Jean Giono et dans « La fugue du Petit Poucet » (1978) de Michel Tournier, pour prendre deux textes qui connaissent une très large diffusion. En vingt-cinq ans l'on est passé d'un regard utilitaire sur forêt à une valorisation dans laquelle la « sauvagerie » entre pour beaucoup. Alors que la forêt fut considérée à certaines époques comme un lieu suspect, celui où l'on se perdait — concrètement comme au figuré — nous assistons aujourd'hui

² John Fowles : *L'Arbre*, trad. Fr. Rosso, Paris : Editions des Deux Terres, 2003 [1979] : 45, dorénavant A.

d'hui clairement à sa réhabilitation. C'est la civilisation qui est aujourd'hui suspecte et la sauvagerie qui se voit valorisée dans une démarche qui privilégie le foisonnement imaginatif libre plutôt qu'une raison catégorisant avec rigueur.

Pierre Gascar participe de ce changement d'attitude qui, chez lui comme chez d'autres écrivains de sa génération, doit se comprendre dans le prolongement de l'expérience de la guerre, perçue comme la faillite de la civilisation et fin de l'humanisme traditionnel s'appuyant sur la raison. De manière caractéristique, l'ouvrage qui a valu le Prix Goncourt à Gascar, *Les bêtes* (1953), sera réédité sous un double titre—*Les bêtes suivi du Temps des morts* (1953)—qui autour de l'idée de frontière unit exploration de l'animalité et vécu des camps. L'ouvrage mérite qu'on y revienne car c'est un des premiers qui cherche à situer l'homme comme être sensible à l'intérieur des règnes de la nature davantage que comme être de raison, au-dessus du minéral, du végétal et de l'animal. Il annonce ce que précisera «La forêt», à commencer par ceci que si la fraternité entre les hommes, celle des évadés qui se battent collectivement pour la liberté, est essentielle, il existe une cohésion plus puissante encore et qui lie l'homme à la nature.

L'esthétique et l'utilitaire

Le récit de Pierre Gascar évite de se montrer explicite dans la façon de dire la beauté de la nature, mais les premières lignes—citées en ouverture—témoignent bien de sa manière, qui consiste à procéder par touches. Le narrateur s'arrêtera ainsi à l'«écorce grise et lisse [des hêtres], aussi inaltérable que des colonnes de granit» (*F*: 136) et plus loin encore à un autre arbre dont la surface est «recouverte par endroits d'une mince couche velouteuse qui se désagrègeait sous les doigts» (*F*: 146). Il existe chez Gascar une esthétique du détail qui est encore renforcée dans «La forêt» par l'environnement particulier dans lequel évoluent les personnages : en forêt le regard ne peut jamais porter loin puisqu'il est arrêté tant par les troncs que par la végétation basse. Pour décrire un paysage, il faut du recul, que prend Hubert Mingarelli, dans une phrase caractéristique des débuts de chapitres de cet écrivain chez qui la nature occupe également une place essentielle :

Elle était peu profonde et très verte, et il y avait un cours d'eau et des arbres verts le long, et par endroits il s'élargissait et formait des étangs tranquilles et tout brillants, alors les arbres se reflétaient dedans avec beaucoup de netteté, et

ainsi le vert des feuillages se multipliait et avait un air encore plus tranquille autour des étangs³.

Il est évident que le plaisir esthétique entre pour beaucoup dans la lecture de textes qui évoquent la nature ; et celui-ci semble d'autant plus assuré que les écrivains parviennent à faire voir le paysage naturel sans jamais oublier sa matérialité. Par contraste, l'on peut en prendre la mesure en lisant un paragraphe extrait d'un ouvrage destiné à promouvoir la sauvegarde de la forêt il y a cent ans :

Rien n'est beau comme un village à demi caché sous le feuillage des arbres, ainsi qu'un nid d'oiseau. Les maisons apparaissent plus blanches, plus coquettes, plus avenantes au milieu de cette verdure ombreuse qui leur donne la fraîcheur et l'abri. Il faut donc respecter et conserver pieusement les vieux arbres qui ornent les avenues et parfois les places du village, entourent son église, son cimetière. Ils donnent au village sa physionomie particulière, le font reconnaître de loin, le fixent dans les souvenirs de ceux qui l'ont quitté et, dans l'exil lointain, rêvent du pays absent⁴.

Le passage illustre simultanément ce qui peut plaire dans la vue d'un village ombragé d'arbres, son aspect pittoresque, mais il montre aussi que les techniques littéraires éprouvées — topoï, anthropomorphisation, comparaisons, jeux de contrastes, inscription dans le passé, ... — sont sans effets si elles ne s'attachent pas au concret.

C'est un chromo que Cardot propose au regard, dont l'équivalent aujourd'hui serait à chercher du côté des documentaires télévisés qui explicitent également volontiers le « beau ». L'aspect idyllique du lieu doit servir à soutenir une cause, qui dans le *Manuel de l'arbre* est celle de la préservation de la forêt comme réserve d'humidité et garantie contre les ravages et les inondations. L'idyllique est, comme chez Giono d'ailleurs, souligné afin d'entraîner un changement de comportement qui doit conduire les lecteurs à prendre mieux conscience de la rareté de cette ressource et donc d'éviter un abatage inconsidéré à une époque où l'on voyait dans la déforestation une des menaces économiques majeures.

Mais en un siècle la situation de la forêt a changé : elle est aujourd'hui en pleine progression en France, même si, à l'époque de la première crise pétrolière, Pierre Gascau a pu croire que le renchérissement du pétrole allait

³ Hubert Mingarelli : *Hommes sans mères*, Paris : Seuil, 2004 : 23.

⁴ E. Cardot : *Manuel de l'arbre (L'arbre la forêt et les pâturages de montagne)*, Paris : Touring-club de France, 1909 : 7.

être lui fatal. «Ce sont maintenant des forêts entières que la vague d'inflation menace d'emporter» regrettait-il dans *Les sources* (1975)—un beau livre consacré à l'eau et qui s'inspire de la figure de Bernard Palissy—en même temps qu'il critiquait l'aveuglement des bûcherons «dont les bois et les forêts se peuplent de nouveau⁵».

Ces inquiétudes se sont avérées sans fondements. C'est Pierre Rezvani qui, promeneur dans les Maures, saisit le mieux la situation à la fin du XX^e siècle lorsqu'il écrit :

Nature ordonnée jadis par la main de l'homme et retournée depuis à la sauvagerie. Oui, nature très «romantique» que nous aimons à la folie [. . .]. Mais un jour les bulldozers, les marteaux-piqueurs rogeront la douceur et le silence. *Ils* dynamitent déjà les vieux arbres trop nonchalamment penchés⁶.

Dans la mesure où la superficie des forêts a augmenté, il est donc justifié de dire que la sauvagerie s'est accrue. Simultanément ce passage illustre comment le regard sur la forêt a changé de manière radicale au fil du siècle dernier : sa valeur esthétique a pris le dessus sur sa valeur utilitaire. Les phrases de Rezvani montrent en même temps que la nature n'est plus vue d'abord comme une force qui triomphe de tout, mais comme quelque chose de délicat qu'il convient de protéger. En particulier des ravages de ces *ils* destructeurs que sont les hommes.

Peu nombreux sont les lecteurs d'aujourd'hui qui voient la forêt avec les yeux de ce jeune forestier rencontré par Jacques Lacarrière, comme «un grand troupeau d'arbres qu'il faut surveiller, assainir, trier, planter, abattre, élaguer, éclaircir⁷». Le regard esthétique a remplacé le regard utilitaire, qui, comme le rappelait Gaston Roupnel, a si longtemps été dominant :

[la forêt] n'est pas le monde barbare et l'élément indocile qui résista à l'homme. Elle fut dans tous les temps de l'agriculture primitive et elle resta jusque dans les siècles historiques et presque jusqu'à la fin des temps modernes, un des éléments essentiels de la vie rurale⁸.

Et s'il est vrai que, comme le dit Mario Rigoni Stern en ouverture d'*Arbres en liberté* (1991) toujours trop de gens ne «découvrent des arbres que lorsqu'ils

⁵ Pierre Gascar : *Les sources*, Paris : Gallimard, 1975 : 56, 57, dorénavant *LS*.

⁶ Serge Rezvani : *Divagations sentimentales dans les Maures*, Arles : Actes Sud, 2001 : 17, dorénavant *DSM*.

⁷ Jacques Lacarrière : *Chemin faisant*, Paris : Payot, 1992 [1977] : 28.

⁸ Gaston Roupnel : *Histoire de la campagne française*, Paris : Plon, 1974 [1932] : 92.

recherchent leur ombre, en pleine canicule, pour garer leur voiture» alors que, pensant à Tchekhov, l'auteur italien clôt son livre en signalant que «le vieux cerisier sera [...] abattu pour faire place aux voitures⁹», il n'en demeure pas moins que la valeur utilitaire de l'arbre est aujourd'hui secondaire. Dans le même temps, son poids dans l'imaginaire a augmenté d'autant.

L'actualité d'une littérature qui se tourne vers la nature participe de ce changement de vision sur le monde «sauvage» et si l'écriture de la nature n'a pas encore pris en France l'essor que connaissent la photographie et le cinéma qui s'attachent à l'univers naturel, il est raisonnable de s'attendre à ce que l'esthétisation soit l'une des voies dans lesquelles le genre s'engagera.

En 1909 Cardot soulignait le malheur que signifie la pénurie de bois d'œuvre ou d'industrie : «Les usines se ferment, les villages se dépeuplent partiellement et tous les habitants qui vivaient par la forêt sont obligés d'abandonner leur foyer, leur pays pour s'en aller au loin chercher des nouveaux moyens d'existence¹⁰». Cent ans plus tard la disparition, supposée, de la forêt ne se fait plus selon ces critères utilitaires mais sur des bases esthétiques et de bien-être.

Pour l'écrivain, il est difficile de dire simultanément le beau et l'utile ; Pierre Gascar y parvient seulement dans la mesure où la position de son narrateur ne le contraint pas à choisir entre l'utilité de la forêt comme chasse et la beauté de l'environnement forestier comme source de plaisir. «La forêt» évite de construire des contrastes forts, ceux qui opposeraient par exemple la perspective de l'excursionniste et celui du professionnel de la forêt. Dans un commentaire important s'inspirant des auteurs américains du XIX^e siècle, Thoreau, Melville, Twain ou Clemens, Leo Marx souligne ainsi la difficulté :

[les écrivains] sont confrontés au choix impossible entre deux modes de perception, le premier est satisfaisant d'un point de vue esthétique et émotionnel mais il relève de l'illusion, l'autre est analytique et rend compte des réalités rudes, mais il est dépourvu de toute valeur et de tout sens autre qu'utilitaire¹¹.

La difficulté rappelée ici par *The Machine in the Garden* (1964) est toujours d'actualité et l'analyse de la manière dont chaque œuvre est amenée à le résoudre est toujours extrêmement révélatrice des positions occupées pas

⁹ Mario Rigoni Stern : *Arbres en liberté*, trad. M. Baccelli, Lyons : La fosse aux ours, 1998 [1991] : 10 ; 132.

¹⁰ *Op.cit.* : 25.

¹¹ Leo Marx : *The Machine in the Garden*, Oxford : Oxford University Press, 2000 [1964] : 324, je traduis.

les écrivains vis-à-vis de l'environnement naturel. Il ne saurait être question d'appeler de ses vœux une littérature qui sous prétexte de sympathie avec la nature privilégie le pittoresque, comme le faisait déjà le Romantisme, et se montre aveugle aux réalités plus prosaïques.

Il est tout à fait significatif dans le texte de Gascar que l'expérience de la nature se fait à partir d'une expérience de la souffrance, celle de la blessure au pied qui accable le marcheur, obligé de se déchausser « tous les quarts d'heure pour replacer sur [s]es blessures le morceau de tissu » (*F*: 153). Face à cette douleur qui s'est installée dans la durée, et qui rappelle que l'environnement naturel est un lieu où l'on souffre et où l'on a peur, la joie n'existera que dans l'instant. La journée passée seul en attendant d'aller se livrer n'offrira qu'un rare moment de bonheur.

L'impression du vécu de la nature au plus près, comme quand le narrateur détrempé se colle contre un arbre, est toujours intrinsèquement ambiguë. Elle peut être heureuse, comme chez Trassard qui se souvient comment il se glissait, enfant, dans une « ragole¹² », ou plus inquiétante comme lorsque tel personnage de Lafargue évide un chêne avant de s'y faire non pas entermer mais « enarbrer » vif en faisant apposer un « couvercle qui épousait de la même façon sa silhouette¹³ ». Mais la fascination pour l'arbre et la forêt est récurrente, et c'est un enjeu existentiel fort qui s'y joue, comme le rappelle l'attention déployée par Morel, le protagoniste défenseur des éléphants des *Racines du ciel* (1965) de Romain Gary, lorsqu'il s'agit de trouver le lieu où il entend se réincarner en arbre :

Mais je connaissais mon endroit depuis longtemps, j'avais passé des mois à le chercher, à comparer, à errer sur les collines et à travers les bois. Il me fallait beaucoup d'espace et, en même temps, je ne voulais pas être trop isolé, il me fallait d'autres arbres autour de moi. J'avais finalement choisi une belle colline avec vue sur le grand plateau Oulé que j'aimais tant, et qui était plein d'Afrique, avec ces troupeaux qui ne risquaient pas d'être chassés de là avant longtemps¹⁴.

Observons que Morel, comme (le protagoniste de) Gascar a été rendu sensible à la nature suite à l'expérience des camps. Lorsque des hommes se tournent vers la nature et sont disposés, comme le dit encore Morel, à mourir « pour conserver une certaine beauté à la vie. Une certaine beauté naturelle... » (*RC*: 69), c'est toujours en pleine conscience que la joie éprouvée

¹² Jean-Loup Trassard : *Dormance*, Paris : Gallimard, 2000 : 17.

¹³ Jérôme Lafargue : *Les ombres sylvestres*, Paris : Quidam éditeur, 2009 : 87.

¹⁴ Romain Gary : *Les racines du ciel*, Paris : Gallimard, 1956 : 146 ; dorénavant *RC*.

dans la nature est chose de l'instant et que la souffrance et la mort occupent un espace et un temps infiniment plus vastes.

Le concret et l'imagination

L'on aura compris à la lecture du texte de Gascar, et plus généralement de toute œuvre qui se tourne vers le monde naturel, que le genre nous oblige à prendre la mesure de la réalité matérielle, du concret. L'écriture environnementale n'entend pas donner des leçons de réalisme à quiconque, mais elle oblige à prendre en considération l'expérience des sens au plus près du monde tangible. Même si son ambition dépasse de beaucoup la simple description «réaliste», l'observation attentive compte parmi ses exigences premières.

«La forêt» ne porte pas d'indication générique, mais, comme il a déjà été signalé, l'épisode pourrait parfaitement relever du vécu de l'auteur pendant la guerre. Quoi qu'il en soit de l'expérience réelle, le récit s'efforce, notamment par l'usage de la première personne, de faire accréditer la réalité de l'épisode. L'écriture, tout entière portée vers les impressions sensorielles, entend rendre la forêt dans ce qu'elle a de sensible et rappelle d'ailleurs par les procédés auxquels elle recourt certaines pages de Claude Simon qui, comme Gascar, a connu les camps de prisonniers et dont l'évasion est, elle, avérée.

Une esthétique du sensible est à l'œuvre, qui rappelle le «faire voir» cher au Joseph Conrad de la «Préface» du *Nègre du Narcisse* : «Le but que je m'efforce d'atteindre est, avec le seul pouvoir des mots écrits, de vous faire entendre, de vous faire sentir, et avant tout, de vous faire *voir*»¹⁵. Il est clair que s'il entend atteindre ce but, l'art «doit s'adresser d'abord aux sens»¹⁶, comme le souligne encore Conrad. Pierre Gascar écrit dans cette tradition-là ; il nomme les choses avec précision, décrit le monde physique avec une attention pour le détail concret.

La place octroyée dans ce récit à la douleur implique en outre qu'il serait hasardeux de faire de ce texte une lecture qui ne prendrait pas la pleine mesure du réel. Ce texte, comme à tous ceux qui font une place importante à la souffrance physique—celle de la maladie, ou de la violence—, met à mal ce qui est devenu la vulgate scolaire des lectures «postmodernes», selon

¹⁵ Joseph Conrad : *Préface au Nègre du «Narcisse»*, trad. R. D'Humières, Paris : Gallimard, 1938 [1898] : vii.

¹⁶ *Idem.*

laquelle il n'existerait que des histoires et aucune réalité ni vérité historique ou référentielle.

Il ne s'agit évidemment pas de faire ici la caricature du mouvement déconstructionniste, dont les positions sont infiniment plus complexes et plus riches, mais simplement d'insister sur le fait que l'écriture de la nature entend donner toute sa place à l'environnement réel qui nous entoure. Les textes qui, comme celui de Gascar, s'inscrivent dans ce genre sont l'équivalent littéraire du caillou qu'en 1968 déjà Edward Abbey proposait de jeter à la tête de l'idéaliste métaphysique — lisez : de l'universitaire — qui doute de la réalité du monde qui l'environne : « s'il se baisse, c'est un menteur¹⁷ ».

« La forêt » est un récit qui nous oblige à reconnaître le monde dans ce qu'il a de tangible. Cela n'implique évidemment pas que sa seule ambition soit descriptive et que l'imaginaire n'y ait plus aucun droit. Bien au contraire : nombreux sont les écrivains environnementaux qui, comme Rick Bass, signalent que quand vous « pénétrez dans une forêt, il n'y a rien dans votre esprit... que de l'imagination¹⁸ ». Barry Lopez, dans un texte important consacré à paysage et narration, le rejoint lorsqu'il écrit : « Le paysage semblait vivant par les histoires¹⁹ ». Tout lieu s'enrichit des histoires, même imaginaires, qui s'y trouvent situées et la forêt est depuis toujours un endroit très propice au surgissement de la fiction.

La part du rêve, extrêmement importante dans le texte de Gascar, montre bien qu'il ne s'agit pas de choisir entre réalité et imagination, mais d'ancrer l'écriture d'abord dans la matérialité du monde sensible. Cela ne signifie en aucun cas adopter naïvement une perspective à la mode ; même si Pierre Gascar peut passer pour un précurseur des écologistes contemporains, son œuvre n'est jamais militante. Écrire la nature c'est reconnaître par exemple aussi que la forêt est en progression en France ou, pour revenir sur une autre idée reçue d'aujourd'hui, celle du « gentil loup », qu'il est avéré que ce grand prédateur a fait chez nous de très nombreuses victimes humaines aux cours des siècles passés²⁰. Il ne s'agit pas pour l'écopoétique de souscrire aveuglément aux mythes de notre époque, quand bien même une certaine littérature

¹⁷ Edward Abbey : *Desert solitaire*, New York : Ballantine Books, 1971 [1968] : 122 ; je traduis.

¹⁸ Rick Bass : *Why I Came West*, Boston : Mariner Books, 2008 : 43 ; je traduis.

¹⁹ Barry Lopez, « Landscape and Narrative », in : *Crossing Open Ground*, New York : Vintage Books, 1989, Kindle Edition, l. 67, dorénavant LN.

²⁰ Voir respectivement Martine Chalvet : *Une histoire de la forêt*, Paris : Seuil, 2011 et Jean-Marc Moriceau : *L'histoire du méchant loup. 3000 attaques sur l'homme en France (XV^e-XX^e siècles)*, Paris : Fayard, 2007.

de bons sentiments qui les véhicule serait en sympathie avec la protection de l'environnement.

«La forêt» nous montre surtout qu'il ne s'agit pas de choisir entre deux positions, l'une refusant toute approche référentielle, l'autre n'existant qu'à travers elle. John Fowles, une fois encore, nous aide à comprendre pourquoi. Il écrit :

toute expérience présente de la nature comporte une part de passé extraordinairement lointain, une retraite ou une fuite en arrière vers la connaissance et l'expérience passées, qu'il s'agisse du passé défini de la mémoire individuelle ou du passé indéfini, de l'imparfait des connaissances «-ologiques» acquises et de l'approche scientifique. Cette présence du passé m'a souvent semblé jeter le mystérieux voile mortuaire d'un «déjà-advenu» sur la réalité de l'événement ou du phénomène présent. (A : 59, 60)

Ces lignes rejoignent ce que Gascar observe vers la fin de son récit quand son personnage évoque un monde antérieur qui, au-delà du paradis de l'enfance (cf. F : 155), retrouve une époque plus ancienne encore. La fin du récit nous plonge dans un passé archaïque où la position foetale qu'adopte le narrateur est le signe du temps immémorial dans lequel il se trouve plongé.

Ce que Fowles et Gascar nous aident à saisir c'est qu'il n'existe jamais d'expérience de la nature au présent. L'expérience actuelle du narrateur dans «La forêt» se fait par le truchement de relais culturels forts qui invitent tout un savoir antérieur dont la constitution est bien antérieure à la naissance du narrateur. Le récit mentionne ainsi les livres—des manuels éclaireurs scouts à l'Ancien Testament évoqué par le flamboiement du «buisson de la Bible» (F : 135)—, les arts plastiques—face au forestier le narrateur affirme : «j'aurais pu le décrire d'avance» (F : 140) tant il correspond au personnage des «images allemandes du siècle dernier» (F : 141)—, le savoir scientifique—la «carte à grande échelle» (F : 133) ou encore la «lamelle de fer» (F : 133) aimantée, souvenir de quelque leçon de choses et faisant office de boussole—, les souvenirs personnels venus d'une enfance campagnarde—ils lui permettent de reconnaître les «traces laissées par les cerfs qui «frayent»» (F : 147)—et, évidemment, l'univers des mythes—le garde les punit d'une errance qui relève des «châtiments des contes» (F : 152).

Il n'est possible d'écrire la nature qu'à condition de compléter l'observation attentive de l'environnement par des connaissances qui la mettent en perspective. C'est ce qui explique pourquoi l'écriture de la nature n'est jamais essentiellement descriptive, et certainement jamais «objective», mais qu'elle

évoque si volontiers l'histoire du pays, les coutumes des habitants, l'étymologie des lieux-dits, la littérature, les données des sciences naturelles, les mythes et des histoires populaires... Tout cet héritage culturel situe l'expérience de la nature dans le temps et donne une profondeur au regard.

L'écriture entre ordre et chaos

«La forêt» instaure un rapport fort entre l'expérience de la nature vécue par le narrateur et l'écriture ; le texte, qui pourrait avoir été écrit par le narrateur en captivité ou une fois la paix revenue, nous invite à nous montrer attentifs aux liens qui unissent l'environnement spécifique constitué par la forêt et les choix littéraires. A la lecture de Gascar l'on est en effet frappé par le fait que l'écriture, très classique, fait surgir—paradoxalement à première vue—un monde qui est celui du désordre, du mobile et du chaos.

L'on sait depuis l'étude fondamentale de Simon Schama, *Landscape and Memory* (1995), qu'«il n'y a jamais eu un écrivain de la nature qui, confronté à la forêt primitive, n'ait fait appel au vocabulaire de l'architecture²¹». Gascar retrouve logiquement ce vocabulaire : l'on se souvient des «colonnes de granit» (*F* : 136), de la «chambre» (*F* : 131) qui naît du resserrement des arbres et qui vont jusqu'à former «comme un mur» (*F* : 131). Les fûts des arbres qui écrasent les trois hommes apparaissent d'ailleurs à plus d'une reprise comme des barreaux qui tiennent prisonniers les fugitifs dans la réserve alors même que le lieu garantit aux animaux une vie en liberté. Mais comme le montre le passage cité en ouverture, le souci de Gascar est de se servir de ce vocabulaire pour mettre le paysage de la forêt en mouvement, dans une «ronde» (*F* : 131).

Les lignes qui introduisent un mouvement dans le paysage, impulsé par la rapidité de la marche, montre très bien la volonté de dynamiser la perspective de la forêt considérée traditionnellement comme éminemment statique²². L'écriture de Gascar témoigne de préférences qui sont aussi celles de Fowles lorsqu'il met l'accent sur la dynamique de la forêt, son asymétrie et son mouvement, un ensemble de propriétés qu'il résume en évoquant «Un chaos vert. Ou un bois...» (*A* : 63).

Comme Fowles, Gascar est un écrivain qui «préfère le chaos verdoyant à la carte imprimée» (*A* : 67), ou pour le dire avec les mots de Rezvani, un

²¹ Simon Shama : *Landscape and Memory*, New York : Vintage Books, 1995 : 58, je traduis.

²² On lira à ce sujet : Marc Desportes : *Paysages en mouvement : Transports et perception de l'espace XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : Gallimard, 2005.

auteur pour qui la forêt retrouve la littérature en ce que le «désordre (y est) pensé comme un œuvre d'art» (*DSM* : 9, 10). C'est que la signification que le narrateur pressent dans la forêt n'est pas lisible dans une nature qu'on lirait à livre ouvert : ce que la forêt «tient caché» et dont le narrateur «devine l'existence» (*F* : 155) n'est en effet pas contenu dans la nature, c'est quelque chose qui a partie liée avec le vécu intime de chacun. La «vérité» n'est pas dans la forêt mais dans le rapport entre la forêt au «je» qui en s'asseyant contre l'arbre fait dans la nature le retour sur lui-même. La nature ne parle pas directement, mais emprunte des voies détournées.

Le choix de la forêt comme environnement et plus encore la manière dont celle-ci est rendue dans le texte de Gascar témoigne de la sensibilité qui correspond à notre monde contemporain et qui préfère les détours, voire le vertige, de l'ironie à la transparence de la métaphore. Parlant précisément des rapports entre paysage intérieur et extérieur dans leurs rapports avec l'écriture, Barry Lopez l'exprime ainsi : «la vérité se révèle le plus pleinement non pas dans le dogme mais dans le paradoxe, l'ironie et les contradictions qui sont la caractéristiques des récits essentiels» (*LN* : 160).

Chez Gascar, l'expérience de la nature comme découverte de soi est non seulement à l'origine de son écriture, mais elle continue à déterminer chaque moment de son œuvre. Dans *L'ange gardien* (1987), son autobiographie, il raconte l'expérience très intime des plantes et des animaux qu'il avait enfant, expliquant comment il s'efforçait d'éprouver au plus près la sensation du végétal en «touchant du doigt ou en la pressant de deux doigts—l'intérêt de la chose résidant justement dans le caractère imprévisible de la chose à appliquer²³» la gousse de la balsamine *noli me tangere*. On se gardera d'imaginer ici une communion naïve avec l'univers naturel ; rien n'est plus éloigné de Gascar qu'un vague désir fusionnel : c'est par l'expérience concrète des sens qu'il entend se rapprocher du règne végétal, animal et même minéral.

Elève exceptionnel, les exigences de ces études vont néanmoins le conduire à se trouver exclu de cet univers de la nature. L'intellectuel va prendre la place du sensoriel et c'est la raison qui va organiser son univers : «J'avais perdu les clés que je possédais dans mon enfance, mais n'en éprouvais pas le moindre sentiment de privation, puisque je ne me souvenais pas de ce à quoi elles me permettaient d'avoir accès» (*AG* : 160). Gascar insiste beaucoup sur le fait qu'il ne s'agit pas pour lui de retrouver un quelconque paradis perdu, il n'y en a jamais eu. Il ne s'agit pas non plus d'un rêve : «Je savais obscurément qu'il y avait un langage du monde et que je l'avais parfois perçu» (*AG* : 160).

²³ Pierre Gascar : *L'ange gardien*, Paris : Plon, 1987 : 158 ; dorénavant AG.

Dans la biographie—imaginaire ou réelle—de Gascar, l'expérience de l'évadé contre l'arbre participe de cette quête de la recherche d'un sens, et qui conduira à l'écriture : «J'allais refaire le chemin de la littérature, alors que mon enfance m'avait porté bien au-delà» (AG : 161).

La littérature est un détour, mais un détour nécessaire. On peut affirmer que l'ensemble de l'œuvre de Gascar est une manière non pas de retrouver, mais de tendre vers une expérience qui a été la sienne enfant. C'est dans la matérialité des êtres et du monde, par ce que les sens peuvent toucher, qu'il construit son œuvre :

[...] rien au monde, ni les produits les plus purs de l'intelligence, ni l'exemple des enchaînements les plus rigoureux de la raison, ne m'empêchera de croire que l'idée est dans les choses. [...] La signification essentielle est dans la réalité, dans le concert, le brut, le compact ou le fluide, le gazeux : dans ce qui est. Il n'y a que le monde qui parle. (LS : 265)

Nous pouvons voir dans cette position l'expression d'un des principes majeurs qui sous-tendent aujourd'hui l'écriture de la nature. Au moment où elle s'est originellement exprimée—dans les années 70—l'idée entraine encore en conflit avec les positions des nouveaux romanciers, avec lesquels Gascar avait d'ailleurs noué un dialogue. Elle n'a guère trouvé à l'époque sa place dans le débat intellectuel et littéraire puisque c'est l'écriture, ou du moins la lecture, autoréférentielle qui s'est vue privilégiée et ce alors même que l'univers naturel sensible était éminemment présent chez certains des nouveaux romanciers, à commencer par Claude Simon.

En ce début de XXI^e siècle, qui voit un intérêt croissant pour le monde de la nature, les positions prises par Pierre Gascar trouvent toute leur actualité et leur pertinence. Il serait injuste de taxer de naïvement réaliste cet intérêt pour le concret, qui s'exprime chez des écrivains comme Trassard, Rezvani, Commère, Mingarelli, Garcin, O. Rolin, Bailly, Bucher, Lovay et tant d'autres qui se tournent vers l'univers naturel ou rural. Leur regard est en effet toujours porté par l'écriture et il n'existe pas en dehors du travail sur la langue.

Interrogé en 1991 par *La Quinzaine littéraire* sur le sentiment de la nature et la manière dont un écrivain peut donner un langage à celle-ci, Claude Simon répondait : «Donner un langage à la nature ? Tout au plus, me semble-t-il, pourrait-on parler de *métier*. A moins de considérer que la nature *parle* par son silence même et sa beauté. Ce serait plutôt ma façon de voir»²⁴.

²⁴ «Questions à quelques écrivains sur la Nature : Réponse de Cl. Simon», *La Quinzaine Littéraire* 583/1, 1991 : 19.

Le métier de l'écrivain dont parle l'auteur des *Géorgiques* n'est pas de donner une voix à la nature mais de s'efforcer de saisir ce qu'elle fait parler en chacun d'entre nous. Pierre Gascar nous y aide, et l'on ne peut que se réjouir de voir des écrivains majeurs, tel Gérard Macé, le relire aujourd'hui²⁵. L'écriture de Macé est non seulement en sympathie avec celle de l'auteur du *Règne végétal*, mais certaines positions rejoignent précisément celles de Gascar. Ainsi quand dans *Pensées simples* (2011) il rappelle cette histoire rapportée par Plutarque d'un Spartiate que l'on invitait à écouter un homme qui imite le chant du rossignol :

«J'ai déjà, dit-il, entendu le rossignol.» Mot qui laisse sans voix, au moins pour un temps, réplique déconcertante et cas étrange d'un homme qui semble tout ignorer de la réalité du langage, des charmes de la fiction, de la puissance du symbole. Certains défenseurs de la nature, qui veulent tout ignorer des prestiges de l'art, sont les lointains descendants de ce Spartiate. (*PS* : 221)

A l'opposé du Spartiate, les écrivains de la nature d'aujourd'hui sont les continuateurs de l'homme qui imite le rossignol : ils ne font pas entendre une voix chargée de sens mais un chant, c'est-à-dire une forme.

²⁵ Gérard Macé : *Pensées simples*, Paris : Gallimard/Seuil, 2011 : 34, dorénavant *PS*. Le débat est durable et 'on rapprochera du commentaire de Hegel, qui invite Kant dans le débat : «On peut dire d'une façon générale qu'en voulant rivaliser avec la nature par l'imitation, l'art restera toujours au-dessous de la nature et pourra être comparé à un ver faisant des efforts pour égaler un éléphant. Il y a des hommes qui savent imiter les trilles du rossignol, et Kant a dit à ce propos que, dès que nous nous apercevons que c'est un homme qui chante ainsi, et non un rossignol, nous trouvons ce chant insipide. Nous y voyons un simple artifice, non une libre production de la nature ou une œuvre d'art. Le chant du rossignol nous réjouit naturellement, parce que nous entendons un animal, dans son inconscience naturelle, émettre des sons qui ressemblent à l'expression de sentiments humains. Ce qui nous réjouit donc ici c'est l'imitation de l'humain par la nature.» (Georg W. Hegel : *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris : Flammarion, 1979 : 37)

PEUT-ON APPLIQUER LA LITTÉRATURE AUX ÉTUDES CULTURELLES ?

RÉFLEXIONS SÉMIOLOGIQUES AUTOUR D'UNE NOUVELLE DE MAUPASSANT

ANDREA DEL LUNGO

Université Lille 3 Charles de Gaulle,
Institut Universitaire de France
adellungo@free.fr

Abstract: Literature has often been, in spite of itself, a *pretext*: depending on the era, it has been deployed for the study of authors' biographies, modes of production, semiology, structuralism, academic methodology, sociology, and of course, psychoanalysis. Cultural studies, as practiced today, seems to be following a similar trend, namely that of approaching the literary text as a tool for analysis—or even, more plainly, as a document or source—and with the same status as others, from the perspective of a global and cultural history. Far from succumbing to the temptation to restore literature's lost sacred aura, or affirming literature's alleged centrality among an array of disciplines, it is perhaps time to recognize its specificity, at the very least and, more importantly, to define its points of origin that allow us to analyze the relationship between literature, culture, and knowledge. With this in mind, I propose in particular to examine the sign as concept, which appears seldom modernized within cultural studies, especially in the absence of a historicized viewpoint. What is the state of semiology today? Can it still function as a paradigm capable of deciphering reality? This analysis aims to investigate these questions using the methodological framework of “historicized semiology”, which aptly lends itself to structuring the study of literature and cultures by defining different dimensions of literary representation. This project applies this approach to a novella with an eminently semiotic title, *Le Signe* ‘The Sign’, by Maupassant.

Keywords: sign, semiology, Maupassant cultural studies, prostitution

La littérature a souvent été, malgré elle, un *prétexte* : on lui a appliqué, selon les époques, la biographie de l'auteur, le système de production, la sémiologie, le structuralisme, la méthodologie scolaire, la sociologie, et évidemment la psychanalyse (d'où le titre renversant d'un essai de Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse*, qui a inspiré mon propre titre). Car les études culturelles en vogue actuellement semblent s'exposer au même risque : celui de considérer le texte littérature comme un terrain

d'analyse—voire, plus banalement, comme un document ou comme un source—parmi d'autres, et au même titre que d'autres, dans la perspective d'une histoire culturelle globale.

Loin de nous la tentation de rendre à la littérature son aura de sacralité perdue, ou d'affirmer une prétendue centralité de la littérature dans le champ des disciplines ; mais il serait peut-être temps de lui reconnaître, au moins, sa spécificité, et surtout de définir les points d'ancrage qui permettent d'analyser la relation entre littérature, savoir et culture. Parmi ceux-ci, je me propose d'interroger notamment la notion de signe, peu actualisée—me semble-t-il—au sein des études culturelles, en l'absence d'une perspective historicisée. Qu'en est-il aujourd'hui de la sémiologie ? Peut-elle encore fonctionner comme un paradigme susceptible de permettre un déchiffrement du réel ? Et quelle spécificité peut-on reconnaître au signe littéraire ?

J'aborderai ces question en proposant le cadre méthodologique d'une approche que j'appellerai « sémiologie historicisée », susceptible d'articuler la littérature et les études culturelles par la définition de différentes dimensions de la représentation littéraire ; j'en donnerai ensuite un exemple d'application par l'analyse d'une nouvelle au titre éminemment sémiologique, « Le Signe » de Maupassant.

Pour une « sémiologie historicisée »

La notion de signe est particulièrement vaste—le monde est un système de signes, voire un « système de système de signes »—et a été définie de diverses manières au cours de l'histoire. Elle se lie, d'une part, à une tradition herméneutique qui remonte à Augustin, définissant le signe comme « une chose qui frappe extérieurement nos sens, mais qui fait naître en nous la pensée d'une autre chose » (*De doctrina christiana*). Il s'agit d'une vision qui insiste naturellement sur le versant interprétatif, considéré comme le fondement de tout signe, aussi bien naturel qu'artificiel ; et cette dernière distinction, qui relève du caractère conventionnel et intentionnel des signes artificiels, a été à la base des théories philosophiques du signe jusqu'au XVIII^e siècle. D'autre part, la notion de signe a été réinvestie dans le cadre d'une nouvelle théorisation qui a scandé la naissance de la linguistique, de la sémiotique et de la sémiologie au cours du siècle dernier (Saussure, Peirce, Morris, Eco, Barthes). Celles-ci ont insisté sur l'idée de *substitution*, le signe étant conçu comme le représentant d'une entité absente (pensons à la relation entre le signe linguistique et son référent, ou à la définition que donne Peirce du signe comme

«quelque chose qui tient lieu de quelque chose¹»). Cette vision du signe ne saurait être discutée ; elle a cependant donné lieu à une conception systématique et synchronique analysant le signe en tant qu'élément conventionnel, qui implique la connaissance d'un code, ou en tant que représentant abstrait dont l'aspect arbitraire est souligné.

L'hypothèse de départ que j'ai pu formuler, au sein d'une analyse du statut et des fonctions du signe en littérature, est que la notion de signe me semble devoir être obligatoirement *historicisée*, et donc étudiée suivant une perspective diachronique afin d'en saisir les valeurs dans le champ littéraire. Cette nécessaire historicisation relève du constat que le signe littéraire ne prend son sens qu'à travers la relation du texte avec un contexte, d'ailleurs double : le contexte de réception, par rapport à cet interprétant des signes qu'est le lecteur, lui-même inscrit dans l'historicité du texte ; et le contexte épistémologique, dans la relation à des savoirs également historicisés que le texte intègre grâce au signe.

C'est dans ce sens que j'ai voulu proposer, dans mes derniers travaux critiques, une approche du texte littéraire définie sous l'expression de «sémiologie historicisée», dont l'enjeu est d'abord d'ordre théorique : il s'agit en effet de définir un positionnement, en partie inédit dans le cadre de l'épistémologie et de la critique littéraire actuelle, qui puisse conjuguer d'une part les acquis de l'analyse sémiologique, et d'autre part l'histoire littéraire, voire l'histoire des idées. Son objectif est donc un renouvellement des approches du texte littéraire, visant à combler le hiatus de nos jours croissant entre théorie et histoire, entre les approches analytiques (linguistique et stylistique), qui refusent de plus en plus le geste herméneutique, et une vision historicisée de la littérature. La notion de signe, telle qu'elle émerge avec une spécificité particulière dans les paradigmes du savoir au cours du XIX^e siècle, semble constituer un terrain d'enquête privilégié, en ce qu'elle se trouve évidemment au croisement de plusieurs disciplines et qu'elle permet l'articulation de l'espace littéraire et de l'espace du savoir. De ce point de vue, mon travail se fonde sur le principe d'une «interdisciplinarité limitée», qui écarte la volonté illusoire d'analyser de manière exhaustive les enjeux de la question dans plusieurs domaines du savoir, pour étudier la relation entre la littérature et d'autres disciplines *à partir de la définition de points d'ancrage précis* (par exemple, le modèle du «paradigme indiciaire», ou la fonction du signe comme marque sociale permettant de rapprocher littérature et sociologie).

¹Ch. S. Peirce : *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, coll. *L'ordre philosophique*, Paris : Seuil, 1978 : 121.

Historicisé et ouvert à une relation au savoir, le signe littéraire se pose ainsi comme élément capital de l'interprétation, comme fondement d'une démarche herméneutique qui était déjà inscrite dans la conception triadique du signe avancée par Peirce, supposant la présence d'un *interprétant* et la nécessité d'un acte herméneutique de déchiffrement qui contribue à nuancer l'aspect conventionnel du signe lui-même. C'est à partir de cette vision philosophique que j'ai voulu m'intéresser à celle que je considère comme la fonction capitale du signe dans le domaine littéraire et artistique : constituer le noyau de la représentation qui *transpose* la relation référentielle dans un nouveau système de signes que l'œuvre instaure et par lequel elle construit son sens. De mon point de vue, le texte doit être considéré à la fois comme objet esthétique et comme produit ou témoignage, au sens large, d'une culture ; comme espace dense et densifié d'une signification opaque, et comme lieu herméneutique par excellence, en relation à des modèles, à des codes ou à des sources, mais susceptible également d'anticiper ou d'ouvrir des paradigmes d'interprétation et des formes de connaissance.

Historiciser le signe signifie ainsi modifier la perspective de la sémiologie structuraliste, qui avait érigé le paradigme saussurien de la linguistique en modèle de la science des signes, ouvrant la voie à une analyse strictement textualiste. Déjà à l'époque, Derrida pouvait en effet reprocher à Barthes d'avoir accompli le programme saussurien de subordonner la sémiologie à la linguistique (*De la grammatologie*), dont l'aspect systématique et fonctionnaliste permettait de fonder un modèle d'étude des relations symboliques pour l'ensemble des sciences humaines ; et Louis Marin posait déjà la question de la dissolution du sujet et de l'histoire dans ce modèle linguistique où le signe se définit en lui-même, jusqu'à inclure le processus de l'interprétation². C'est notamment de la réflexion de Louis Marin que je me suis inspiré pour concevoir cette nécessaire historicisation de la sémiologie qui me paraît la perspective adéquate afin d'analyser le statut du signe dans le domaine littéraire : car la littérature, évidemment, est une *représentation*, et en cela la relation sémiologique qu'elle instaure ne peut être dissociée d'un processus interprétatif, ni de l'analyse d'un contexte.

Essayons donc d'avancer vers une définition du signe littéraire pouvant fonder une sémiologie historicisée, au risque de quelques simplifications. La conception triadique du signe que l'on doit à la sémiotique peircienne per-

²L. Marin : « La dissolution de l'homme dans les sciences humaines : modèle linguistique et sujet signifiant », *Concilium* 86, 1973 : 27-37 ; repris dans *De la représentation*, Paris : Seuil/Gallimard, coll. *Hautes études*, 1994.

met, par rapport à la dualité du modèle linguistico-sémiotique, d'intégrer au signe un processus d'interprétation qui produit d'autres signes : un signe, ou *representamen*, tient lieu de quelque chose, son *objet*, et « s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé », que Peirce appelle l'*interprétant* du premier signe. Au fondement de la sémiotique se trouve donc l'idée qu'un signe ne fonctionne pas de la même façon selon son contexte d'apparition, et qu'il peut d'ailleurs être interprété de diverses manières selon son récepteur, comme le prouvent les nombreux exemples donnés par le philosophe. Or, cette relation triadique, qui constitue le signe dans sa complexité, donne lieu à une trichotomie (la deuxième des trois énumérées par Peirce, qui est aussi la seule à mettre en relation les trois aspects du signe) comportant trois définitions : icône, indice et symbole. Si l'icône renvoie à la virtualité d'un signe qui se définit en tant que tel, et le symbole à une règle qui détermine son interprétant (comme le signe linguistique), le régime de l'indice implique en revanche une relation au contexte : il se trouve en effet en connexion dynamique « spatiale » avec l'objet qu'il représente, ainsi qu'avec « le sens et la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe³ ».

Il me semble que ce dernier aspect, transposé de son contexte sémiotique, peut se révéler capital pour étudier le fonctionnement du signe dans la représentation littéraire. Car ce qui m'intéresse, dans le cadre d'une historicisation de la sémiologie, n'est pas l'aspect connotatif ou linguistique du signe littéraire (déjà exploité par d'autres approches critiques), ni la visée symbolique qui fait du signe le représentant d'une abstraction, par exemple au moyen de l'allégorie. L'objet d'étude d'une sémiologie historicisée est précisément la représentation, c'est-à-dire la relation qui s'instaure à travers le signe littéraire entre le texte et le « réel », entendu au double sens de référent concret et de modèles épistémologiques qui le fondent, à une époque déterminée. Le signe serait ainsi le vecteur du principe que j'appellerai de « référentialité transposée », qui est le propre de la représentation.

Le trois dimensions de la représentation : réflexive, transitive, transpositive

C'est encore la réflexion de Louis Marin, consacrée à cette problématique dans le domaine de la peinture, qui permet de définir une telle vision de

³ Ch. S. Peirce : *Écrits sur le signe*, *op.cit.* : 158.

la représentation, renvoyant aussi bien à l'étymologie qu'au sens commun : «représenter» signifie d'abord substituer quelque chose de présent à quelque chose d'absent (ce qui est, souligne Marin, la structure la plus générale d'un signe), la substitution étant réglée par une économie mimétique, la similarité postulée du présent et de l'absent ; mais par ailleurs «représenter» signifie montrer, exhiber quelque chose de présent, acte qui construit l'identité de ce qui est représenté et qui l'identifie comme tel. Cette double dimension constitue, selon Marin, le fondement de la représentation artistique : «d'un côté, une opération mimétique entre présence et absence permet le fonctionnement et autorise la fonction du présent à la place de l'absent. De l'autre, c'est une opération spectaculaire, une autoreprésentation qui constitue une identité et une propriété en lui donnant une valeur légitime⁴». La conclusion que le critique tire de ce raisonnement mérite d'être citée en raison de sa clarté : «Toute représentation, tout signe représentationnel, tout procès de signification comprend ainsi deux dimensions que j'ai coutume de nommer, la première, réflexive—se présenter—et la seconde transitive—représenter quelque chose».

Je crois cependant qu'à ces deux dimensions de la représentation il faudrait en ajouter une troisième qui relève précisément de la transposition artistique : en effet, le signe représentant par voie référentielle le réel (au double sens évoqué plus haut), se trouve aussi intégré à un nouveau système de signes que l'œuvre instaure et sur la base duquel elle construit sa signification. *Transposer*, c'est donc poser les signes *autrement*, comme le suggère le préfixe du verbe qui indique l'idée d'un passage ou d'une modification. De ce point de vue, l'œuvre d'art, modèle fini d'un monde infini, se fonde sur un processus de transposition qui déplace les valeurs des signes au sein d'un système relationnel qui prend son sens précisément en vertu de sa finitude.

La première dimension du signe, réflexive, porte donc sur son propre fonctionnement en tant que signe ; le deuxième, transitive, sur son rôle référentiel de représentant du réel ; la troisième, que j'appellerai transpositive, sur les relations entre les signes qui permettent de re-présenter autrement, de bâtir de nouveaux systèmes de signification, de connaissance et d'interprétation. Conçue dans cette triple perspective, la notion de signe se trouve nécessairement historicisée : la première dimension renvoie au contexte de production de l'œuvre, à la réflexion incessante sur le fonctionnement même de la représentation propre au domaine artistique, et dont les enjeux varient

⁴L. Marin : «Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures» (1987), dans *De la représentation, op.cit.* : 242-243.

selon les époques ; la deuxième dimension renvoie au contexte historique de référence ; la troisième s'ouvre à la réception de l'œuvre et renvoie largement à un contexte culturel, et notamment aux modèles épistémologiques qu'elle articule, voire qu'elle fonde. Il serait d'ailleurs possible d'ajouter une dernière dimension d'ordre intertextuel qui ne fait qu'affirmer encore davantage l'exigence d'une analyse diachronique : le signe signifie non seulement par sa relation à d'autres signes dans le système sémiologique d'une œuvre singulière, mais aussi par son articulation à une histoire des signes littéraires.

À partir de cette réflexion, je crois qu'il est possible d'avancer une première définition du signe dans le domaine littéraire, et selon la perspective d'une sémiologie historicisée. Un signe, c'est un élément textuel susceptible de permettre la représentation littéraire ; d'articuler ce passage entre l'infini du monde et le fini de l'œuvre, entre la concrétude du réel et sa figuration dans l'imaginaire littéraire ; et de produire une signification par la relation du signe à d'autres signes textuels, et *via* le processus interprétatif de la lecture telle qu'elle est inscrite dans le texte.

On pourrait aisément me reprocher une vision trop élargie, suivant laquelle tout ou presque deviendrait signe. J'assume pleinement l'idée que tout est en effet signifiant dans la représentation littéraire, en opposition à une vision propre à la sémiologie structuraliste qui, par la décontextualisation de l'analyse, a pu insister sur l'insignifiance dénotative de certains signes. Il faudrait de ce point de vue réévaluer la fonction des objets concrets en littérature qui avait fondé la lecture barthésienne de l'effet de réel, dans laquelle l'aspect significatif des détails «superflus» se trouvait nié par l'expulsion du signifié : le détail concret, constitué selon Barthes «par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant», ne pourrait ainsi que connoter la catégorie du réel⁵. Il me semble au contraire que ces détails, si l'on adopte une perspective autre que celle de la sémiologie saussurienne, sont pleinement significatifs, et relèvent du statut du signe en tant que fondement de la représentation artistique. Prenons l'exemple du célèbre «baromètre» de Flaubert qui a inspiré, parmi d'autres détails superflus, «ni incongrus ni significatifs», l'analyse barthésienne : ce détail semble participer, dans la description de la salle où se tient Madame Aubain au début d'*Un cœur simple*, à la constitution d'un système de signes qui indique, par la mise en scène d'une philosophie de l'ameublement bourgeois, le mauvais goût d'un intérieur où des objets de styles hétérogènes sont mêlés : un vieux piano, une pendule néoclassique, une cheminée de style Louis XIV, un baromètre, des chaises anciennes d'aca-

⁵ Voir R. Barthes : «L'effet de réel», *Communications* II, 1968.

jou ainsi qu'un fauteuil de paille ou des bergères de tapisserie typiques du XIX^e siècle ; sans parler de la connotation de vétusté de cette salle qui « sent le moisi » mais qui est paradoxalement meublée d'objets « fonctionnels ». Bref, le caractère prétentieux de ce bric-à-brac suffirait à identifier la bourgeoisie de province : loin de connoter uniquement le réel, ce baromètre se révèle être un signe, avec les autres, d'une appartenance sociale, d'une conception esthétique, voire d'une vision du monde. N'oublions pas qu'il s'agit de surcroît d'un objet technique, qui pourrait être le signe, de manière cette fois indépendante des autres objets, d'une valeur typiquement bourgeoise : l'emprise positiviste de la culture et du progrès humains sur une nature maîtrisée et réduite aux chiffres de la pression atmosphérique.

Cependant, si tout est signifiant dans un texte littéraire, tout ne fonctionne pas comme signe dans la perspective que j'ai adoptée. Insister sur la dimension référentielle du signe, inhérente à l'idée de représentation, signifie privilégier un statut particulier du signe par rapport à d'autres. J'avance donc une première restriction à la définition large de signe : il me semble en effet que dans l'étude de la représentation, et des modèles herméneutiques qui la fondent et qu'elle fonde, le statut du signe-indice se révèle prioritaire à celui du signe-symbole, si l'on adapte le sens peircien des termes dans le domaine artistique. Le symbole repose sur une règle qui détermine son interprétation et qui accentue le caractère conventionnel du signe (le crâne des vanités, par exemple, ou les allégories figuratives) : il n'est pas en lui-même le vecteur d'une démarche herméneutique. Ce qui m'intéresse davantage dans la perspective d'une sémiologie historicisée est en revanche un type de signe qui se définit de deux manières : par son caractère *concret* qui assure la représentation référentielle ; et par son aspect *indiciel*, dans la mesure où le signe articule un rapport, souvent opaque, au réel, à une interrelation, d'ordre herméneutique, au sein du texte. À la suite des travaux de Carlo Ginzburg, mon hypothèse fondamentale est que le signe se présente d'abord comme un *objet* se situant au cœur d'une activité de déchiffrement et d'interprétation qui concerne aussi bien le domaine artistique qu'une vision de l'histoire, qu'une perception du réel, qu'une définition de l'état social.

Il est d'ailleurs évident — deuxième restriction à la définition large de signe donnée plus haut — que les signes littéraires ne sont pas tous investis du même pouvoir représentatif : certains n'ont qu'un rôle référentiel, ou s'intègrent dans des systèmes sémiologiques au sein desquels il reçoivent une signification par d'autres signes qui sont, en revanche, des vecteurs herméneutiques de la signification. Je crois qu'il est possible de repérer une catégorie de signes qui, se situant au croisement des différentes dimensions (réflexive,

transitive, transpositive), opèrent une densification du sens : c'est l'analyse de cette catégorie, à laquelle on pourrait donner le nom d'*hypersigne*, qui me semble prioritaire dans la perspective d'une sémiologie historicisée.

L'hypersigne est un noyau de la représentation artistique, qui articule autour de lui le système de signes instauré par l'œuvre ; par sa centralité, il donne un sens à d'autres signes et permet de fonder des paradigmes de connaissance, ainsi que les modèles herméneutiques de son déchiffrement. Cette catégorie n'est pas théorisable en termes absolus : chaque œuvre présente des hypersignes particuliers qui construisent et articulent la signification de l'œuvre même. Cependant, certains types de signe se révèlent particulièrement aptes à constituer des noyaux de la représentation et à fonder des paradigmes herméneutiques. En voici une liste, en guise d'exemple, naturellement non exhaustive :

- les objets réflexifs (livres, tableaux, photographies ou autres productions artistiques), qui permettent une mise en abyme de l'acte créateur de la représentation, ou de la réception de l'œuvre ;
- les objets techniques ou scientifiques, qui impliquent l'intégration d'un savoir dans le texte, mais qui visent aussi à fonder de nouveaux modèles de déchiffrement⁶ ;
- l'ensemble des marques ou des indices qui définissent l'identité de l'individu ou qui articulent un espace social de relation entre les individus ;
- l'ensemble des signes temporalisés, qui renvoient au passé (le passé historique, pour les objets qui ont une fonction de témoignage de celui-ci, ou le passé fictionnel, pour les indices référant à la temporalité du récit) ou qui anticipent le futur ;
- les signes constituant des dispositifs qui organisent l'espace de la représentation et qui articulent des champs visuels.

Dans mes recherches actuelles, je me suis notamment intéressé à deux de ces catégories d'hypersignes : les indices identifiants, qui ouvrent une perspective sociologique dans l'analyse du signe ; et les dispositifs spatiaux, parmi lesquels se trouve un hypersigne par excellence — la fenêtre — dont l'étude fournira un exemple d'application de la sémiologie historicisée.

⁶ Dans l'introduction de son ouvrage *Savoirs à l'œuvre*, Michel Pierssens évoque précisément ce genre d'objets (comme les presses à imprimer chez Balzac ou le téléphone chez Proust) qui ne seraient pas des simples symboles chargés de figurer l'actualité du texte : « devenus littérature, plus riches alors que leurs modèles réels, ils les transforment en sens à venir, car ils déploient en les mobilisant de nouveaux possibles, encore incompris » (*Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Presses Universitaires de Lille, 1990 : 7).

La fenêtre-signe de Maupassant

L'analyse de la nouvelle «Le Signe», de Maupassant, permet de montrer la spécificité du texte littéraire dans le cadre du débat sur le problème social de la prostitution au XIX^e siècle : c'est dans ce texte que l'on trouve l'expression si discrètement éloquente «faire la fenêtre», l'auteur dévoilant les codes plus ou moins subtils de l'activité en question. Affranchie de la portée normative et du discours moralisateur propres aux historiens et aux hygiénistes qui avaient abordé ce problème épineux au cours du siècle, la nouvelle de Maupassant utilise la fenêtre comme espace de signalisation, visant à un brouillage des repères sociaux qui montre un état d'aplatissement, au sein duquel les signes d'appartenance deviennent *réversibles*.

La nouvelle, publiée dans le *Gil Blas* du 27 avril 1886 et recueillie ensuite dans *Le Horla*, fait partie d'une trilogie, dont elle figure le dernier volet, à la suite de deux autres nouvelles qui s'intitulent «La Confidence» et «Sauvée». Les héroïnes en sont la marquise de Rennedon et la baronne de Grangerie ; dès les premières lignes du «Signe», Maupassant établit le lien avec la nouvelle précédente, puisque l'on apprend que la marquise de Rennedon est divorcée — rupture qui faisait le sujet de «Sauvée». Dans son ouvrage *Du Descriptif*, Philippe Hamon examine pour «Le Signe» le *topos* de la description articulée autour du motif de la fenêtre⁷. Or, comme cela est fréquent chez Maupassant, la nouvelle est composée d'un récit enchâssant et d'un récit enchâssé, cet emboîtement signalant déjà le motif de la frontière entre intérieur et extérieur comme l'objet même du «Signe». Le texte joue en effet sur ces deux plans : d'un point de vue configuratif, le récit enchâssant est l'extérieur de la nouvelle ; mais sur le plan thématique, ce récit enchâssant — disons l'introduction — présente l'intérieur de la marquise de Rennedon. En effet, au début de la nouvelle, donc, la «petite marquise de Rennedon» est délicieusement endormie, seule et ravie dans son lit, dormant «de l'heureux et profond sommeil des divorcées⁸». Elle est alors tirée de la suavité de sa couche par des «voix [...] qui parlaient vivement dans le petit salon bleu⁹». La femme de chambre est là qui défend la porte de sa maîtresse, tandis que la baronne de la Grangerie cherche à pénétrer dans la chambre. «L'incipit de la nouvelle est donc occupé par une effraction¹⁰», explique Philippe Hamon.

⁷ Philippe Hamon : *Du Descriptif*, Paris : Hachette, 1993 : 229–239.

⁸ G. de Maupassant : «Le Signe», in *Contes et nouvelles*, éd. de L. Forestier, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2003 : 725.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Ph. Hamon : *Du descriptif*, *op.cit.* : 232.

L'extérieur, en la personne angoissée de la baronne de la Grangerie, envahit l'intérieur si douillet de la petite marquise pour lui raconter, très émue, dans cette chambre où la domestique laisse entrer le jour, l'aventure qu'elle a vécue la veille : assise derrière la fenêtre de son salon, qui surplombe la rue Saint-Lazare, la baronne s'amusait comme à l'accoutumée à observer les allées et venues des piétons et des véhicules, en bas, lorsqu'elle a vit en face d'elle, de l'autre côté de la rue, une femme, elle aussi à sa fenêtre. Or, cette femme est tout à fait reconnaissable, et se trouve immédiatement «classée» par la baronne : «Mais je m'aperçus tout de suite que c'était une vilaine fille¹¹».

Il est intéressant d'analyser les signes de reconnaissance au moyen desquels l'auteur définit les différentes classes — pour mieux les détourner ensuite, comme nous le verrons. Le chromatisme y joue un rôle capital, car les deux amies, la marquise et la baronne, sont montrées à travers une palette de couleurs claires et douces, qui sied parfaitement à leur noblesse et au raffinement supposé de ce rang : de la marquise on aperçoit la «tête blonde» dans l'embrasure de la porte de sa chambre, lorsqu'elle est tirée de son sommeil ; madame de Grangerie, quant à elle, verse de «jolies larmes claires» et ne s'essuie pas les yeux, «pour ne point les rougir». Du reste, tout, chez les deux personnes, est «petit», entendez «délicat», de leur propre taille à celle des pièces de l'appartement.

Revenons au fil de notre histoire ; la baronne de Grangerie est assise sur le petit fauteuil bas qu'elle s'est fait installer dans l'embrasure de sa fenêtre, et aperçoit la «vilaine fille», juste en face d'elle : «Tout à coup, je remarque que, de l'autre côté de la rue, il y a aussi une femme à la fenêtre, une femme en rouge ; moi j'étais en mauve, tu sais, ma jolie toilette mauve¹²». Le rouge est une couleur primaire, criarde ; c'est aussi la couleur de la lanterne installée devant la maison Tellier, une maison close, dans une autre nouvelle de Maupassant. Mais la toilette de madame de Grangerie, même si elle est qualifiée de «jolie», est mauve, soit une des couleurs «pastel» des deux protagonistes, mais mêlée de rouge... La fenêtre établit ainsi ce que Philippe Hamon nomme des «correspondances entre les éléments de chaque espace¹³», implicites ou explicites. Ici, l'analogie est très nette entre les deux femmes : couleur de la robe, posture, attente (d'un client, du mari).

La petite baronne est d'abord choquée de trouver cette femme vulgaire à la fenêtre, comme elle. Puis elle commence à l'examiner, et à s'amuser de

¹¹ G. de Maupassant : «Le Signe», *op.cit.* : 726.

¹² *Idem.*

¹³ Ph. Hamon : *Du descriptif*, *op.cit.* : 234.

son manège destiné à faire monter les hommes chez elle. La fenêtre de la prostituée se mue alors en une scène de théâtre, dont on a tiré les rideaux ; la baronne, spectatrice fascinée, observe :

Elle était accoudée, et elle guettait les hommes, et les hommes aussi la regardaient, tous ou presque tous. [...] ils levaient souvent la tête et échangeait bien vite un regard avec elle, un regard de franc-maçon. Le sien disait : « Voulez-vous ? »

Le leur répondait : « Pas le temps », ou bien : « Une autre fois », ou bien : « Veux-tu te cacher, misérable ! » C'étaient les yeux des pères de famille qui disaient cette dernière phrase.

Tu ne te figures pas combien c'était drôle de la voir faire son manège ou plutôt son métier¹⁴.

Madame de Grangerie continue d'observer ce « manège », car on sent, en même temps que sa distraction, pointer l'admiration chez la baronne. Les métaphores qu'elle emploie pour désigner la prostituée le montrent bien : cette dernière n'est d'abord qu'un « gibier », que les « chiens » (les hommes) flairent. Puis la prostituée devient à son tour prédatrice, au moment où un homme monte chez elle : « Elle l'avait pris, celui-là, comme un pêcheur à la ligne prend un goujon. [...] Vraiment, elle me passionnait, à la fin, cette araignée. Et puis, elle n'était pas laide, cette fille¹⁵ ». La baronne s'interroge ensuite sur le moyen de reconnaissance employé par la prostituée, si parfait qu'elle ne le décèle pas. Elle s'en va chercher alors sa « lunette de théâtre », et, assise à sa fenêtre comme au spectacle, elle observe encore une fois les gestes professionnels du « métier » de prostituée. Une panoplie d'instruments transparents (glace, lunette de théâtre, fenêtre) et de verbes de perception visuelle (remarquer, examiner, s'apercevoir...) viennent placer le texte dans « l'isotopie du voir¹⁶ », comme l'écrit Philippe Hamon. Or, c'est grâce à cette observation minutieuse que la baronne parvient à comprendre le signe adressé par la prostituée aux hommes :

Oh ! [le procédé] était bien simple : un coup d'œil d'abord, puis un sourire, puis un tout petit geste de tête qui voulait dire : « Montez-vous ? » Mais si léger, si vague, si discret, qu'il fallait vraiment beaucoup de chic pour le réussir comme elle¹⁷.

¹⁴ G. de Maupassant : « Le Signe », *op.cit.* : 726.

¹⁵ *Ibid.* : 726-727.

¹⁶ Ph. Hamon : *Du descriptif*, *op.cit.* : 234.

¹⁷ G. de Maupassant : « Le Signe », *op.cit.* : 727.

Voilà donc que la prostituée a « beaucoup de chic »... Le lecteur du XIX^e siècle n'est pas sans ignorer les lois sur le racolage du Code civil, la police interdisant (assez mollement, il est vrai) de provoquer à la débauche en plein jour. Un historien de l'époque, Louis Reuss, souligne d'ailleurs qu'on ne saurait défendre aux prostituées « de sortir pour vaquer à leurs affaires ou pour acheter leurs aliments ; comment les empêcher de racoler si elles en trouvent l'occasion ? [...] ouvertement et en plein jour, les filles n'accrochent pas les hommes comme elles le font la nuit ; mais ne peut-on pas assimiler aux provocations de la rue ces fenêtres aux jalousies entrouvertes, où, derrière un rideau de mousseline transparent, on aperçoit une femme, le torse à demi nu, qui fait de l'œil aux passants ?¹⁸ ». Le « coup d'œil » et le « petit geste de tête » sont donc, dans l'histoire des mœurs, strictement avérés. Et notre petite baronne d'aller « l'essayer devant la glace », et de se trouver un don certain pour ce petit geste « hardi et gentil¹⁹ » (toujours cette discrétion ostentatoire), qu'elle juge bien mieux exécuté que sa rivale en rouge.

Par l'observation de la prostituée à l'aide des instruments transparents, puis par l'imitation devant la glace—autre prisme permettant le *voir*—la baronne acquiert ainsi le savoir-faire de la prostituée, comme le souligne Philippe Hamon : « La compétence de la baronne consiste d'abord dans l'acquisition d'un savoir-faire (faire le signe), grâce à l'obtention préalable d'un savoir sur l'être de la fille, puis sur son faire [...], savoir dont l'acquisition est permise par un voir, voir d'une part permis par une lunette de théâtre (voir le savoir-faire de l'autre), d'autre part par une glace (se voir soi-même)²⁰ ». La voilà qui retourne ensuite à sa fenêtre. La prostituée ne prend plus personne, « la pauvre fille », car les hommes passent tous sur le trottoir de la baronne, le soleil ayant tourné. Madame de Grangerie réfléchit au métier de prostituée, qu'elle trouve bien terrible, certes, « terrible et amusant quelquefois, car enfin il y en a qui ne sont pas mal, de ces hommes qu'on rencontre dans la rue » ; certains sont même « bien mieux que son mari »... On l'aura deviné, l'idée folle chemine dans l'esprit de la baronne : elle, une femme du monde, honnête, son signe serait-il interprété comme celui de la femme en rouge ? Une envie épouvantable la prend, « de ces envies... auxquelles on ne peut pas résister²¹ ! ».

¹⁸ L. Reuss : *La Prostitution au point de vue de l'hygiène et de l'administration en France et à l'étranger*, Paris : J.-B. Baillière et fils, 1889 : 268–269.

¹⁹ G. de Maupassant : « Le Signe », *op.cit.* : 727.

²⁰ Ph. Hamon : *Du descriptif*, *op.cit.* : 235.

²¹ G. de Maupassant : « Le Signe », *op.cit.* : 727.

L'analogie explicite qu'établit le lecteur grâce aux similitudes observées entre les deux femmes, de part et d'autre de la rue, peut aussi se révéler plus profonde, comme le soutient Philippe Hamon : la bourgeoise étant à son mari ce que la fille des rues est aux hommes, un « échange » possible des rôles est suggéré²². La fenêtre, au lieu de séparer, rapproche ainsi ces deux classes de femmes, au risque de brouiller les repères ; c'est cela même qui entraîne la baronne dans l'action dramatique, dans le désir de mimétisme : « Le drame (le récit), chez Maupassant, vient précisément de la Mimesis, du fait que les personnages ne restent pas « à leur place », mais « copient » les personnages d'une autre case des taxinomies sociales, d'un autre « monde »²³. La métaphore du *singe* intervient alors (« Nous avons des âmes de singes, nous autres femmes²⁴ ») pour expliquer ce mimétisme²⁵ ; et Madame de Grangerie examine donc les hommes qui passent en-dessous de sa fenêtre — « Voyons, je vais essayer sur un, sur un seul, pour voir²⁶ » —, pour arrêter enfin son choix sur un grand blond.

Freud a interprété la phobie de nombreuses femmes de s'approcher des fenêtres comme le refoulement d'une sexualité inconsciente, d'une jalousie à l'égard des prostituées ; se montrer à la fenêtre, c'est se montrer accessible à l'inconnu. Le fait que la baronne de Grangerie ne puisse absolument pas s'empêcher de faire le signe, en caressant l'idée de s'offrir à un (bel) inconnu, relèverait donc non plus de sa propension à imiter tout ce qui l'entoure, mais de sa nature profonde de femme en rouge, ce que Freud synthétise ainsi :

Idée inconsciente : aller à la fenêtre pour faire signe à un homme de monter, comme le ferait une prostituée : déclenchement de la sexualité par suite de cette idée.

Préconscience : rejet et angoisse à cause de ce déclenchement²⁷.

C'est pourquoi les femmes évitent de s'approcher des fenêtres, en prétextant la peur de tomber. Freud conclut : « Pense au *faire de la fenêtre* [*sic*] de Guy

²² Ph. Hamon : *Du descriptif*, *op.cit.* : 234.

²³ *Ibid.* : 237.

²⁴ G. de Maupassant : « Le Signe », *op.cit.* : 728.

²⁵ Philippe Hamon souligne que le mot *singe* est l'anagramme du mot *signe*. Les signes permettant de différencier femme du monde et prostituée s'estompent avec l'objet transparent, la fenêtre, celle-ci laissant le loisir d'observer et d'imiter.

²⁶ G. de Maupassant : « Le Signe », *op.cit.* : 728.

²⁷ S. Freud : *La Naissance de la psychanalyse : lettres à Wilhelm Fliess*, lettre n° 53 du 17 décembre 1896, Paris : PUF, 2009 : 160.

de Maupassant...²⁸». Notre petite baronne, quant à elle, revient bien vite au monde conscient lorsqu'elle constate avec horreur que son petit signe a produit son effet sur le jeune apollon. Elle est bien entendu épouvantée et s'évertue à expliquer au joli blond qu'elle est une femme honnête : celui-ci lui répond qu'elle aura de fait deux louis au lieu d'un. Finalement, ne sachant plus que faire pour s'en débarrasser avant le retour proche du mari, elle obtempère. Cette chute provoque l'hilarité de son interlocutrice, la marquise de Rennedon. Très peu choquée, elle se moque de la baronne et de ses plaintes (car, après tout, s'il était joli garçon...), invente un stratagème efficace pour se débarrasser de ce client satisfait qui désire revenir, puis estime que les deux louis gagnés par la baronne figurent une assez médiocre somme : «Ça m'aurait humiliée, moi²⁹», conclut-elle.

Que dire alors de cette petite marquise, si au fait des règles implicites qui régissent la prostitution, ou du moins la sexualité «à l'aveugle», si voluptueusement endormie au début de la nouvelle, dans sa «chambre close et parfumée», dans ses draps «caressants comme un baiser³⁰»? Elle représente la femme libre, divorcée, en un mot la femme moderne ; elle n'a pas besoin de la fenêtre et de tout ce qu'elle comporte de transgressif pour s'émanciper d'un mari. À quoi bon «faire la fenêtre» quand on peut ouvrir sa porte? Véronique Bui observe combien la société du XIX^e siècle commence elle-même à atténuer les frontières entre les classes féminines : «Ainsi la distinction entre femmes et prostituées est difficile à opérer. En voulant cacher, le XIX^e siècle suscite finalement un mouvement inverse qui va consister à mettre à nu, à faire voir l'étendue de la prostitution et à démasquer l'hypocrisie de cette société. Les signes ne sont plus là pour distinguer celle qui vend son corps, mais, au contraire, pour dire la frontière ténue entre la femme honnête et la prostituée. L'époque est au flottement des identités et à la perte des repères dans le rang de la femme³¹». Maupassant amenuise dans sa nouvelle les murs qui retiennent chaque femme dans sa classe, pour n'en faire qu'un voilage, mince comme un rideau de mousseline qui laisserait entrevoir un petit geste «hardi et gentil».

²⁸ *Idem.*

²⁹ G. de Maupassant : «Le Signe», *op.cit.* : 730.

³⁰ *Ibid.* : 725.

³¹ V. Bui : «Le châle jaune des prostituées au XIX^e siècle : signe d'appartenance ou signe de reconnaissance?», dans *Signe, déchiffrement, interprétation*, actes du séminaire interdisciplinaire 2002-2007, sous la direction de Christèle Couleau et Andrea Del Lungo, publication en ligne dans l'espace «Colloques» du site internet «Fabula» (www.fabula.org), 2008.

LA TOPOGRAPHIE DES IDENTITÉS : LECTURE CULTURELLE DE *PARTIR* DE TAHAR BEN JELLOUN

ANIKÓ ÁDÁM

Université Catholique Pázmány Péter, Piliscsaba
adam.aniko@btk.ppke.hu

Abstract: The city of Tangier, the focus of the present paper, has been at the intersection of the Greek and Berber cultures from the very beginning. The geographical position of the city at the crossroads of an ocean, a sea and two continents has given it a unique fate: the starting and ending point for travellers. First of all, this study endeavours to reveal the imaginative and poetic space that created the metonymic relationship between Tangier and the poetic language that describes it. Secondly, the study will analyse the topography that was set up in the novel *Partir* by the Moroccan writer, Tahar Ben Jelloun, in which each chapter is named (by the first indicator of identity) after a character and takes place in a specific location. According to our hypothesis, the characters, marked not only by their Maghreb and Moroccan identities but also by Tangier, while trying to get rid of their destabilizing identity linked to the city on the edge of the world, are on the quest for an ideal identity that could give them a psychological and moral integrity.

Keywords: Tangier, Maghreb, poetic space, topography, identity

Tanger, la ville qui se trouve au centre de notre intérêt, était, déjà à ses origines, à la croisée de deux cultures, grecque et berbère. La position géographique de la ville au carrefour de deux mers, et de deux continents, lui procure un destin unique : point de départ et point d'arrivée pour les voyageurs, ainsi que pour ses habitants qui, face aux mers et dos tourné au continent africain (image apparue souvent sur les représentations picturales de la ville), sont constamment confrontés à la possibilité de traverser le Détroit. Position et vision d'autant plus fascinantes que l'auteur de la présente étude vit dans un pays qui se trouve à l'intérieur et au centre de l'Europe, entouré des Carpates, loin des mers.

Tanger, cette ville ouverte, berceau de la civilisation européenne, aux riches traditions cosmopolites et multilingues devient un des personnages de plusieurs romans de Tahar Ben Jelloun, ainsi que de son roman intitulé *Partir*, publié chez Gallimard en 2006.

L'article ne veut pas se proposer une analyse littéraire ou narratologique de ce roman mais envisage plutôt de mettre en évidence l'imaginaire et la poétique de l'espace qui engendrent le rapport métonymique (partie/tout) entre la ville et le langage poétique qui en parle. Tanger, la ville, point de départ et point d'arrivée de ses jeunes habitants, devient, dans la conscience des personnages du roman, une ville mythologique, hors temps et hors espace, au début l'Enfer, à la fin le Paradis .

Le rapport métonymique entre la ville et le langage engendre le même lien entre la ville et le pays. Pour produire un autre rapport symbolique (concret/abstrait) entre le pays et l'identité des individus, chaque chapitre porte dans le roman de l'écrivain marocain en alternance le nom d'un des personnages (premier indicateur identitaire), y compris le pays, et se déroule toujours dans un endroit précis. Nos réflexions visent ainsi à mettre l'accent sur la topographie du parcours des personnages dans le roman. Ce trajet apparemment cyclique est en vrai une sorte de spirale avec la possibilité d'ascension et de chute au cours duquel les personnages finissent par cesser d'exister en voulant perdre leur identité.

Les personnages tangerois, c'est-à-dire Azel, Kenza, Nâzim, Malika, Miguel et les autres, aspirant à quitter la ville, métonymie du Maroc, arrivent à l'Ouest, au Nord, à Barcelone et ils y meuvent comme des ombres, entre le temps et l'espace mesurés d'après la chronologie occidentale.

Qu'est-ce qu'un sans papier? C'est un étranger en situation irrégulière. Un clandestin qui a brûlé toutes les preuves de leur identité pour rendre impossible son renvoi dans son pays¹.

Mais arrachés de leur terre, ces jeunes ne retrouvent plus leur passé, donc ils n'ont plus d'avenir. Il ne reste que la seule possibilité de retour à la fin du roman. Le narrateur évoque l'image de la montagne qui se réfère au symbole Qâf du Coran correspondant au renouveau, le point unique et le plus élevé du monde. Elle ne constitue pourtant qu'un point dans l'infini². Grâce à

¹ Tahar Ben Jelloun: *Partir*, Paris: Gallimard, 2006: 284. Toutes les citations tirées de ce roman de Tahar Ben Jelloun se réfèrent à cette même édition.

² Malek Chebel: *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris: Albin Michel, 1995: 277.

cette image, l'espace réel se transforme en espace sans bornes, illimité des rêves initiaux des personnages :

Ils croient que le destin est là, dans cette marche, les tirant vers la terre des origines, rarement vers le pays des racines, une sorte d'impératif, une parole non discutable, un temps hors du temps, une ascension vers le sommet d'une montagne, une belle promesse, un rêve scintillant, brûlant les étapes et dépassant l'horizon³.

Curieusement, dans le roman, la chronologie, pourtant primordiale pour reconstituer les récits particuliers, n'est perceptible que sous forme de rares indicateurs temporels. Le temps ne nous y est pas donné⁴. L'espace l'est.

[...] le temps ne passe pas, le temps traîne, devient paresseux, les heures mettent un temps fou à traverser l'air, on est là, on regarde ailleurs [...], on oublie le temps qui s'incruste en nous comme une sangsue, il nous pompe l'énergie [...]⁵.

Le temps est le maître de l'homme, qu'il possède grâce à la mémoire, d'une manière intime. Avec l'espace le rapport s'inverse et se dilue. Dans notre conscience l'un et l'autre s'opposent des impressions de continuité et de discontinuité, de globalité et de distinction. Tout discours sur le monde s'articule autour de cette opposition. Nous ne savons pas exactement si l'espace et le temps sont-ils choses ou idées, formes concrètes ou catégories de l'entendement.

Le rapport de l'homme avec le temps et son sens qu'il en a s'originent dans l'expérience psychologique. L'espace s'articule de façon plus immédiate. Dans les sociétés humaines, cette opposition différencie selon des modalités diverses, époque et cultures. Les questions sur l'espace, tendent à envahir le champ de la conscience commune, dédramatisant ainsi l'universelle temporalité. Nous enraciner dans l'espace, nous aide à surmonter la crise de la prise de conscience de la nature éphémère de notre existence.

Tout vivant a son espace et le temps le traverse. L'espace quotidiennement vécu est toujours réversible, le temps ne l'est pas. De nombreuses sociétés humaines se sont efforcées de l'estomper en faisant du temps la projection d'un modèle immobile, sinon en le confondant avec l'espace dans les rituels

³ Tahar Ben Jelloun : *Partir, op.cit.* : 314.

⁴ Nous nous référons au livre de Paul Zumtor : *La mesure du monde*, Paris : Seuil, 1993.

⁵ *Partir, op.cit.* : 185.

salvateurs. Plus généralement, nous avons tenté de plier l'un de l'autre à nos mesures. *Hic et nunc* est le point zéro.

Nous avons perdu le sens qui faisait à nos ancêtres vivre l'espace comme une forme globale et abstraite. Notre œil voit l'étendue et notre regard la creuse, y distingue des réseaux d'objets. Nous ressentons une distance qui les éloignant de nous, les fait tels et nous permet de la comprendre. Mais la distance à la fois sépare et unit : l'espace naît de la conscience que nous prenons de ce double effet. Il n'est pour nous qu'une modalité des choses et de nous-mêmes. L'espace perçu s'ordonne et se systématise ; un espace représentatif s'ouvre aux projections de notre imaginaire. Il y a un décalage, un trou entre l'image produite et le sens qu'elle livre ou dissimule. Il n'est d'espace réel que celui que nous parcourons. Et de multiples effets de sens tiennent à l'intrusion en nous et de notre objet. Comme nous lisons entre les mots du monologue de Moha quand il explique à sa façon justement cette modalité spatiale des choses, à la fois distantes et proches, points de départ et points d'arrivée.

Partir, oui, moi aussi j'ai envie de m'en aller, tiens, je vais faire le voyage dans l'autre sens, je vais brûler le désert [...] Mais où vas-tu Moha ? Je vais en Afrique, la terre de nos ancêtres [...]. [...] L'Afrique est là et les gars ont cru que l'Europe avait sa frontière à Tanger, dans le port, dans le Socco Chico, là dans ce café misérable, ils arrivent comme des ombres vacillantes, des hommes d'incertitude [...]⁶.

De tous les malentendus qu'implique ainsi notre rapport vital avec ce mystérieux «espace», subsiste la mémoire d'un regard primal : à la fois constat et connaissance, dilatation de l'individuel accédant à l'universalité. Les objets et l'étendue qui les isole ne relèvent pas du même ordre de réalité. Quelque chose nous pousse à organiser ce chaos, nous y faisons choix de certains traits sur lesquels nous centrons notre perception.

C'est sur cet espace-là que s'exerce la fonction fantasmatique—laquelle contribue à sa constitution et à son maintien ; grâce à elle, s'y marque une volonté d'identité qui le recharge de valeurs d'espoir, y dessine les trajets de l'imagination et règle ceux-ci sur les dimensions de la forme englobante ainsi engendrée, élévation et abaissement, surface et profondeur, répétition et retour, ainsi que dehors et dedans⁷ qui forment une dialectique d'écartèlement

⁶ *Partir, op.cit.* :180.

⁷ Gaston Bachelard : «La dialectique du dehors et du dedans», in : *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1952, 1992.

comme dit Bachelard. Cette dialectique a la netteté tranchante du oui et du non. Elle est la base d'une série d'images commandant les pensées du positif et du négatif.

Les personnages de *Partir* croient mouvoir toujours dehors jusqu'à ce qu'ils ne se trouvent à la fois dedans et dehors, chez eux et étrangers, ce qui les fait souffrir. La paix intérieure les soulage au moment de la prise de conscience de leur double position d'abord comme condition nécessaire en général à l'être humain et comme condition en particulier de leur existence marocaine : dans le cas de Kenza, sœur d'Azal, par exemple qui résume ainsi sa condition de femme marocaine :

Il aura fallu que je quitte le Maroc pour que je tombe enfin amoureuse, pour que je connaisse cet état merveilleux qui rend si léger et si présent ; il a fallu que je me débarrasse de tout ce qui me pesait, tout ce qui me retenait et me ramenait vers la résignation et le silence pour que je devienne une femme [...] ⁸.

La simple opposition géométrique du dedans et du dehors, qui s'exprime dans le roman par le jeu des points de vue, par les premières personnes intimes et par les troisièmes personnes objectives du singulier, se nuance d'agressivité quand elle sort des cadres formelles de l'image, et une aliénation et une hostilité naît de la distance entre les deux pôles. Le mythe traverse alors l'opposition. En voulant fixer son être, on veut « transcender toutes les situations pour vivre une situation de toutes les situations et l'homme confronte son être à l'être du monde comme si on touchait les origines. On fait passer au niveau de l'absolu la dialectique de l'ici et du là. Ces adverbies gagnent en puissances de détermination ontologique mal surveillées⁹ ». Et ces facilités se paient cher à la conscience raisonnable, pour Nâzim, amoureux de Kenza, qui a été condamné à l'exile à Barcelone par un de ses créanciers à cause de l'argent qu'il avait perdu au jeu, et qui, voulant oublier son passé, sa femme et ses enfants, c'est-à-dire sa vie laissée en Turquie, ment pas seulement à Kenza mais à lui-même :

Le secret avait failli pourrir son corps et son esprit. Il l'avait gardé comme une boîte fermée sur des souvenirs qui ne demandaient qu'à sortir et à vivre. [...] Il lui arrivait de tourner autour, de respirer leur parfum, de s'enivrer leur solitude et d'ouvrir les yeux comme pour se convaincre qu'il ne servait à rien d'aller et à

⁸ *Partir, op.cit.* : 228.

⁹ Bachelard : « La dialectique du dehors et du dedans », *op.cit.* : 192.

venir entre son passé et sa vie actuelle. [...] L'infamie, il la portait en lui comme une vieille chose sale, puante et qui lui faisait honte¹⁰.

Pour se justifier il cite Nâzim Hikmet, le grand poète turque : «Je me suis confondu avec les étoiles, pêle-mêle, mais on n'a pas pu toutes les compter¹¹.»

Le roman imite une syntaxe (au sens le plus large du terme), propre à l'articulation logique de l'image de l'union, une syntaxe qui multiplie des traits d'union entre les personnages et les lieux, selon le terme de Bachelard, pour qui la formation des images se localise dans la pré-conscience. Zone privilégié des mythes et des rêves avant qu'ils n'atteignent le stade de la pensée logique. Malika la petite fille imagine en bleu qu'elle traverse le Détroit sur «un fauteuil suspendu entre le ciel et la terre». Elle se fait des images aussi sur «un train qui traverse le détroit de Gibraltar. Tarifa et Tanger sont reliés par un pont¹²». Les traits d'union relient et enchâssent les images du dehors aux images du dedans, mais en même temps, ils les désunissent et les délient. Comme si, par sa position géographique, la ville de Tanger avait le destin de devenir un trait d'union, qui relie et qui sépare ses habitants et leur conscience identitaire, leur proposant une perspective apparemment ouverte vers l'extérieur. Apparemment ouverte, puisque cette promesse de l'évasion et de retrouver une vie meilleure ne se dessine en réalité que dans les rêves intentionnels des personnages au début du récit :

A Tanger, l'hiver, le café Hafa se transforme en un observatoire des rêves et de leurs conséquences. [...] D'autres, assis sur des nattes, le dos au mur, fixent l'horizon comme s'ils l'interrogeaient sur leur destin. Ils regardent la mer, les nuages qui se confondent avec les montagnes [...] ¹³

L'être n'a pas de sens sans les adverbes là ou ici. L'être lui-même se définit d'abord par un indicateur spatial, se fixe dans un lieu, dans un là plein d'énergie. L'être suit un circuit de diverses expériences qui légitiment les expressions géométriques par lesquelles toute la vie devient détour, retour, discours. L'existence de l'homme qui veut sortir de l'enfermement de son être tend toujours vers l'extérieur, mais on ne sait pas si l'on court vers le centre ou l'on s'évade. La vie ne propose en aucun cas la perfection, ne tourne pas en rond, plutôt en spirale, et ne touche jamais le centre, ainsi se voit-elle toujours

¹⁰ *Partir, op.cit.* : 279.

¹¹ *Ibid.* : 280.

¹² *Ibid.* : 150.

¹³ *Ibid.* : II.

défixée. Voire, l'orientation implique un centre, le cœur dont le point de départ est le regard. Le centre n'est pourtant pas un point, il est un lieu plus ou moins étendu, par rapport auquel se définissent périphérie et décentrement.

Azel, dans son imagination

[...] a décidé que la mer qu'il voit face à lui, a un centre et ce centre est un cercle vert, un cimetière où le courant s'empare des cadavres pour les mener au fond, les déposer sur un banc d'algues. Il sait que là, dans ce cercle précis, existe une frontière mobile, une sorte de ligne de séparation entre deux eaux, celle calmes et plates de la Méditerranée et celle véhémentes et fortes de l'Atlantique¹⁴.

Dans l'image du spiral tout se dessine par la vue. Mais l'être ne se voit pas, il n'est pas bordé par le néant. On n'est jamais sûr de le trouver ou de le trouver dans sa plénitude, ainsi qu'on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en rentrant en soi-même.

Parfois c'est en étant hors de soi que l'être expérimente ses consistances, parfois il est enfermé par l'extérieur mais on ne trouve jamais avec certitude l'unité de son propre être, depuis que l'homme a commis son péché au Paradis. D'après certains penseurs occidentaux, c'est là, au Paradis à jamais perdu que commence l'histoire de l'homme moderne dédoublé, déchiré par les deux infinis (intérieur et extérieur), inconnus.

Dans *Partir*, les plus innocents souffrent également, il n'y a pas de différence entre les bons et les mauvais. Comme si, dans le récit de l'écrivain marocain, ce péché judéo-chrétien se généralisait paradoxalement, et la punition de la perte de l'intégrité et de la plénitude du premier homme de la Bible accablait tous les mortels. Comme si les personnages innocents de Tahar Ben Jelloun, tout en voulant s'exiler vers l'Occident et se trouvant dans un contexte de valeurs chrétien, perdaient également leur heureuse ignorance, leur pureté et leurs rêves.

Azel était de plus en plus paumé. Il s'inventait un monde, croyait fermement au destin, aux rêves prémonitoires, et se laissait guider par ce qu'il appelait 'les effluves du parfum de la mort'. Il était devenu un véritable menteur professionnel, un comédien qui savait retourner la situation la plus inextricable en sa faveur¹⁵.

Grâce à cette poétique de l'espace ancrée dans le langage, le roman de Tahar Ben Jelloun dépasse largement les cadres d'un roman marocain d'expression

¹⁴ *Ibid.* : 14.

¹⁵ *Ibid.* : 215.

française relatant des expériences particulières. Le destin concret de ses personnages survient à un niveau universel et symbolise la condition humaine. L'écrivain intègre d'une manière étonnante la problématique de la vie à Tanger dévalorisant les valeurs traditionnelles musulmanes dans la problématique de l'existence de l'homme moderne occidental pour qui les traditions se revalorisent. Ces deux aspects, celui du traditionnel et celui du moderne, s'alternent selon l'espace parcouru par les personnages.

Sans vouloir forcer une lecture religieuse et islamique du roman de Tahar Ben Jelloun, une lecture mythologique se propose tout de même quand on veut examiner le procédé de distanciation des personnages par rapport à leur univers d'origine. Le Paradis symboliquement et concrètement se trouve face au monde périssable d'ici-bas. Le Paradis des Musulmans¹⁶ représente le jardin de l'origine du monde et un lieu éternel où se réunissent les âmes des Musulmans pieux dans l'Au-delà, il englobe les avantages matériels et immatériels, paix, bonheur. Le jardin du Paradis signifie la promesse eschatologique et bien qu'il ne soit pas localisé, il est incommensurable et illimité, hors temps et hors espace où l'âme se débarrasse du joug de l'espace et peut retrouver ses vraies origines. A ce moment du récit, Tanger, la ville natale est arrachée de la réalité physique et va représenter le pays, le Maroc rêvé. Comme l'explique à Barcelone Abbas, l'exilé marocain :

[...] [les exilés] voient bien que ce n'est pas le paradis, mais au fait il se trouve où le paradis sur cette terre ? Tu sais, toi ? Moi, je sais, le paradis c'est lorsque je me trouve dans mon lit, seul, que je fume un joint, et que je pense à ce que je serais devenu si j'étais encore au bled, et puis je bois un verre ou deux et je me laisse emporter par le sommeil, content, paisible, heureux, pas trop exigeant, je dors et je fais plein de rêves en couleurs, en arabe et en espagnol, [...] et une musique jouée par la plus belle femme du monde, ma mère¹⁷.

L'Enfer¹⁸ par contre est dans le Coran une entité dévorante, destinée aux incrédules, il est épouvantable et est symbolisé par des notions de danger, d'incendie, de torture et d'abîme sans fond. Caractéristiques qui apparaissent dans le roman devant tous les personnages à Tanger. La ville, métonymie de ses habitants, n'est pas la terre des promesses, elle est l'enfer, la fournaise des âmes perdues.

¹⁶ Malek Chebel : *Dictionnaire des symboles musulmans*, op.cit. : 325-326.

¹⁷ *Ibid.* : 195.

¹⁸ *Ibid.* : 154.

Tout compte fait, Azel était un doux, un gentil, pas un violent. Le pauvre ! Il ne savait pas qu'il faisait fausse route. Personne ne l'avait prévenu : les salauds vont au paradis après avoir créé l'enfer ! Son idée fixe était là et le poursuivait partout : partir¹⁹.

Si dans nos réflexions, nous nous éloignons du langage géométrique de l'extérieur et de l'intérieur et nous tournons vers d'autres images qui englobent la lumière, les sons, la chaleur et le froid, on participe à l'audace du poète-écrivain qui arrive à représenter les nuances des expériences intimes suivant le parcours de l'individu-personnage qui, voulant se rassurer, objective le subjectif, et oppose le concret (familier) et le vaste (étranger). Mais l'opposition ressentie entre les deux termes n'est pas du tout claire, n'est pas du tout symétrique. On est incapable de qualifier les deux rapports sur le même plan.

Le dedans et le dehors vécus par l'imagination ne peuvent pas être pris dans leur simple réciprocité, leur dialectique se multiplie en d'innombrables nuances. Azel, parle en ces termes sensibles à son pays et le Maroc prendra corps, aura des sentiments, et se métamorphosera en narrataire des récits du protagoniste, et fini par se confondre avec l'identité d'Azel :

Ô mon pays, ma volonté contrarié, mon désir brûlé, mon regret principal ! Tu gardes auprès de toi ma mère, ma sœur et quelques amis, tu es mon soleil, ma tristesse [. . .]²⁰.

Tanger, la ville se prête alors comme un être possédant un corps à l'imagination des personnages du roman de Tahar Ben Jelloun, ainsi, par une démarche de symbolisation, elle devient tout le pays ayant un visage humain, un autre moi individuel avec qui le protagoniste est en constant dialogue.

Le corps extériorise l'invisible, l'offre à la perception sensorielle et par là, l'intègre à l'expérience collective. Notre corps ainsi s'objective. D'où l'irrésistible besoin de parure, de masque, tout ce qui nous décorporise au profit de notre fonction sociale, jusqu'au déguisement de notre identité sexuelle ce qui aide à perdre notre corps trahissant nos origines. C'est ainsi qu'Azel joue le rôle de l'homosexuel en vue de pouvoir partir en Espagne avec son protecteur espagnol, Miguel, jusqu'à ce qu'il ne perde sa véritable identité sexuelle et il finit par perdre son intégrité morale aussi :

¹⁹ *Ibid.* : 37.

²⁰ *Ibid.* : 99.

Lui [Miguel], il dit qu'il m'aime, qu'il est amoureux, mais moi, je ne suis pas amoureux, il y a même des moments où je ne supporte pas qu'il me touche. [...] Je suis une pute, voilà ce que je suis, ou plus exactement ce que je pense être devenu²¹.

Autour du corps et relativement à lui, l'étendue s'organise en système. Celui-ci, dès la naissance, s'ordonne selon un axe opposant dedans à dehors (contenu à contenant, projection à introjection), plein à vide, puis ici à ailleurs qui très vite se diversifie en près et loin — distinguant l'intime du public. A partir de ces termes, s'élabore un langage dont le signifié ultime demeure l'homme, quitte à ce que certaines zones du réel empirique soient laissées hors système, donc indicible.

L'espace est par là créateur de mythes. Perçu par le moyen de la lumière, première saisie dans notre découverte du monde, zone ambiguë entre le cosmos et le chaos, il s'associe au feu, au mouvement, au rythme, au chant, à l'amour... Dans le vide creusé entre la perception immédiate et sa réflexion par l'esprit, des questions surgissent : qu'est-ce ? comment ? pourquoi ? Les procédures d'initiation esquissent une réponse, en termes de départ, de passage, d'intégration. Mais toute appropriation d'espace comporte un aspect irrationnel et fantasmatique. Cet espace fantasmatique est pour les personnages du roman et surtout pour Azel le détroit qui sépare Tanger, leur pays et l'Europe, l'Espagne :

[...] nous autres Marocains avons choisi pour scruter sans trêve les côtes espagnoles et réciter en chœur l'histoire de ce beau pays. Nous avons fini par entendre des voix, persuadés qu'à force de fixer les côtes une sirène ou un ange aurait pitié de nous et viendrait nous prendre par la main pour nous faire traverser le détroit²².

Le mythe²³, ainsi que la pensée rationnelle tend vers l'unité du monde. Dès le premier stade de la pensée mythique où le mythe semble abandonné à l'impression sensible immédiate et dominé par les pulsions les plus élémentaires de la vie, lorsqu'il appréhende magiquement le monde en le dissolvant en une multiplicité colorée de forces démoniaques, on peut retrouver un certain nombre de traits qui annoncent une sorte d'organisation ultérieure de ces forces. Le mythe s'efforce d'établir une hiérarchie entre les forces et

²¹ *Ibid.* : 170.

²² *Ibid.* : 89.

²³ Dans nos réflexions sur le mythe, nous nous référons au livre d'Ernst Cassirer : *La philosophie des formes symboliques*, 2. *La pensée mythique*, Paris : Éditions de Minuit, (1953) 1972.

le monde devient transparent mais ce ne sont pas des relations idéelles qui constituent le monde selon des lois universelles, tout être se fond dans des entités concrètes et imaginaires. Comme dans le roman *Partir* où le concret ne se déplace pas vers l'abstrait, qui pourrait être le propre de la réflexion logique aussi, mais plutôt vers le rêve promettant au rêveur un monde hors réalité. Parce que la pensée mythique ne parvient à la clarté et à la distinction, première condition du travail de la conscience pour survivre, que dans la totalité.

C'est peut-être dans le seul discours poétique où le mythe peut regagner sa vraie substance, sa volonté de surmonter les moments de crise et de saisir la signification du monde et de retrouver derrière lui la dynamique du sentiment vital qui s'exprime en amour, en haine, en crainte, en espoir, en joie et en mélancolie. C'est la seule possibilité que l'imagination mythique tire hors de soi un monde de représentations bien définies.

Le mythe ne comprend pas la chose, il la prend. Le mythe vit dans une atmosphère individuelle, comme une chose unique qui ne peut être appréhendée que dans sa singularité, dans son ici et maintenant immédiat. Par leur caractère particulier, tous les contenus de la pensée mythique se rassemblent de nouveau pour former un tout. Ils constituent un empire clos sur lui-même.

Dans *Partir*, comme en général dans la vie et dans la littérature, ces caractéristiques des stades de la pensée mythiques se font valoir en alternance et se confondent avec la pensée scientifique. D'où le caractère à la fois mythique et réaliste du texte. Les démons extérieurs et intérieurs se transforment en figures mythologiques, personnels et consolateurs quand les personnages essaient de les encadrer systématiquement dans des images projetées vers des espaces inconnus (Europe, Occident) et vers l'avenir (renaissance ou mort) ou vers le passé (nostalgie, désillusion).

Dans le roman de Tahar Ben Jelloun, comme nous venons de voir, les lieux deviennent mythiques et Tanger va symboliser tout le Maroc. Avec le déplacement concret des personnages, Tanger s'étend même jusqu'à Barcelone.

D'après notre hypothèse, les personnages, marqués pas seulement par leur identité maghrébine et marocaine mais également par leur ville, tout en s'efforçant de se débarrasser d'une identité déstabilisante liée à une ville aux confins de la terre, sont à la quête d'une identité rêvée qui pourrait leur procurer une intégrité psychologique et morale. Ils adoptent une variété d'identités qui se proposent à l'individu tout au long de son parcours. La notion

de l'identité revêt alors de diverses formes, devient dynamique, changeante et évolue à travers des conflits et des ruptures, dans le temps et dans l'espace. Ainsi se dessine-t-elle une topographie circulaire des identités différentes des personnages dans le roman. Ces identités s'accrochent à des lieux, aux quartiers, aux rues et aux places à Barcelone et à Tanger et tracent des circuits sans fin.

LINGUISTICA

CORPO DELLA FRASE E PERIFERIA SINISTRA NELLA FRASE TOSCANA ANTICA

FEDERICO RIGHI

Università di Verona
federicorighi@alice.it

Abstract: This paper focuses on a possible reinterpretation of the syntactic structure of the Old Italian sentence: some dislocations of the finite verb (V) and of its arguments could be due not to purely syntactic but also to pragmatic reasons, namely they're realized in order to give a specific interpretation to the sentence as a whole. Attention will be especially given to OV and V₁ orders, resorting to the data drawn from some Medieval Italian texts (in particular, the *Novellino* and what is known as the *Tristano Riccardiano*). The article concludes with some remarks about the syntax of the clitic forms and some guidelines for the future studies about this topic.

Keywords: : Old Italian, left periphery, focalization, verb movement, clitics

Introduzione

Lo scopo del presente lavoro è un tentativo di interpretazione della struttura sintattica della frase toscana antica che si discosta in parte dalla proposta della *Grammatica dell'italiano antico* (Renzi & Salvi 2010), nella quale, sulla scia dei numerosi studi compiuti sin dagli anni '80 del secolo scorso, che seguono in larga parte le evoluzioni del programma di mappatura della periferia sinistra avviato da Luigi Rizzi, si prevede una salita sistematica del verbo flesso (V) in un nodo della periferia sinistra, così come accade nelle lingue germaniche caratterizzate da ordine V2.

Nella sezione successiva si tenterà di offrire una breve sintesi della descrizione della sintassi della frase toscana offerta dalla *Grammatica dell'italiano antico*; dopodiché, si passerà a una rassegna dei risultati di alcune indagini condotte personalmente su due testi della tradizione toscana medievale, il *Novellino* (*Nov.*) e il *Tristano Riccardiano* (*TR*), dando conto degli elementi

più interessati emersi dallo spoglio in merito alla sintassi di V, del soggetto (S), degli elementi argomentali, in particolare l'oggetto diretto (O), e avverbiali, e al comportamento dei pronomi clitici, concentrandosi in particolar modo su una serie di fenomeni correlati all'ordine V2. A questo seguirà una valutazione dei risultati in confronto a quanto descritto dalla teoria della *Grammatica dell'italiano antico* e lo studio di un'ipotesi personale, secondo la quale i fenomeni di riorganizzazione dei costituenti dipendono dalla possibilità, legata a specifici contesti sintattici e a scelte di tipo puramente pragmatico, di sfruttare un tratto di focalizzazione presente nella periferia sinistra. In chiusura si cercherà di confrontare le conseguenze dell'ipotesi sopra citata sull'interpretazione della sintassi delle forme pronominali clitiche, offrendo alcune possibili linee di sviluppo per lo studio.

I. Sintassi della frase italiana antica

L'ordine dei costituenti di frase del toscano antico può essere descritto a livello funzionale distinguendo gli elementi in due gruppi: un *corpo della frase* e una *periferia sinistra*. Nel "corpo della frase [...] localizziamo un verbo preceduto a sinistra dal soggetto e seguito a destra dai suoi complementi" (Renzi & Salvi 2010: 27): l'italiano medievale, così come quello moderno, ha ordine di base SVO, ma a differenza della fase linguistica attuale ha una maggiore propensione a modificare tale sequenza, soprattutto nella proposizione principale, tramite il riordino dei sintagmi. Alcuni di questi processi di dislocazione, in particolare quello della voce verbale flessa V, come anticipato, sono obbligatori.

La *periferia sinistra* rappresenta l'insieme delle posizioni in cui i componenti del corpo centrale della frase vengono dislocati a causa di questi processi. Il confine delle due porzioni della proposizione, indicato nello schema sottostante con #, è localizzato immediatamente a sinistra rispetto alla posizione di soggetto strutturale: nel caso la proposizione sia a soggetto nullo, tale confine è posto a sinistra del nodo in cui si ritiene sia collocato il soggetto nullo (*pro*) nella struttura astratta.

Secondo tali premesse, la frase italiana antica può essere rappresentata mediante lo schema seguente (per semplicità non si indicano le posizioni dei vari complementi del verbo, posizionati semplicemente a destra di T₀):

[sintagma] T₄ [sintagma] T₃ [sintagma] T₂ [sintagma] T₁ # [soggetto] V_{FLESSO} T₀

Le posizioni indicate con T sono sedi di teste, quelle contenute tra parentesi quadre sono destinate ai sintagmi dislocati, che possono essere di qualsiasi tipo, o agli operatori astratti; tutte queste posizioni si assumono sempre presenti anche quando non riempite da elementi foneticamente realizzati.

Alle varie posizioni è associata una serie di funzioni ben precise in base al ruolo sintattico del costituente dislocato; secondo questo principio, lo schema può essere a sua volta integrato in questo modo:

[₄sintagma relativo] *che* T₄ [₃Cornice/Tema Sospeso] T₃ [₂Topic] T₂ [₁Operatore/Focus] *che/V* T₁ # [₀soggetto] V_F T₀

Nella posizione più a sinistra è collocato il sintagma relativo *wh-*, in quella successiva gli elementi che fanno parte della cornice spazio/temporale dell'enunciato e il tema sospeso, mentre in posizione [₂] va a collocarsi il topic vero e proprio; [₁] è la sede in cui si vanno a collocare gli operatori, ad esempio i sintagmi dislocati a sinistra nelle interrogative indirette, oppure quelli focalizzati. Infine, [₀] costituisce l'inizio del corpo della frase, ed è la sede naturale di collocazione del soggetto non focalizzato o tematizzato. Le denominazioni con cui vengono indicate le posizioni dei sintagmi fanno riferimento a funzioni pragmatiche, ma il loro ruolo nello schema è puramente sintattico: spesso infatti non è semplice identificare con precisione il valore pragmatico di taluni costituenti, ma ciò nonostante la loro posizione pare comunque chiara.

Per quanto riguarda invece le teste, si può notare che sono rappresentate solamente da due elementi, il complementatore e il verbo finito; per la precisione, il *che* in T₄ è il complementatore delle frasi completive e di alcune relative, quello in T₁ è invece il *che* delle interrogative indirette. L'elemento che più interessa nell'ottica di questo lavoro è però V: si assume infatti che in frase principale dichiarativa esso si sposti sempre dal nodo T₀ a quello T₁. Tale movimento è possibile anche nelle subordinate dichiarative, ma si realizza meno di frequente: la subordinata ha infatti la tendenza a mantenere l'ordine basico. I pronomi clitici si aggiungono alle teste verbali nella posizione T in cui si trova V, mentre la negazione può comportarsi o da clitico (e in questo caso è sempre proclitica) oppure occupare la posizione di un sintagma.

1.1. Schema astratto e ordini non marcati

Per dare conto di come si applichi questo schema, si considerino i seguenti esempi (in caso di frasi complesse, le proposizioni prese in esame vengono indicate in corsivo):

- (1) a. El poltrone rispuose: “Con che ti dare’ io bere? *A questo nappo non porrai tu bocca.*” (Nov. XXIII, 3–4)
- b. *Or tolse il signore molti danari d’oro* e feceli mettere in una torta. (Nov. LXXIX, 11)
- c. Il segnore se ne fece gabbo. (Nov. LXXIX, 7)
- d. Beltrame ordinò co-llui *ch’elli si facesse dare al padre la sua parte di tutto lo tesoro.* (Nov. XIX, 4)
- e. Madonna [...] tutto primamente dico *che giamai io di queste cose non fui colpevole.* (Nov. LXV, 13)
- f. E allora disse lo nano *che questo messaggio farae egli* e sarae molto volontieri (TR XLII, 6)

L’ordine di (1a) e (1b) potrebbe essere visualizzato in questo modo (le posizioni vuote vengono indicate con []):

[] T₄ [A questo nappo] T₃ [] T₂ [] non porrai T₁ # [SOGG tu] ~~V~~_{FLESSO} T₀ [OGG bocca]

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [Or] tolse T₁ # [SOGG il signore] ~~V~~_{FLESSO} T₀ [OGG molti danari d’oro]

In entrambi i casi, V viene cancellato dalla sua posizione di T₀ nel corpo della frase e dislocato in T₁. L’unica differenza tra le due proposizioni potrebbe risiedere nella collocazione dei due sintagmi iniziali: nel primo caso, interpretando il costituente come un circostanziale, la sua posizione potrebbe essere quella di cornice, nel secondo quella di focus. Anche nel caso in cui sia mantenuto l’ordine lineare SVO, come accade in (1c) si può assumere che siano in atto gli stessi meccanismi delle due proposizioni precedenti:

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [SOGG Il segnore] se ne fece T₁ # [~~SOGG~~] ~~V~~_{FLESSO} T₀ [OGG gabbo]

Il soggetto si sposterebbe a sinistra di T₁, in posizione di Focus, il che giustificherebbe il mantenimento di un ordine equivalente a quello basico; quest’ottica permetterebbe di interpretare allo stesso modo tutte le proposizioni principali dichiarative, senza il bisogno di differenziare l’ordine SVO da quello XVS.

Proposizioni subordinate come la completiva di (1d) avrebbero invece, in via semplificata, questa struttura:

[_] che T₄ [_] T₃ [_] T₂ [_] T₁ # [SO_{GG} elli] si facesse dare T₀ [OG_G IND al padre]
[OG_G la sua parte di tutto lo tesoro]

In T₄ si colloca il complementatore; il resto degli elementi della frase rimane nel corpo centrale, mantenendo l'ordine basico. In taluni casi è possibile però osservare fenomeni di dislocazione anche nelle subordinate: è il caso di (1e), in cui V è preceduto da più di un complemento. In questo caso, lo schema può essere visualizzato nel modo seguente:

[_] che T₄ [AV_V giamai] T₃ [SO_{GG} io] T₂ [SP di queste cose] T₁ # [~~SO_{GG}~~] non fui V T₀
[AG_G colpevole]

L'ordine a V4 della subordinata sarebbe causato dalla contemporanea dislocazione dell'avverbio *giamai* in [3], con funzione di cornice temporale, del soggetto *io* in [2] in posizione di Topic e del sintagma *di queste cose* in [1] con funzione di focus; V rimane in T₀, seguito dall'aggettivo in funzione di predicativo del soggetto *colpevole*. Esistono però anche delle circostanze in cui si può assumere la salita di V in T₁ anche in proposizione subordinata: se ne ha un esempio nella completiva di (1f), in cui V precede il soggetto *egli*. In tal caso, l'ordine strutturale potrebbe essere visualizzato secondo le seguenti modalità:

[_] che T₄ [_] T₃ [_] T₂ [OG_G questo messaggio] farae T₁ # [SO_{GG} egli] ~~V~~_{FLESSO} T₀

L'anteposizione di V porta alla cancellazione dello stesso in T₀, a differenza dei due casi precedenti. L'oggetto diretto è collocato in [1], il soggetto nella sua posizione basica in [0].

“A differenza dell'it. mod., in it. ant. l'oggetto diretto può essere liberamente anteposto al verbo flesso senza che appaia un clitico di ripresa” (Renzi & Salvi 2010: 34): questa è una delle differenze più evidenti tra la sintassi dell'italiano antico e quella dell'italiano moderno. In caso ciò accada, si assume che l'oggetto si collochi a sinistra di T₁, in posizione di Focus dell'enunciato, sia che si tratti di frasi principali che di subordinate. Se invece un elemento si frappone tra O e V, compare una ripresa clitica di O, e si assume che esso sia collocato in una posizione più a sinistra:

- (2) a. “Soccorrete mi, cavalieri!” E *questo dicea ella* sì come femina la quale era divenuta pazza. (TR VIII, 6)
- b. Io vegno de la foresta, e *tutte le fiere* ò trovate più umili di te. (Nov. LXX, 6)

- c. *Quello ch'io t'òe detto, io il ti dicea perché tue mi pari troppo giovane cavaliere.* (TR XVIII, II)

Secondo questa ipotesi strutturale, lo schema di (2a) sarebbe del tutto equivalente a quello di (1f), con la sola differenza della mancanza del complementatore *che* in T₄. Non fa differenza nemmeno che S non sia lessicalizzato: in tal caso, si assume la presenza di un *pro* in [0]. Pertanto, (2a) e (2b) possono essere rappresentate con le seguenti modalità:

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [OGG questo] dicea T₁ # [SOGG ella] V_{FLESSO} T₀

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [OGG tutte le fiere] ò T₁ # [SOGG *pro*] V_{FLESSO} T₀ [PART trovate]
[SA più umili di te]

Diversamente da (2a) e (2b), in (2c) il costituente *quello ch'io t'òe detto*, oggetto diretto di *dicea*, è ripreso dalla forma pronominale proclitica *il*. Secondo quanto esposto, si assume che in questa circostanza il sintagma sia dislocato in [2], come Topic della frase, e la posizione [1] sia invece sede del soggetto *io*:

[] T₄ [] T₃ [OGG quello ch'io t'òe detto] T₂ [SOGG io] il ti dicea T₁ # [SOGG] V_{FLESSO} T₀

1.2. Il soggetto in toscano antico

Come si è potuto notare, l'anteposizione di V porta in molti casi all'inversione soggetto/verbo: nel caso infatti il primo non sia oggetto di topicalizzazione o focalizzazione, lo spostamento sistematico di V in T₁ porta V in una posizione antecedente a S. Non tutti gli ordini (X)VS sono però associati allo stesso tipo di fenomeni sintattici: esistono anche casi in cui l'apparente inversione di S e V è motivabile con fenomeni di dislocazione che coinvolgono S, anziché V, e in altre situazioni può trovare origine da una configurazione strutturale già di per sé di tipo VS:

- (3) a. *Addimandò lo signore mariscalchi*, per sapere la bontà del destriere. (Nov. III, 4)
 b. Poi fu Azzolino preso in battaglia in uno luogo che si chiama Casciano. (Nov. LXXXV, 35)
 c. Allora si ne viene Governale e Tristano davanti a lo ree. (TR. X, 12)
 d. *Al padre furono ricontate tutte queste cose*, e le domande e le risposte a motto a motto. (Nov. VIII, 19)

- e. *Al tutto àe vinto lo cavaliere dell'arme nere* che porta le due ispade.
(TR XXVIII, 26)

Solo l'ordine relativo VS dei primi due esempi sarebbe giustificato dalla collocazione in T₁ di V: in questi due casi, infatti, si assiste a un'anteposizione di V agrammaticale in italiano moderno, a differenza degli altri tre casi, e per quanto riguarda (3b) si nota anche un ulteriore particolare, cioè il fatto che il soggetto si colloca dopo V, ma prima del participio *preso*. Lo schema delle due frasi potrebbe essere visualizzato in questo modo:

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [] Addimandò T₁ # [SOGG lo signore] V_{FLESSO} T₀ [OGG mariscalchi]

[] T₄ [AVV Poi] T₃ [] T₂ [] fu T₁ # [SOGG Azzolino] V_{FLESSO} T₀ [PART preso]
[SP in uno luogo ...]

I meccanismi in atto nelle due proposizioni seguenti invece sono di tipo diverso. In (3c), V precede S perché si tratta di una proposizione inaccusativa, e in (3d) perché siamo di fronte a una costruzione passiva; in entrambe le circostanze, S è collocato nella posizione strutturale di complemento del sintagma verbale, quindi l'ordine VS non dipende dalla dislocazione di V in T₁. La struttura delle due proposizioni in questione è la seguente:

[] T₄ [AVV allora] T₃ [] T₂ [] si ne viene T₁ # V_{FLESSO} T₀ [SOGG G. e T.]
[SP davanti a lo ree]

[] T₄ [] T₃ [OGG IND Al padre] T₂ [] furono T₁ # V_{FLESSO} T₀ [PART rionate]
[SOGG tutte queste cose]

In (3e) è in atto un processo di tipo diverso: la costruzione infatti non è inaccusativa né passiva, e la dislocazione a destra di S dipende da una scelta di tipo pragmatico del parlante, circostanza perfettamente grammaticale anche in italiano moderno in caso di S rematico, e tipica delle lingue a *pro-drop*. La frase (3e) può pertanto essere schematizzata in tal modo:

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [SP Al tutto] àe T₁ # [SOGG *pro*] V_{FLESSO} T₀ [PART vinto]
[SOGG lo cavaliere ...]

Per distinguere tra i casi come (3a) o (3c) in cui l'inversione è data dall'anteposizione di V in T₁ e S è collocato strutturalmente in posizione [0], cioè quella che la teoria X-barra individua col nome di Spec TP, e quelli in cui invece S è dislocato a destra indipendentemente dalla sede strutturale in cui si

presume sia collocato V, come ad esempio (3d) o (3e), si può parlare nel primo caso di inversioni vere e proprie, nel secondo di soggetto *post-participiale*, intendendo con tale definizione tutti quei casi in cui S è collocato dopo l'intero predicato, quindi non solo in presenza di participi, ma ad esempio anche di perifrasi causative, costruzioni con verbi servili o dislocazioni a destra.

Alla lessicalizzazione di S è associata una particolarità dell'italiano medievale, e più in generale delle lingue romanze del periodo, "una presenza di pronomi più estesa che in it. mod. [...] il soggetto pronominale è generalmente espresso in frase subordinata dopo il complementatore o il sintagma interrogativo" (Renzi & Salvi 2010:43). Si parla pertanto per quanto riguarda le varietà linguistiche medievali di *asimmetria nel pro-drop*: S può essere omesso in proposizione principale, mentre tale fenomeno si verificherebbe in modo molto meno frequente in frase subordinata.

- (4) a. Io ti domando che *tue* debie venire ad albergare con meco.
(TR XXVII, 5)
- b. Ree Marco, dappoi ch'*io* non posso trovare guarigione in questo reame, e' m'è venuto in voluntade di cercare mia aventura.
(TR XX, 3)
- c. E quando *pro* fuerono venuti alla cittade sì *pro* trovarono che lo ree Meliadus si era tornato. (TR III, 6)
- d. Messere Brancadoria il vidde; *pro* seppeli reo. *pro* venne a quello cavaliere di corte: *pro* confortollo che *pro* rispondesse e *pro* facesse la fica che *pro* la faceva a lui (Nov. LVIII, 3-5)

Nella completiva di (4a) e nella circostanziale temporale di (4b) S viene lessicalizzato anche se non necessario, perché chiaramente identificabile dal contesto linguistico e referenziale: in italiano moderno tale struttura non sarebbe pienamente grammaticale, a meno di un'intonazione contrastiva del pronome soggetto. Il *pro-drop* in ogni caso è comunque ammesso anche in subordinata, come dimostrano i due esempi successivi: in (4c) la circostanziale ha soggetto nullo, così come la principale, e in (4d) S è nullo sia nelle complete che nella relativa, allo stesso modo delle principali precedenti.

L'ultimo dato importante da considerare a riguardo della sintassi di S si può desumere dalla proposizione principale di (4b): vi sono circostanze in cui in italiano antico viene lessicalizzato un soggetto espletivo, come appunto *e'* in (4b), fatto agrammaticale nell'italiano moderno.

1.3. Pronomi clitici e generalizzazione Tobler-Mussafia

Tradizionalmente, la sintassi delle forme pronominali clitiche viene descritta tramite la generalizzazione di Tobler e Mussafia, secondo la quale un clitico compare sempre in enclisi nel caso in cui il verbo occupi la prima posizione assoluta dell'enunciato o segua immediatamente una congiunzione coordinante, mentre tende a comparire in proclisi in caso in cui invece V sia collocato in posizione successiva, per quanto l'enclisi non sia impossibile nemmeno in questa circostanza.

Tale generalizzazione, che non ha caratteri di norma grammaticale e si limita solamente a descrivere in modo generico la casistica degli ordini riscontrabili nei testi del periodo preso in esame, può essere reinterpretata in chiave sintattica a partire dallo schema proposto. Più precisamente, si assume che il pronome compaia in enclisi se e solo se la posizione [1] rimane vuota, mentre si ha proclisi quando tale sede risulta riempita da un elemento foneticamente realizzato:

- (5) a. *Leggesi* di Salamone che fece un altro dispiacere a Dio. (*Nov.* VII, 1)
 b. E allora lo prese Braghina e menollo in camera e aperse*gli* due casse. (*TR XXXI*, 6)
 c. Ma lo ree di Sconzia sî fedio a lo ree de Cento Cavalieri e ruppegli la lancia ddoosso, né lo potté muovere de la sella. (*TR XXVII*, 12)
 d. “Lasciami, cavaliere!” E quegli no rispuose, ma lo menava tuttavia. (*TR XLVII*, 11)
 e. Uno villano *se* andò un giorno a confessare. (*Nov.* XCIII, 1)
 f. E queste parole t’ho io dette perché tue abie buona guardia. (*TR III*, 4)
 g. E quando Nerone fo fatto imperadore, ricordossi delle battiture di Seneca. (*Nov.* LXXI, 16)
 h. Le genti ch’erano intorno a ser Frulli, domandârlo com’era. (*Nov.* XCVI, 30)
 i. E io, trovando Tristano, sî *mi* richiamai a lui. (*TR XLVIII*, 23)

Sia in (5a) che in (5b) e nella seconda proposizione di (5c) si ha enclisi pronominale: nel primo caso V è proprio il primo costituente della frase, negli altri due invece i verbi *menò*, *aperse* e *ruppe* sono collocati subito dopo la congiunzione coordinante *e*; come mostra però l’ultima frase contenuta in (5c),

nel caso in cui la congiunzione sia negativa, come appunto *né* nell'esempio, è di norma la proclisi, ed esistono anche casi di proclisi in altre proposizioni, anche in mancanza della negazione, come mostra (5d), in cui *lo* è preceduto solo dalla congiunzione coordinante avversativa *ma*.

Nelle frasi in cui V non compare in prima posizione è di norma la proclisi, indipendentemente dal costituente iniziale: guardando agli esempi precedenti, in (5e) tale sintagma è S, in (5f) O. Vi sono però anche casi di enclisi, come mostrano i due esempi seguenti, in cui V compare in seconda posizione, preceduto rispettivamente da una subordinata circostanziale e da S, ma i clitici *si* e *lo* compaiono dopo V anziché prima, come ci si potrebbe aspettare.

Dal punto di vista strutturale, queste circostanze si potrebbero spiegare postulando che nelle frasi a V₁ la posizione [1] sia vuota a meno che non sia presente una negazione, che andrebbe a lessicalizzare proprio quel nodo; nel caso in cui non vengano lessicalizzati né [1] né le altre posizioni antecedenti, V si muoverebbe di un'ulteriore passo, verso T₂, lasciando il clitico in T₁. Pertanto, ad esempio la proposizione (5a) e l'ultima di (5c) avrebbero questo schema astratto:

[] T₄ [] T₃ [] Legge T₂ [] si T₁ # [SOGG *pro*] ~~V~~_{FLESSO} T₀ [SP di Salomone]
[OGG che fece ...]

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [né] lo pottè T₁ # [SOGG *pro*] ~~V~~_{FLESSO} T₀ [INF muovere]
[SP de la sella]

Mentre nella prima lo specificatore [1] è vuoto, nella seconda viene lessicalizzato dalla congiunzione *né*, ed è proprio questo che causa la differenza tra le due strutture, con V a salire in T₂ in (5a) ma non in (5c).

Secondo le stesse ipotesi, le frasi a V₂ o con V in posizione successiva sarebbero governate dai medesimi principi: l'ordine proclitico, il più frequente, dovrebbe essere segnale della lessicalizzazione di [1], quello enclitico del fatto che tale posizione sia lasciata vuota. Tale circostanza è limitata normalmente a due sole eventualità, ovvero che il costituente che precede il soggetto sia una subordinata, come nell'esempio (5g), oppure un tema sospeso, come in (5h), per i quali si postula una collocazione diversa, come mostrano i seguenti schemi:

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [OGG queste parole] t'ho T₁ # [SOGG *io*] ~~V~~_{FLESSO} T₀ [PART dette]
[perché ...]

[] T₄ [E quando Nerone ...] T₃ [] T₂ [] ricordò T₁ # [SOGG *pro*] si ~~V~~_{FLESSO} T₀
[SP delle battiture ...]

[_] T₄ [_{SN} Le genti ch'erano intorno a ser Frulli] T₃ [_] domandar T₂ [_] lo T₁ #
 [SOGG *pro*] V_{FLESSO} T₀ [com'era]

Come si può notare, in caso di proclisi il complemento anteposto a V, ad esempio O in (5f), è collocato nello specificatore [1], mentre la subordinata circostanziale con funzione di cornice temporale e il tema sospeso trovano sede nella posizione [3], lasciando quindi [1] vuota. Una alternativa a volte presente nei testi del periodo è data dalla presenza di una particella parapotattica come *sì*, *e* oppure *or*: in caso un elemento del genere sia lessicalizzato, l'ordine torna proclitico: se ne ha un esempio in (5i), l'ultima frase del gruppo precedente, in cui per l'appunto la subordinata è seguita dalla particella *sì*, e il clitico *mi* compare in proclisi al verbo *richiamai*. Questo farebbe ipotizzare che tali particelle siano una modalità di lessicalizzazione della posizione [1]:

[_] T₄ [_{SN} E io] [trovando Tristano] T₃ [_] T₂ [*sì*] mi richiamai T₁ # [SOGG] V_{FLESSO}
 T₀ [OGG IND a lui]

La lessicalizzazione di [1] mediante la particella *sì* bloccherebbe il processo di enclisi e produrrebbe la proclisi di cui si ha testimonianza qui come in molti altri casi analoghi.

2. Un confronto diretto con la tradizione letteraria: *Novellino* e *Tristano Riccardiano*

Per comprendere più nel dettaglio quale sia la sintassi della proposizione principale dichiarativa, è necessario confrontarsi con i dati della tradizione letteraria medievale in modo più approfondito. Il *corpus* a disposizione degli studiosi contemporanei non è molto vasto, ma permette comunque di compiere osservazioni interessanti. La scelta è ricaduta in questo caso su due testi principali: il *Novellino*, anonima raccolta di novelle la cui più antica attestazione a noi giunta risale al 1320 e contiene una selezione di brevi testi risalenti all'ultimo ventennio del secolo precedente, e il *Tristano Riccardiano*, romanzo cavalleresco attestato nel manoscritto 2543 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, risalente a fine XIII–inizio XIV secolo, il quale costituisce una sorta di volgarizzamento e trasposizione del *Tristano in prosa* in fiorentino; si tratta di un testo dalla sintassi estremamente elementare, ma che tuttavia potrà rivelarsi utile per analizzare alcuni particolari aspetti della lingua toscana medievale. Le motivazioni principali che hanno portato alla scelta

di questi due testi risiedono soprattutto nella relativa lunghezza e varietà linguistica, che permettono di ottenere riscontri statistici validi, a differenza di gran parte dei testi coevi, che consistono soprattutto in libri di conto e lettere mercantili, come quelli contenuti nelle sillogi di Schiaffini e Castellani, oppure in traduzioni e commenti di opere latine, come la *Rettorica* di Brunetto Latini; inoltre, entrambi presentano un registro linguistico medio, quindi né troppo influenzato dal latino o dai modelli retorici medievali, né da abbondanza di costruzioni troppo aderenti al parlato e all'idioletto dell'autore, e pertanto tali da impedire di tracciare una struttura precisa della sintassi del toscano del tempo.

Dei due testi si sono analizzate nel dettaglio le proposizioni principali dichiarative, tralasciando le interrogative e le esclamative; si è poi proceduto in un secondo momento a un confronto tra la sintassi della principale dichiarativa e la proposizione subordinata, sia argomentale che avverbiale.

La descrizione dei testi è stata effettuata mediante una registrazione statistica di alcuni precisi fenomeni correlati alla sintassi del verbo finito: posizione di V, realizzazione e collocazione di S, sintassi degli elementi argomentali e circostanziali e, più in generale, dei sintagmi collocati in sede preverbiale, sintassi delle forme pronominali deboli e confronto tra frase principale dichiarativa e subordinata.

2.1. Posizione di V

In entrambi i testi, la netta maggioranza delle frasi principali dichiarative (poco meno del 65% nel *Novellino*, quasi il 75% nel *Tristano*) ha ordine V2; simile nei due testi è anche la presenza di proposizioni a ordine V3, con una leggera prevalenza nel *Tristano* (circa 21% contro il 15% del *Novellino*), e una sparuta ma rappresentativa minoranza di frasi a V4 (poco più dell' 1% in entrambi i testi). La differenza più netta si ha però per quanto concerne l'ordine VI: esso infatti è piuttosto raro nel *Tristano* (solo il 4% delle occorrenze), mentre è assolutamente comune nel *Novellino* (poco meno del 20% del totale delle prime frasi principali dichiarative). Nel complesso, ciò che mostrano i testi è una grande varietà di strutture sintattiche a disposizione del parlante nativo, che ha la possibilità di adattare la sequenza dei costituenti alle necessità pragmatiche. Una delle prove più importanti a questo riguardo è la grande varietà di ordini in contesti apparentemente simili:

- (6) a. Uno borghese di Bari *andò* in romeaggio [...]. *Andò* il pellegrino in romeaggio. (Nov. X, 1-2)
- b. Così ordinario il torniamento. *Fedio* il cavaliere. (Nov. LXIV, 15)
- c. Uno re *fu* nelle parti d'Egitto, lo quale avea uno suo figliuolo primogenito ... (Nov. V, 1)
- d. *Fue* uno re molto crudele, lo quale perseguitava il populo di Dio (Nov. XXXVI, 1)
- e. Allora lo ree Marco *disse* a Pernam: "Io no la lasceroe la corona per neuno cavaliere del mondo?" (TR I, 7)
- f. E *allora* disse lo ree a Gheddino: "Vae dirieto a quegli cavalieri?" (TR XLVII, 4)
- g. Ed ella disse: "Io l'amo più che non foe mee né altrui." E allora lo ree sí glile *donoe* a Tristano. (TR X, 7-8)
- h. Allora i cavalieri di ciò *comminciarò* a fare grande sollazzo. (Nov. LXXX, 14)

Nel *Novellino*, l'ordine V1 è associato sia a costruzioni inaccusative, passive o copolari, in modo simile o del tutto identico a quanto accade in italiano moderno, sia a inversioni vere e proprie, del tipo di (6b); per quanto riguarda il valore pragmatico degli enunciati, si può notare come le frasi a V1 possano avere varie funzioni, ad esempio eventiva, come accade proprio in (6b), o presentativa, come (6d). Tale meccanismo sintattico è invece assente nel *Tristano*, in cui le pochissime frasi a V1 sono dovute a costruzioni a S nullo o a semplici forme passive, ma questa differenza è dovuta più che altro alla sistematicità con cui l'anonimo volgarizzatore del romanzo cavalleresco innesta in prima posizione di frase avverbi privi di grande valore semantico, come l'onnipresente *allora*, o in alternativa *sì* o *or*; le stesse meccaniche si notano pertanto anche nel *Tristano* allorché si considerano le frasi a V2 e V3.

Nei testi si nota una vasta rete di costruzioni complementari, come dimostrano le coppie (6c)-(6d) e (6e)-(6f): nei primi esempi di ciascuna coppia S precede V, dando luogo rispettivamente a un ordine V2 e V3, mentre nella costruzione successiva è V a precedere il soggetto, e le frasi assumono quindi ordine V1 e V2. Non si avverte alcuna evidente necessità sintattica che porti a propendere in un caso per l'ordine SV e in un altro per l'inversione: pare trattarsi semplicemente di una scelta di tipo stilistico, dovuta alla necessità di focalizzare l'attenzione del destinatario su elementi diversi del discorso;

S ad esempio compare posposto specialmente nel caso in cui sia già noto, e tale meccanismo sembra avere particolare efficacia nel caso in cui si cerchi di riallacciarsi al discorso precedente.

2.2. Realizzazione e posizione del soggetto

Lo spoglio dettagliato dei testi permette inoltre di scoprire due ulteriori fatti di notevole interesse. Il primo è rappresentato da una imprevista asimmetria in merito ai casi di S nullo e postverbale: nel *Novellino* i soggetti nulli sono all'incirca il 29% del totale, mentre quelli postverbali sono intorno al 13%, nel *Tristano* invece i casi di S nullo risultano il 15% e quelli postverbali il 24,5% circa, dando quindi risultati quasi opposti, a fronte invece di una quasi totale somiglianza in merito alla percentuale di soggetti preverbaliali (58% nel *Novellino*, 60% nel *Tristano*). La ragione di questa dicotomia potrebbe ragionevolmente risiedere sia nella piena originalità dell'opera (il *Tristano*, come si è detto in precedenza, è un volgarizzamento) che nella maggiore cura stilistica e varietà linguistica della raccolta di novelle. Il *Tristano*, a differenza di quest'ultima, è caratterizzato da un ampio uso di espressioni fisse come "allora disse X", oppure "questo farò io volentieri", le quali finiscono per svuotarsi di contenuto semantico originale e vengono a trasformarsi in semplici formule di passaggio prive di alcuna originalità e spontaneità; viene da sé che anche ogni eventuale osservazione sulla struttura sintattica di queste formule non può non tenere in considerazione questo dettaglio.

Un secondo punto è invece dato dalla quasi totale assenza di S postverbali di tipo pronominale: questi infatti nel *Novellino* rappresentano solamente il 12% del totale dei soggetti postverbali, e nel *Tristano* la percentuale è addirittura inferiore, aggirandosi intorno al 7,5%. Questo dato porta a pensare che vi sia un'effettiva resistenza a ribadire in sede postverbale un S già desumibile dal contesto sintattico o referenziale, e che forse vi sia un legame con il comportamento di V nelle varie strutture. L'osservazione diretta degli esempi permette di compiere ulteriori rilevamenti riguardo questo particolare punto:

- (7) a. Vide come li poveri mangiavano in terra umilmente. Questo *pro* riprese forte e biasimò molto. (*Nov.* XXV, 14-16)
- b. La reina così fece. *pro* crucciò col re, e nella pace li domandò quello ch'ella volea. (*Nov.* LX, 21-22)
- c. L'angelo li parlò, e disse: "Salamone, per la tua colpa *tu* se' degno di perdere lo reame". (*Nov.* VII, 1)

- d. El poltrone rispuose: “Con che ti dare’io bere? A questo nappo non porrai *tu* bocca. Se tu hai corno, del vino ti darò *io* volentieri” (*Nov. XXIII*, 3–5) (=1a)
- e. E Tristano rispuose: “Questo farò *io* volentieri?” (*TR III*, 41)
- f. E così adomando *io* al Comune di Bologna che le possessioni de’ miei figliuoli siano a mia signoria. (*Nov. L*, 9–10)
- g. E *io* queste parole dissi a Tristano ed e’ mi disse che di queste cose e’ non farebe nulla. (*TR VIII*, 13)
- h. Priegovi, per amore di me, che voi ritorniate omai a casa di vostro padre. E la vostra figliuola *io* terrò a grande onore (*Nov. XLIX*, 8–9)

Come si può notare, c’è una diretta correlazione tra S pronominale postverbale e S nullo: la scelta tra realizzazione esplicita e omissione di S viene lasciata al parlante, il quale, in base ad esigente di tipo prettamente pragmatico, può costruire espressioni a S nullo, come accade nei primi due esempi del gruppo precedente, esplicitarlo in sede preverbale, come accade in (7c), oppure in sede postverbale, come mostrano gli ultimi tre esempi, indipendentemente dal fatto che esso sia già ricavabile dal contesto linguistico: il soggetto pronominale, indipendentemente dalla sua posizione, è lessicalizzato solamente nel caso in cui si voglia focalizzarlo in qualche modo, quindi per motivi prettamente pragmatici.

È particolarmente interessante a questo riguardo l’opposizione tra (7a) e (7e), aventi rispettivamente ordine OV e OVS; frasi come la seconda si riscontrano spesso nel *Tristano*, e costituiscono un buon numero delle espressioni a S postverbale pronominale. Tuttavia, come si è già avuto modo di sottolineare, non si può riconoscere in meccanismi del genere un valore di spontaneità tale da poterli giudicare pienamente produttivi nella lingua del tempo; laddove si viene a costruire una proposizione nuova e pienamente originale, invece, il caso non marcato pare essere quello a S nullo, OV, come dimostra (7a), mentre SOV è piuttosto raro, seppur riscontrabile, come mostra (7g). In ogni caso, se O compare in prima posizione e non si tratta di un tema sospeso, S, se esplicito, compare quasi esclusivamente in posizione postverbale, e questo è un dato di fatto molto importante: vi sono solamente rare eccezioni determinate da frasi con ordine OSV a questa generalizzazione, come (7h).

2.3. Sintassi dei costituenti argomentali e circostanziali

Per quanto riguarda i costituenti preverbaliali delle frasi principali dichiarative dei due testi in questione, solo una ridotta percentuale di essi (2,8% nel *Tristano*, 3,4 nel *Novellino*) è costituita da elementi argomentali, oggetto diretto e indiretto (I), e dal nome del predicato (NdP). Nonostante un prevedibile esito statistico limitato, alcuni dettagli impongono una disamina più circostanziata di questi contesti:

- (8) a. Allora dissero: “*Matto* è colui ch’è sì ardito che la mente metta di fuori dal tondo”. (*Nov.* XXIX, 9)
- b. Vedi, donna, *l’uscio* mi lascerai aperto stanotte. (*Nov.* XXXVII, 2)
- c. Il donno disse “*Cotesto* farò io volentieri”. (*Nov.* LXXVII, 8)
- d. *A li matti* ogni matto par savio per la sua somiglianza. (*Nov.* XL, 5)
- e. Allora rispuose l’Amoroldo e disse: “*Quello ch’io t’òe detto*, io il ti dicea perché tue mi pari troppo giovane cavaliere”. (*TR* XVIII, 11)
(= 2c)

In (8a) l’ordine è NdP–V–S, ma si tratta di una semplice frase copulare, e anche in italiano moderno costruzioni del genere sono in larga parte grammaticali. La frase (8b) ha ordine OV, con S nullo e senza ripresa clitica: come si diceva in precedenza, è questo il caso meno marcato specialmente nel *Novellino*; tuttavia si dà anche il caso di ordine OSV con ripresa clitica dell’oggetto (in piena regola secondo la grammatica dell’italiano moderno), come mostra (8e). La frase (8c) rappresenta un caso di ordine OVS in una classica costruzione formulare, mentre (8d) esemplifica l’ordine ISV.

Dal punto di vista dell’ordine lineare, le prime tre frasi risultano a V2 e le altre due a V3, ma il semplice computo dei costituenti rischia di lasciar sfuggire alcuni elementi decisivi, a cominciare dall’opposizione tra (8b) e (8c): secondo le teorie esposte nella sezione 1, ci si dovrebbe aspettare in entrambi i casi una salita di V in T₁, ma non è immediato spiegare come sia possibile che nel primo caso venga licenziato un *pro* e nel secondo sia invece necessario ribadire S in posizione postverbale mediante un pronome esplicito. Se poi si osservano gli ultimi due esempi, si può comprendere come il toscano antico abbia la possibilità di collocare un elemento argomentale in posizione preverbale indipendentemente dalla sintassi di S e dall’ordine relativo di S e V; infatti tanto in (8d) che in (8e) S è esplicito e rimane salda-

mente in posizione preverbale, circostanza che causerebbe l'agrammaticalità in una lingua come il tedesco.

La sintassi dei circostanziali (C), siano essi sintagmi nominali, avverbi o proposizioni subordinate, pare in sostanza simile a quanto osservato per i costituenti argomentali, ma la frequenza con cui essi compaiono in sede preverbale è decisamente maggiore rispetto a quanto non si riscontri per gli argomenti:

- (9) a. *In questa parte* dice lo conto che la damigella avrebe preso Tristano molto volentieri. (TR X, 1)
- b. Ed *a queste parole* si fue venuto Merlino lo profeta. (TR II, 29)
- c. *In quel tempo* il re di Francia avea difeso sotto pena del cuore che niuno torniasse. (Nov. LX, 2)
- d. Questo suo padre *dalla fantilidade* sí cominciò e fecelo nodrire intra savi uomini di tempo. (Nov. V, 2)
- e. *E se alcuno mi domanderàe* come è a-nnome questa isola, io igli diroe che si chiama l'Isola Sanza Aventura. (TR XVIII, 1)
- f. E la contessa e le cameriere, *quando intesero il fatto*, si vergognaro. (Nov. LXII, 10)

In alcuni casi, come (9a) e (9b), l'ordine dei costituenti è CVS, ma si tratta principalmente o di formule testuali prive di grande valore semantico, oppure di strutture in cui il soggetto ha posizione post-participiale, secondo la definizione data in 1.2. L'ordine CSV, che qui si osserva in (9c), è molto frequente, così come anche SCV, qui mostrato in (9d), specialmente nel caso in cui C sia rappresentato da una proposizione subordinata, mentre l'ordine CVS con subordinata circostanziale in prima posizione e inversione tra S e V è praticamente assente nei testi.

2.4. Forme clitiche

Come si è visto in 1.3, nella *Grammatica dell'italiano antico* si sostiene che le forme pronominali deboli compaiono in proclisi allorché la posizione [1] sia foneticamente realizzata, in enclisi in caso contrario. La traduzione a livello sintattico di tale principio è che il clitico salga comunque in T₁ con V, ma mentre nel caso della proclisi V si ferma in quel nodo, quando compare l'enclisi si può immaginare la collocazione di V in un nodo più

alto. Esistono però delle costruzioni che meritano di essere osservate con maggior attenzione:

- (10) a. E l'uno rispuose a gabbo: “Àvi un cappello?” (*Nov. XXIX, 4*)
 b. Mandolli per li detti ambasciadori tre pietre nobilissime. (*Nov. II, 2-3*)
 c. E quando Nerone fo fatto imperadore, ricordossi delle battiture di Seneca. (*Nov. LXXI, 16*). (= 5g)
 d. E io, trovando Tristano, sì *mi* richiamai a lui (*TR XLVIII, 23*). (= 5i)
 e. E la contessa e le cameriere, quando intesero il fatto, *si* vergognaro. (*Nov. LXII, 10*)
 f. *Quello ch'io t'òe detto*, io *il* ti dicea perché tue mi pari troppo giovane cavaliere. (*TR XVIII, 11*). (= 2c)
 g. Ercoles fu uomo fortissimo [...]. *Tutte le* squarciava e uccidea con la sua forza. (*Nov. LXX, 1,3*)
 h. Vedi, donna, l'uscio *mi* lascerai aperto stanotte. (*Nov. XXXVIII, 2*). (= 8b)

L'ordine enclitico V1 è associato a due tipologie di costruzioni: frasi con S lessicalizzato in posizione postverbale e analizzabile strutturalmente in posizione di per sé diversa da [0] (o Spec TP nei termini tradizionali della linguistica generativa), come accade per *un cappello* in (10a), trattandosi di costruzione copulare con *avere* in funzione di “essere”, “trovarsi”, oppure di frasi a soggetto nullo, come esemplificato da (10b). Le proposizioni con vera e propria inversione tra S e V e posizione enclitica del pronome debole in questo caso sono decisamente più rare, e in particolare sono praticamente assenti nel caso in cui il clitico sia un oggetto diretto o indiretto.

In secondo luogo, gli ordini enclitici non di tipo V1 correlano sistematicamente con espressioni omologhe in cui il pronome compare in proclisi. Come si è osservato in precedenza, l'ordine enclitico non a V1 è associato soltanto a due contesti sintattici, ovvero alla presenza di un tema sospeso, circostanza non molto frequente ma dalla struttura assolutamente regolare, tanto in toscano antico quanto nelle altre lingue romanze coeve, oppure di una subordinata circostanziale preverbale, di solito preceduta anche da S, e in tali contesti si prevede la collocazione dei sintagmi preverbaliali in sedi diverse da [1]. Esistono però frasi del tipo di (10d) o (10e) in cui il pronome,

in un contesto simile, compare invece in proclisi, e ciò non dipende sempre dalla lessicalizzazione di una particella di ripresa, del tipo di *sì* in (10d), perché anche in (10e), dove essa è assente, il clitico *si* è proclitico, e la sua interpretazione come *sì* para-ipotattico non pare verosimile.

L'unica ragione che potrebbe spiegare queste asimmetrie starebbe in una diversa collocazione della subordinata a livello strutturale: nel caso si abbia proclisi la *si* deve immaginare in [1], in caso invece si abbia enclisi in posizione diversa, ad esempio [3], in funzione di Cornice. Dalla lettura degli esempi però non si ricava alcuna ragione per cui le subordinate circostanziali in questione debbano essere interpretate in modo diverso a livello pragmatico, né si comprende quale sia la ragione sintattica che porti alla complementarietà degli ordini, in modo simile a quanto osservato in merito alle forme con o senza inversione soggetto/verbo.

Infine, un terzo elemento da tenere in considerazione sta nell'analisi delle forme OV. In questi casi è sempre e solo di regola la proclisi, sia nel caso si tratti di ordini OSV con ripresa clitica di O in funzione di tema sospeso, del tipo di (10f), sia in caso di semplici clitici con altra funzione, come accade in (10h), mentre nel caso di ordine OV(S) "puro" con dislocazione a sinistra di O non appare alcun clitico di ripresa. Un'eccezione a questo principio è rappresentata da frasi come (10g), con ordine OV e ripresa clitica di O, ma ciò potrebbe essere causato dal fatto che esso sia rappresentato dal quantificatore *tutte*, e in ogni caso anche in questa circostanza, che costituisce una "anomalia" rispetto alla regola concernente gli ordini OV, è del tutto regolare la proclisi.

Questa situazione rappresenta quindi un caso in un certo qual modo opposto a quanto si osserva per gli ordini V1: mentre in questi ultimi, come si è osservato, V sale in una posizione più alta all'interno della periferia sinistra lasciando il clitico in una posizione più bassa, se l'ordine è OV(S) clitico e V rimangono nello stesso nodo, veicolando così la proclisi.

2.5. Frasi subordinate

A differenza di quanto riscontrabile nelle lingue germaniche a ordine V2, la frase subordinata toscana antica mostra quasi tutte le caratteristiche tipiche della proposizione principale:

- (II) a. Messere Brancadoria il vidde; seppeli reo. Venne a quello cavaliere di corte: confortollo che *rispondesse* e facesse la fica che la faceva a lui (*Nov. LVIII, 3-5*).
- b. E voglio che tue mi facce compagnia, e sì ti dico che tue ti debie bene guardare che tue queste parole non *manifesti* altrui né a persona del mondo. (*TR XLIV, 9*)
- c. Madonna, se' malvagi cavalieri di Cornovaglia parlano di me (in questa maniera), tutto primamente dico che giamai io di queste cose non *fui* colpevole. (*Nov. LXV, 13*). (= 1e)
- d. E lo ree disse: "Io ti comando che tue *debie* venire ad albergare con meco". (*TR XXVIII, 5*)
- e. Tanto andaro le cose innanzi, che l'arcivescovo sentì che 'l medico avea dato commiato a la nipote. Mandò per lui. E acciò che *pro era* grande uomo, parlò sopra a lui molto grandi parole, mischiate con superbia e minacc (*Nov. XLIX, 10-12*)
- f. E allora disse lo nano che questo messaggio *fae* egli e sarae molto volontieri. (*TR XLII, 6*)
- g. Ma dappoi che *seppe* lo ree che Tristano giacea de la sua fedita, disse allo scudiere ... (*TR XLIV, 39*)
- h. Adomandoe a' suoi figliuoli che 'l *rimettessero* in su le possessioni, sí come padre e signore. (*Nov. L, 7*)
- i. Egli è vero che uno giorno, andando per la sala de lo palagio, vostra figliuola *mi* chiamoe e disse *mi* ch'io dovesse dire da sua parte a Tristano sì com'ella l'amava di tutto suo amore. (*TR VIII, 13*)

V tende a collocarsi in terza posizione assoluta, dopo la marca di subordinazione e S, ma si assiste spesso a situazioni diverse: non sono infatti rari né i casi di V1 in frase dipendente, come accade nella completiva di (IIa), né gli slittamenti di V in posizioni successive, come si nota bene nelle complete di (IIb) e (IIc), rispettivamente ad ordine V3 e V4.

Anche la sintassi di S non mostra notevoli differenze. L'asimmetria nel *pro-drop* di cui si è parlato in precedenza pare non avere reali riscontri statistici: infatti, se è pur vero che nelle frasi subordinate si rintracciano talvolta lessicalizzazioni di soggetti noti, e (IId) ne è una evidente prova, il caso opposto non è assolutamente raro. Già (IIa) ci mostrava una frase a S nullo,

ma l'esempio (Ire) nella proposizione causale offre un dato ancora più interessante, ovvero un caso di *pro-drop* ambiguo in italiano moderno: non è infatti immediatamente evidente nel contesto linguistico se il referente di *pro* sia l'arcivescovo o il medico, il che, in base alla sensibilità linguistica di un parlante contemporaneo, lascia nella frase una certa ombra di ambiguità. Inoltre, si possono trovare anche casi di soggetto posposto, sia in dipendente argomentale che avverbiale, come mostrano rispettivamente (IIf), dove *egli* segue il verbo *fae*, e (IIg), in cui *lo ree* è preceduto dal verbo *seppe*, esattamente come accade talvolta in proposizione principale.

I costituenti preverbaliali sono gli stessi delle proposizioni principali: come mostrano i vari esempi, oltre a S possono essere collocati prima di V altri argomenti, circostanziali, avverbi o subordinate avverbiali.

Infine, per quanto riguarda infine la sintassi dei clitici, si nota una regolarizzazione sistematica della proclisi indipendentemente da quanti costituenti precedano V, compreso il caso del V1 dipendente, come mostra (IIh), in cui il clitico *'l* è preceduto solamente dal complementatore. L'unico caso in cui vi è enclisi è quello della seconda subordinata legata alla precedente mediante congiunzione coordinante: se ne ha un esempio in (III), dove si nota una sequenza proclitica *mi chiamoe* seguita immediatamente da una enclitica, *e dissemi*.

3. Reinterpretazione sintattica: corpo della frase e periferia sinistra

Riassumendo i dati raccolti nella sezione precedente e integrandoli con le osservazioni della sezione I, si possono compiere le seguenti considerazioni:

- (a) La struttura della frase in toscano antico pare decisamente più flessibile rispetto a quella delle moderne lingue germaniche a V2; ad essa corrisponde una vasta gamma di ordini lineari, che in molti casi possono ricorrere in contesti sintattici del tutto simili, realizzando veri e propri casi di complementarità.
- (b) I meccanismi di tematizzazione e focalizzazione non hanno una perfetta coincidenza con quanto si osserva nell'italiano standard contemporaneo: in generale, il fenomeno di focalizzazione è accessibile a una classe più ampia di elementi (nome del predicato, voce verbale non flessa, ecc).
- (c) Laddove vi sia focalizzazione di O, non vi è alcuna ripresa clitica in caso in cui O preceda immediatamente V, mentre è presente nel caso in cui l'ordine sia OSV e O funga da tema sospeso, e quest'ultima è l'unica

circostanza in cui si dà ordine OSV: negli altri casi in cui O è in prima posizione, l'ordine è sempre OV(S).

- (d) Per quanto riguarda la sintassi dei clitici, la proclisi nelle frasi a V1 assoluto è un fenomeno sporadico (seppur riscontrabile), mentre è di regola in quasi tutti gli altri casi, alternando con l'enclisi soltanto in determinati contesti sintattici.
- (e) Non vi è alcuna asimmetria strutturale tra proposizione principale dichiarativa e proposizione subordinata: i fenomeni di riorganizzazione dei costituenti sono semplicemente meno frequenti in frase dipendente, ma laddove si verificano le modalità sono assolutamente identiche.

Il quadro offerto nella sezione 1 spiega gran parte di questi fenomeni in modo efficiente, ma lascia dubbi in merito ad alcune delle meccaniche che sembrano sottendere alla creazione di determinate strutture. Lo schema proposto nella *Grammatica dell'italiano antico*, riproposto qui sotto per comodità, prevede la sistematica salita di V nella periferia e una serie di posizioni accessibili ai vari costituenti, in base alla categoria e alla funzione sintattica:

[₄sintagma relativo] *che* T₄ [₃Cornice/Tema Sospeso] T₃ [₂Topic] T₂ [₁Operatore/Focus]
che/V T₁ # [₀soggetto] V_F T₀

La posizione T₁ in cui salirebbe di regola V in frase principale pare avere caratteristiche diverse rispetto alle altre sotto-proiezioni periferiche: ciò è dimostrato dal fatto che anche con V in T₁ i pronomi deboli sono in proclisi, e non in enclisi, il che significa che il clitico ha accompagnato il movimento di V. Ma se la particella clitica nasce all'interno del sintagma temporale, come espressione di determinate funzioni sintattiche associate a tale porzione della struttura di frase, non è immediato immaginare che esso possa portarsi al di fuori della struttura senza causare problemi di interpretazione sintattica e semantica; inoltre, non si riscontrano casi di *clitic doubling* come accade nell'italiano parlato moderno in frasi quali *A Mario gli hanno mandato un saluto*, oppure *Pietro l'ho visto ieri*. Questi elementi hanno due significati ben precisi: innanzitutto, in toscano antico V è in grado di "leggere" la funzione del clitico anche se è collocato in una posizione diversa da quella dell'attuale fase linguistica. Secondariamente, in caso di dislocazione a sinistra di un sintagma argomentale V non ha alcun bisogno di un clitico di ripresa per saturare la propria valenza, segno che il legame tra sintagma dislocato e V è molto più stretto di quanto accada nella *clitic left dislocation* dell'italiano moderno.

Un rapido confronto con il panorama offerto dalle lingue germaniche

a V2 rende ancora più oscura la questione: nelle lingue germaniche infatti non esiste una vera e propria classe di pronomi clitici, il che forse costituisce di per sé una prova indiretta della debolezza della proiezione temporale in questi idiomi, ma si distingue comunque tra un uso forte e debole dei pronomi, che nel secondo caso mostrano caratteristiche fonologiche e sintattiche simili a quelli clitici delle lingue romanze. Nelle lingue germaniche però la situazione a livello sintattico è diametralmente opposta: il pronome debole compare sempre in enclisi a V, e mai in proclisi, e non si dà il caso di frase dichiarativa a V1 con enclisi pronominale.

- (12) a. Markus hat *ihm* ein Buch gekauft.
 ‘Markus gli ha comprato un libro.’
 b. *Markus *ihm* hat ein Buch gekauft.
 c. Ihr habe ich gestern eine Kette geschenkt.
 ‘Le ho regalato una collana ieri.’
 d. *Habe *ich ihr* eine Kette geschenkt.

Nell'esempio (12a) abbiamo un caso di pronome debole enclitico a V con in prima posizione S: la forma (12b) con proclisi di *ihm* sarebbe agrammaticale. Nel caso invece in cui in un contesto simile S venga posposto, e di conseguenza la prima posizione non sia occupata da altri costituenti, il pronome ha uso forte, non debole, come *ich* in (12c), mentre una frase a V1 con enclisi di *ich* e *ihr* del tipo di (12d) risulterebbe agrammaticale.

Una seconda questione spinosa è data dall'alternanza di ordini V2 e non V2 in determinati contesti sintattici. Consideriamo gli esempi seguenti:

- (13) a. *Allora parlò il soldano*, e ripreseli forte. (Nov. XXV, 20)
 b. *Allora il cavaliere le disse*: “Madonna, che savere è questo?”
 (Nov. LIX, 9)

In entrambi i casi la frase inizia con *allora* (che peraltro in entrambi i contesti ha valenza di “a quel punto”, “in quel momento”, e non di semplice formula di passaggio), ma nel primo caso si ha ordine V2 con inversione, nel secondo al contrario l'ordine è V3. Seguendo la linea teorica descritta nella sezione 2, le due frasi avrebbero una struttura di questo tipo:

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [AVV Allora] parlò T₁ # [SOGG il Soldano] V_{FLESSO} T₀

[] T₄ [AVV Allora] T₃ [] T₂ [SOGG il cavaliere] le disse T₁ # [SOGG] V_{FLESSO} T₀

Nel primo caso *allora* si trova in [₁], in posizione di focus, nel secondo in [₃], come semplice elemento periferico, mentre in [₁] è collocato il soggetto: tale posizione deve infatti secondo la teoria in questione essere considerata riempita, altrimenti scatterebbe l'enclisi del pronome *le*. Ciò che lascia perplessi è come sia possibile per un parlante nativo distinguere tra le due funzioni dell'avverbio in questa situazione, e di conseguenza generare due espressioni di struttura completamente diversa.

Poste queste premesse, si può affermare in buona sostanza che la sintassi dell'italiano antico si trova in una situazione "intermedia" tra quella delle lingue romanze contemporanee e quella osservabile nelle moderne lingue germaniche a ordine V2: V è soggetto a processi di dislocazione che lo portano in posizioni più alte rispetto a quanto accade al giorno d'oggi in italiano, ma in ogni caso esso non raggiunge il nodo in cui viene lessicalizzata la marca di subordinazione, come invece accade ad esempio in tedesco e olandese, e di conseguenza vengono a mancare alcuni tratti caratteristici di questo ordine lineare, su tutti l'asimmetria tra frase principale e subordinata, come mostrato nella sezione 2.5.

Il parlante nativo del toscano antico aveva quindi la possibilità di sfruttare la periferia sinistra per una più ampia serie di operazioni sintattiche rispetto a quanto è possibile nella fase attuale della lingua italiana, ma la "forza" intrinseca nel sintagma temporale, esemplificata da numerosi fattori già in quella fase linguistica (su tutti il *pro-drop* e probabilmente la stessa nascita di un sistema di forme pronominali clitiche, fattori entrambi non riscontrabili nelle lingue germaniche a V2), frena gran parte di questi fenomeni, portando poi nel breve volgere di qualche decennio al riassorbimento della quasi totalità di essi. Del resto, lo stesso quadro offerto dall'analisi diretta dei dati della tradizione letteraria del periodo appare piuttosto fluido e difficile da interpretare in modo univoco: alcuni elementi paiono suffragare con una certa sicurezza l'ipotesi di dislocazione a sinistra di V, molti altri tuttavia, come si è mostrato, sono decisamente più ambigui, e potrebbero prestarsi a ipotesi diverse e più in linea con quanto osservabile nella fase contemporanea delle lingue romanze.

3.1. Ordine XVS e focalizzazione di V

All'interno del panorama tradizionale, una prima prova diretta e di maggior importanza riguardo alla salita di V è l'ordine XVS con soggetto postverbale per inversione, in cui ha particolare rilevanza l'ordine OVS con oggetto fo-

calizzato senza ripresa clitica. Tuttavia, come si è visto, in questi casi normalmente si assiste a una complementarità tra strutture di tipo XVS e XSV, che differenzia radicalmente il panorama toscano antico (e quello romanzo antico in senso generale) da quello germanico. In quest'ultimo, il movimento è sistematico, regolare, non dà luogo a costruzioni complementari di questo genere e, soprattutto, ha un *trigger* ben preciso: V è soggetto a fenomeni di movimento a causa dell'attrazione dei tratti pronominali di COMP (che corrisponderebbe nello schema alla posizione T₄) altrimenti non interpretabili. Nelle varietà linguistiche germaniche a ordine V2, dunque, la periferia sinistra è sede di tratti che nelle lingue romanze sono saldamente ancorati al sintagma temporale, e non è un caso che le prime siano lingue a S obbligatorio e le seconde a *pro-drop*, chiaro segno della carica pronominale del sintagma temporale.

Ma anche l'italiano antico, come quello moderno, è una lingua a S nullo, e le caratteristiche del sintagma temporale non paiono diverse da quelle della fase attuale della lingua italiana: in poche parole, le condizioni avanzate per spiegare la necessità di salita sistematica di V nel dominio neerlandese-tedesco non sono valide, eppure a prima vista molte strutture sintattiche riscontrate nei testi appaiono molto simili a quelle omologhe delle lingue a V2. Allora, come spiegare il comportamento ambivalente della sintassi italiana antica, che non permette una piena convergenza né con il dominio germanico né con quello romanzo moderno?

Una possibile soluzione forse può partire proprio da una rianalisi della complementarità tra ordini XSV e XVS: tale alternanza si può spiegare con il fatto che V non *debba* necessariamente salire nella periferia sinistra in ogni frase principale dichiarativa, ma ciò sia semplicemente *possibile* in presenza di specifiche condizioni sintattiche e in virtù di altrettanto specifiche scelte di natura pragmatica, in base al contesto linguistico e stilistico.

In base a questa ipotesi, l'ordine XSV dipende non da una diversa collocazione dei costituenti nella periferia, ma semplicemente dal fatto che V sia rimasto nella posizione T₀. Poste queste premesse, la frase dell'esempio (13b) potrebbe essere descritta nel seguente modo:

[_] T₄ [AVV Allora] T₃ [_] T₂ [_] T₁ # [SOGG il cavaliere] le disse T₀

La frase avrebbe quindi una struttura analoga a quella dell'italiano moderno: l'avverbio *allora* si troverebbe nella periferia sinistra, nella posizione occupata dagli elementi di cornice, e il gruppo SV rimarrebbe saldamente nella propria sede nel sintagma temporale. Pertanto, non vi sarebbe alcuna differenza

strutturale tra frasi come (13b) e analoghe proposizioni XSV in italiano moderno: il fatto che V possa essere in seconda posizione o “scivolare” più avanti dipenderebbe unicamente dall’eventualità o meno che vengano riempite alcune posizioni della periferia sinistra, ad esempio mediante l’aggiunzione di circostanziali.

Accantonato il principio della salita sistematica di V in T_1 , rimane ora da trattare la questione cruciale, ovvero la natura dell’ordine XVS, sia dal punto di vista della configurazione strutturale sia per quanto riguarda la causa scatenante tale ordine. Per meglio comprendere il fenomeno, occorre forse partire proprio da quest’ultimo punto.

Come è ben noto, le lingue romanze, ivi compreso il toscano, derivano dal progressivo mutamento linguistico a cui è andato incontro il latino nel corso dei secoli, a partire dall’epoca imperiale e tardo antica, il quale ha portato a una serie di cambiamenti notevoli, come la perdita del sistema flessivo nominale, o la creazione di forme verbali analitiche in luogo di quelle sintetiche latine. Uno dei mutamenti più evidenti consiste nel cambiamento tipologico: mentre il latino è una lingua SOV, le lingue romanze sono tutte SVO. Come mostrato molto puntualmente in Salvi (2000) e (2004), l’ordine dei costituenti delle lingue romanze antiche è frutto della rielaborazione sintattica subita dal latino tardo antico, che ha visto l’ordine V1 soppiantare l’ordine classico a verbo finale; infatti, mentre in latino classico le frasi a V1 erano utilizzate solo in determinati contesti sintattici (ad esempio frasi interrogative, presentative, iussive, eventive ecc), associabili strutturalmente alla presenza di un operatore astratto legato a ciascun specifico tipo di frase, nel corso del Medioevo la competenza di questo ordine V1 è andata ampliandosi, e ha poi aperto le strade prima alla focalizzazione di costituente mediante dislocazione a sinistra, e in seguito anche alla tematizzazione, processo avvenuto in tempi successivi. L’effetto dell’applicazione sistematica di queste meccaniche avrebbe dato origine a un presunto sistema di tipo V2. Pertanto, il processo avrebbe avuto inizio con la possibilità di collocazione di un tratto di focalizzazione nella periferia sinistra, con conseguente salita di V per ragioni di *feature checking*; in un secondo momento si apre la possibilità che l’operatore astratto faccia scattare il movimento di altri costituenti, dando origine agli ordini di tipo V2 delle lingue romanze antiche.

La teoria esposta nella sezione I può forse essere rivista per spiegare il panorama riscontrato nei testi presi in esame. Se si assume che in T_1 sia presente un tratto [+focus] sfruttabile per attribuire alla proposizione determinate sfumature in base al contesto pragmatico, il movimento di V potrebbe esse-

re considerato un effetto secondario di tale eventualità: senza la dislocazione di V, infatti, tale tratto non sarebbe interpretabile. Il punto cruciale è però stabilire quale elemento sia esattamente effettivo oggetto di focalizzazione.

Si prendano in considerazione gli esempi seguenti, riportati in precedenza come (6e) e (6f)

- (14) a. E allora *disse* lo ree a Gheddino: “Vae dirieto a quegli cavalieri”
(TR XLVII, 4). (= 6f)
- b. Allora lo ree Marco *disse* a Pernam: “Io no la lasceroe la corona per neuno cavaliere del mondo” (TR I, 7)

Le due frasi che introducono il discorso diretto in (14a) e (14b) hanno strutture complementari: nel primo caso AvvVSI, nel secondo AvvSVI. Secondo la linea teorica che stiamo delineando, questa asimmetria sarebbe motivata dal fatto che nel primo caso [₁] sarebbe riempita da qualche elemento, nel secondo no. Se l'elemento in questione fosse proprio l'avverbio *allora*, si ricadrebbe negli stessi dubbi di prima: non vi è alcuna evidenza per cui *allora*, che ha il medesimo significato nelle due frasi, debba in un caso essere focalizzato e nel secondo no. Per espressioni come (14a), in cui il primo elemento non è argomentale, si potrebbe altresì ipotizzare che non sia l'elemento stesso a collocarsi in [₁], ma un operatore astratto di focalizzazione, e sarebbe la sua presenza a “chiamare” V in T₁. Gli esempi (14a) e (14b) assumerebbero di conseguenza una struttura di questo tipo:

[_] T₄ [AVV Allora] T₃ [_] T₂ [*loc*] disse T₁ # [SOGG lo ree] ~~V~~_{FLESSO} T₀ [SN a Gheddino]

[_] T₄ [AVV Allora] T₃ [_] T₂ [_] T₁ # [SOGG lo ree Marco] disse T₀ [SN a Pernam]

L'avverbio *allora* rimane lessicalizzato nella stessa sede in entrambi i casi, e la differenza cardine starebbe nella presenza nel primo caso dell'operatore di focus, indicato con *loc*, in [₁], che farebbe scattare la dislocazione di V per *feature checking*, come già spiegato. La struttura della frase dipenderebbe quindi in origine non da ragioni sintattiche, ma prettamente pragmatiche, che danno però luogo a loro volta a trasformazioni sintattiche della frase.

I casi di alternanza di ordini complementari con elementi non argomentali sarebbero dunque dovuti alla focalizzazione o meno di V, e non ad una diversa collocazione sintattica dei costituenti stessi. Nel caso siano però coinvolti costituenti argomentali, in particolare di O, è ragionevole ipotizzare che siano essi stessi a collocarsi in [₁] incorporando il tratto di focalizzazione:

mentre infatti avverbi e circostanziali possono essere collocati in modo relativamente libero all'interno dell'enunciato, la collocazione degli argomenti è soggetta a restrizioni molto maggiori, e la dislocazione di uno di essi a sinistra di V non può che cambiare l'interpretazione pragmatica della frase, cosa che invece non avviene con l'avverbio *allora* negli esempi precedenti, come si è notato.

L'ordine OVS sarebbe pertanto frutto del movimento di O in $[_1]$ e del conseguente spostamento di V in T_1 . Il fatto che in questo caso non sia necessaria una ripresa clitica di O dipende con ogni probabilità dalla modalità con cui la frase viene generata: O in un primo momento viene collocato in sede di complemento di SV mediante un processo di *external merge*, e successivamente dislocato in $[_1]$ per effetto di *internal merge*, portando al movimento di V (e degli eventuali clitici collocati alla sua sinistra) prima dello *spell-out*: il *checking* del caso accusativo è già stato operato, e V non necessita di alcun clitico di ripresa per saturare la propria valenza. Per avere un esempio di questo processo, si consideri la frase (15), che può essere analizzata in base allo schema che segue:

(15) E queste parole t'ho io dette perché tue abie buona guardia. (TR III, 4)
(= 5f)

a. Collocazione dei sintagmi nella sede naturale, *checking* del caso accusativo:

$[_1]$ T_4 $[_1]$ T_3 $[_1]$ T_2 $[_1]$ T_1 # [SOGG io] t'ho V_{FLESSO} T₀ [PART dette]
[OGG queste parole]

b. Collocazione di un tratto +FOCUS in $[_1]$:

$[_1]$ T_4 $[_1]$ T_3 $[_1]$ T_2 [+FOC] T_1 # [SOGG io] t'ho V_{FLESSO} T₀
[PART dette] [OGG queste parole]

c. Movimento di O in $[_1]$, O viene focalizzato:

$[_1]$ T_4 $[_1]$ T_3 $[_1]$ T_2 [OGG queste paroleF] T_1 # [SOGG io] t'ho V_{FLESSO}
T₀ [PART dette]

d. Movimento di V per *checking* del tratto di focalizzazione:

$[_1]$ T_4 $[_1]$ T_3 $[_1]$ T_2 [OGG queste paroleF] t'ho T_1 # [SOGG io] V_{FLESSO}
T₀ [PART dette]

e. *Spell-out* della frase.

Da notare anche nell'esempio in questione che rimane attivo il processo di *agree* tra il participio *dette* e O, chiaro segno del fatto che il *checking* del caso

accusativo è già avvenuto prima dell'effettivo movimento del sintagma. Se V non muovesse verso T₁ la derivazione non convergerebbe, e l'enunciato non sarebbe più interpretabile. Proprio per questo l'ordine OSV è associato solamente alle costruzioni a tema sospeso, in cui il sintagma iniziale è collocato in una sede ancora più a sinistra nello schema, e dà luogo a *clitic doubling*:

(16) *Quello ch'io t'òe detto, io il ti dicea perché tue mi pari troppo giovane cavaliere.* (TR XVIII, II) (= 2c)

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [] T₁ # [SOGG io] ti dicea V_{FLESSO} T₀ [OGG quello ch'io t'òe detto]

*[] T₄ [_{SN} Quello ch'io t'òe detto] T₃ [] T₂ [] T₁ # [SOGG io] ti dicea V_{FLESSO} T₀

[] T₄ [_{SN} Quello ch'io t'òe detto] T₃ [] T₂ [] T₁ # [SOGG io] *il* ti dicea V_{FLESSO} T₀

In sintesi, l'alternanza tra ordini simili all'italiano moderno e ordini con dislocazioni oggi non più grammaticali consisterebbe quindi nell'accessibilità della periferia sinistra alla collocazione di tratti di focalizzazione, incarnati o da operatori astratti, nel caso in cui il processo agisca direttamente su V, o da costituenti argomentali focalizzati. In questo quadro, il processo delineato da Salvi (2000; 2004) per il tardo-latino e il proto-romanzo sarebbe quindi attivo solo in parte: la coesistenza di strutture a dislocazione di V e strutture senza dislocazione potrebbe essere un segnale del fatto che il toscano di fine Duecento–inizio Trecento sia in piena evoluzione, e vi siano segnali di cedimento del processo di focalizzazione tardo-latino. Ciò in parte può forse essere associato anche alla sempre maggiore accessibilità alla periferia di elementi di cornice, che probabilmente ha veicolato una progressiva reinterpretazione della struttura, cosa che in effetti accadrà nel breve volgere di qualche decennio dopo la fase sincronica presa in esame, e porterà alla cancellazione dei processi di dislocazione di V in T₁ e una rielaborazione dei fenomeni di focalizzazione degli elementi argomentali.

3.2. Ordine V1

Il modello illustrato nella sezione 3.1 permette di spiegare in modo coerente anche la presenza di frasi con ordine V1 per vera e propria inversione tra S e V. Si può pensare che questo sia frutto di meccanismi simili a quelli in atto in latino tardo: in determinati contesti sintattici e pragmatici, anche in frase dichiarativa (oltre che in frase interrogativa ed esclamativa) V potrebbe essere “chiamato” a spostarsi dalla presenza di un operatore astratto in [1], cosa che porterebbe un'interpretazione più specifica della frase:

- (17) a. Ma fe' venire un notaio; e quando il notaio fu venuto, disse quello Re cortese: "Scrivi ch'io obbligo l'anima mia a perpetua pregione, infino a tanto che voi pagati siate." *Morio questi*. (Nov. XX, 35-36)
- b. Avvenne un giorno che a questo signore fu rappresentato dalle parti di Spagna un nobile destriere di gran podere e bella guisa. *Addomandò lo signore maniscalchi*, per sapere la bontà del destriere. (Nov. III, 3-4)
- c. *Fu uno* ch'avea (sì grande naturale), che non trovava neuno che fosse sì grande assai. (Nov. LXXXVI, 1)

Nei tre esempi qui citati, le frasi a V1 hanno una precisa funzione pragmatica, nei primi due casi eventiva e nel terzo presentativa. La struttura delle tre frasi potrebbe essere la seguente:

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [op] morio T₁ # [SOGG questi] ~~V~~_{FLESSO} T₀

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [op] addomandò T₁ # [SOGG lo signore] ~~V~~_{FLESSO} T₀
[OGG mariscalchi]

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [op] fu T₁ # [SOGG uno] ~~V~~_{FLESSO} T₀ [ch'avea...]

In tutti e tre i casi sarebbe presente in [1] un operatore astratto, che provocherebbe la dislocazione di V in T₁, come sopra descritto. In buona sostanza, dunque, il processo sarebbe piuttosto simile a quanto si osserva nelle proposizioni interrogative sì/no, in cui V sale nella periferia sinistra per la presenza di un operatore astratto *wh-*, invisibile a livello superficiale.

A questo riguardo, è però importante richiamare due osservazioni compiute in precedenza: all'ordine V1 è sempre associato un ordine V2 complementare, riscontrabile in contesti pragmatici molto simili, e il S postverbale pronominale, quando non si tratta di determinativi, come *questi* in (17a), è decisamente raro. Ciò potrebbe essere spia del mutamento linguistico in atto: il sintagma temporale ha piena capacità di licenziare un *pro* se S è noto, e al parlante nativo una lessicalizzazione non motivata da precise ragioni stilistiche comincia ad apparire forzata. Ma nel momento in cui il caso non marcato inizia ad essere quello a S nullo, l'interpretazione strutturale della frase diventa ambivalente. Si considerino i seguenti esempi:

- (18) a. Domandoe: "Perché mi ci a' fatto venire?" Aminabad rispuose: "Messere, però che la città non si può più tenere, e io volea che la

vostra persona avesse lo pregio di così fatta vittoria, anzi che l'avesse io." *Combatteo la città*, e vinsela. (Nov. XII, 4-6)

- b. Messere Rinieri da Monte Nero, cavaliere di corte, sì passò in Sardinia e stette col Donno d'Alboera, e innamoravi d'una sarda ch'era molto bella. *Giacque con lei*. (Nov. LXXVII, 1-2)

Nelle frasi evidenziate in corsivo, l'ordine è di tipo V1, ma S è implicito (e peraltro nel primo caso vi potrebbero anche essere fraintendimenti in merito al referente del *pro*). Considerato il valore eventivo di entrambi gli enunciati, l'analisi strutturale potrebbe essere la stessa delle frasi del gruppo (17), con un operatore astratto in [1] e V a salire in T₁, con l'unica differenza di avere un S nullo:

a) [] T₄ [] T₃ [] T₂ [*op*] *combatteo* T₁ # [SOGG *pro*] ~~V_{FLESSO}~~ T₀ [OGG la città]

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [*op*] *giacque* T₁ # [SOGG *pro*] ~~V_{FLESSO}~~ T₀ [SP con lei]

ma è di tutta evidenza che le frasi precedenti possano essere analizzate anche senza prevedere alcun processo di dislocazione verbale in periferia:

b) [] T₄ [] T₃ [] T₂ [] T₁ # [SOGG *pro*] *combatteo* V_{FLESSO} T₀ [OGG la città]

[] T₄ [] T₃ [] T₂ [] T₁ # [SOGG *pro*] *giacque* V_{FLESSO} T₀ [SP con lei]

Nel caso a) si ha una struttura con focalizzazione verbale, nella coppia b) una configurazione identica a quella con cui queste frasi verrebbero descritte nell'italiano moderno: la periferia sinistra non viene sfruttata, e i costituenti si trovano collocati tutti all'interno del corpo centrale della frase, cioè il sintagma temporale. Le due strutture producono a livello superficiale il medesimo enunciato, e dal contesto non si possono evidenziare mezzi tramite i quali il parlante nativo possa comprendere con immediatezza quale delle due sia corretta.

Si potrebbe ipotizzare che la struttura originaria fosse la prima, con dislocazione di V in T₁, ma che progressivamente l'ambiguità tra le due possibili interpretazioni, unita all'indebolimento dei processi di focalizzazione descritti in precedenza, abbia portato alla reinterpretazione visualizzata negli schemi del secondo gruppo. Se infatti il *trigger* della dislocazione sintattica in toscano antico non risiede nella posizione dei tratti di tempo e accordo in un nodo periferico, a differenza di quanto accade nelle lingue germaniche a V2, ma nella possibilità di sfruttamento di un tratto [+focus] mediante l'innesto

di operatori astratti o focalizzazione di costituenti argomentali, a cui seguirebbe solo come effetto secondario il movimento di V, nei contesti di V1 tali premesse sono molto più labili e soggette unicamente alla frequenza con cui vengono utilizzate dai parlanti.

Cercando di seguire il processo in diacronia, verrebbe da pensare che la fase di maggior “successo” di queste strutture sia stata nel latino tardo e che poi nel corso del tempo, una volta instauratosi il sistema di dislocazione per focalizzazione e tematizzazione, questi processi siano stati progressivamente abbandonati, portando a un declino del modello V1, che infatti in altri testi della tradizione medievale (come il *Tristano*, per l'appunto, ma anche la *Rettorica* di Brunetto Latini e numerosi altri) sono molto più sporadiche.

In seguito all'accantonamento di questi processi sintattici, le strutture a inversione tra S e V, di tipo VS puro così come XVS, potrebbero essere state reinterpretate tramite un procedimento opposto: non come effetto di dislocazione a sinistra di V, ma di dislocazione a destra di S. Pertanto, come nelle frasi inaccusative o passive, l'ordine relativo VS non verrà più fatto risalire al movimento di V, ma unicamente a processi relativi a S, e ciò porterà ad analizzare l'ordine VS in analogia ai casi di soggetto *post-participiale*:

- (19) a. Messere, a voi sono già fatti diecimila disinori, e a me n'è fatto pur uno. (*Nov.* LI, 2)
- b. Ora àe detto lo sponitore che è rettorica. (B. Latini, *Rettorica* 1)
- c. Al tutto àe vinto lo cavaliere dell'arme nere che porta le due ispade. (*TR* XXVIII, 26) (= 3e)
- d. Qui ne aviano li diavoli gittato la carogna, e l' anima nello inferno portata. (*Nov.* 18b, 10)

In (19a) è presente una coppia di frasi passive, pertanto S è postverbale perché collocato strutturalmente in posizione di complemento di SV. Nel caso di (19b) e (19c) non basta la semplice dislocazione di V in T₁ a spiegare l'ordine dei costituenti, perché in quel caso S si troverebbe in posizione intermedia tra V e il participio, anziché seguirli entrambi, come invece accade. È quindi necessario postulare che in questi due enunciati S si sia per forza spostato e che in [0] sia licenziato un *pro*, ma, poste le premesse delineate in queste pagine, non essendo riempita la posizione [1] non vi è alcuna ragione perché il movimento di V sia necessario:

[_] T₄ [AVV Ora] T₃ [_] T₂ [_] T₁ # [SOGG *pro*] àe T₀ [PART detto] [SOGG lo sponitore]
[che è rettorica]

[_] T₄ [SP Al tutto] T₃ [_] T₂ [_] T₁ # [SOGG *pro*] àe T₀ [PART vinto] [SOGG lo cavaliere...]

(19d) rappresenterebbe invece un caso in cui [1] è riempito da un operatore astratto, che provocherebbe la salita di V in T₁; queste forme però finirebbero nel corso dei decenni per essere reinterperate con le modalità di quelle appena descritte, e di conseguenza ad essere confinate solamente a contesti sintattici marcati. In breve, la frase (19d) sarebbe andata incontro a una reinterpretazione di questo tipo:

[_] T₄ [AVV qui] T₃ [_] T₂ [*loc*] ne aveano T₁ # [SOGG li diavoli] V_{FLESSO} T₀ [PART gittato]
[OGG la carogna]

[_] T₄ [AVV qui] T₃ [_] T₂ [_] T₁ # [SOGG *pro*] ne aveano T₀ [SOGG li diavoli] [PART gittato]
[OGG la carogna]

3.3. La sintassi dei clitici: possibili proposte

Per offrire un quadro completo della sintassi della voce verbale flessa in toscano antico manca ancora un ultimo, decisivo tassello: è necessario spiegare il peculiare comportamento delle forme pronominali clitiche. Le premesse per una reinterpretazione sintattica della generalizzazione di Tobler-Mussafia in linea con la *Grammatica dell'italiano antico* non si accordano con quanto si è avanzato nelle sezioni 3.1 e 3.2, poiché si è assunto che T₁ non sia la sede sistematica di collocazione di V, ma solo un punto di arrivo opzionale in base allo sfruttamento o meno dei tratti di focalizzazione collocabili in quella sede: se così fosse, significherebbe che ogni volta che V sale in T₁ senza focalizzazione di [1], nel caso ad esempio di ordine CVS, dovrebbe essere di regola l'enclisi, ma questa tesi non è suffragata da quanto si osserva nei testi:

- (20) a. D'una cosa vi prego, donne, per amore. (*Nov.* XLII, 15)
b. E allora lo prese Braghina. (*TR* XXXI, 6)

In entrambi i casi si ha inversione tra S e V ma il clitico, rispettivamente *vi* in (20a) e *lo* in (20b), compare regolarmente in proclisi a V. Di fatto, nelle frasi a verbo finito la proclisi è di gran lunga il caso non marcato rispetto al grande ventaglio di ordini lineari disponibili, così come lo è in italiano moderno. L'enclisi è confinata, salvo rare eccezioni, a quattro precisi contesti: a) frasi

a V1 assoluto; b) proposizioni precedute da congiunzione coordinante *e*, e solo in certi casi *ma*; c) enunciati a tema sospeso; d) proposizioni con ordine (S)–Sub–V. Per capire quale relazione vi sia tra i fenomeni di focalizzazione verbale e il processo di enclisi, è necessario capire sia quale sia la matrice di quest’ultimo, sia le modalità con cui esso si realizza.

Prendiamo innanzitutto in considerazione i casi a) e b), e osserviamo i seguenti esempi:

- (21) a. Presto Giovanni, nobilissimo signore indiano, mandoe ricca e nobile ambasceria al nobile e potente imperatore Federigo [...]. Mandolli per li detti ambasciatori tre pietra nobilissime. (*Nov.* II, 1,3)
- b. Or che penso quelli de’danari? Richiamossi di lui e dielli un libello de duemila livre, e disseli così... (*Nov.* LVI, 8–9)
- c. Uno della Marca andoe a studiare a Bologna. Vennerli meno le spese. (*Nov.* LVI, 1–2)
- d. Ma tanto non si soprappose che, dispendendo e scialacquando il suo, li anni sopravvennero e soperchiolli tempo, e rimase povero. (*Nov.* XXX, 4)

Negli esempi precedenti si hanno alcuni tipici casi di enclisi a V1, sia assoluto, come accade in *mandolli* in (21a), *richiamossi* (21b) e *vennerli* in (21c), che dopo congiunzione coordinante, come si nota invece in “e dielli ... e disseli” in (21b) e *soperchiolli* in (21d).

Osservando analiticamente i casi di enclisi di clitici oggetto nel *Novellino* (escludendo quindi *si* impersonali o mediali, così come clitici di luogo o complemento indiretto come *ne*), si può notare che nella assoluta maggioranza dei casi in cui il fenomeno si riscontra nelle frasi a V1, S è nullo, come avviene sia in (21a) che (21b); nel caso in cui invece sia esplicito in sede postverbale, la sua collocazione non dipende da inversione rispetto a V ma dalla configurazione della frase: ad esempio, tanto “vennerli meno le spese” che “soperchiolli tempo” sono proposizioni inaccusative. I casi di ordine V1 enclitico con inversione stilistica di S e V nei testi analizzati sono decisamente rari. Apparentemente non vi sono ragioni per cui non si debbano riscontrare inversioni di S e V in tali contesti: il processo di salita di V in T₁, se non accompagnato dalla contemporanea focalizzazione o tematizzazione del soggetto, porterebbe all’inversione, e la non lessicalizzazione di [1] in contemporanea all’assenza di altri costituenti preverbaliali farebbe poi scattare l’enclisi, dando come risultato un ordine V-clit S. Allora, perché questo

pare accadere così raramente? La spiegazione può essere sia di cercata in due diversi versanti: da un lato quello fonologico, a cui già Mussafia imputava il fenomeno dell'enclisi, dall'altro quello sintattico, seppur in modo diverso rispetto a quello "tradizionale". Esiste però forse una soluzione che riesce a legare i due ambiti e spiegare in modo sufficientemente coerente le dinamiche riscontrate.

I pronomi atoni in toscano antico mostrano una certa debolezza fonologica, e ciò è riscontrabile a partire da due distinti fenomeni: da un lato esistono pronomi clitici allomorfi, che alternano talvolta in base alla forma fonologica di V, come succede anche in italiano moderno per gli articoli rispetto ai sostantivi, dall'altro si nota una tendenza ad appoggiarsi alla parola precedente, creando effetti di enclisi fonologica:

- (22) a. Allora il re *il* fece notricare e guardare in tenebrose spelonche.
(*Nov.* XIV, 3)
- b. E vidi tante cose / che già in rime né in prose / no●lle potria contare.
(*Tesoretto*, vv. 1233–1235)
- c. E io [...] dissi che 'l re Meliadus era migliore; e *nol* dissi se non per verità di dire. (*Nov.* LXIII, 16)

Nel primo esempio si ha un clitico oggetto diretto *il* in vece del più tradizionale allomorfo *lo* davanti al verbo *fece*, chiaro esempio di adeguamento del clitico al contesto fonologico; negli altri due esempi si hanno casi di enclisi fonologica alla negazione, caratteristica riscontrabile a piene mani in tutti i testi coevi. Il clitico pare quindi più debole dal punto di vista fonologico di quanto non accada in italiano moderno, in cui le varianti combinatorie sono state cancellate e i processi di enclisi fonologica in frasi come quelle presentate non sono più grammaticali.

Si può dunque chiedersi se i casi di enclisi illustrati in precedenza non dipendano proprio da questa "debolezza" fonologica del clitico. Questo potrebbe forse spiegare la quasi totale assenza di ordini V-clit S con inversione stilistica: nel caso in cui sia presente un clitico, esso ha bisogno di appoggio fonologico alla sua sinistra, ragion per cui il parlante nativo in questi contesti evitava (o quanto meno limitava) l'attivazione di processi di focalizzazione di V. Nel caso in cui però S sia nullo, esso non può offrire alcun appoggio al clitico: se vengono lessicalizzati elementi periferici come avverbi o complementi circostanziali, oppure se è presente una congiunzione subordinante o un complementatore, il problema non sussiste perché saranno essi stessi a

dare appoggio al pronome, ma se nessun elemento del genere è presente, si rende necessaria una inversione tra clitico e V, che dà luogo all'enclisi.

Poste tali premesse, il processo di enclisi si configurerebbe come un *last resort movement*, indipendente rispetto ai processi di focalizzazione descritti in precedenza: V muoverebbe a sinistra del clitico al momento dello *spell-out*, quando le altre fasi di costruzione della proposizione sono concluse e i processi di focalizzazione sono già stati attivati (o più spesso non attivati, come mostrato).

Prendendo come esempio la frase analizzata in (21a), ripetuta qui di seguito come (23), si potrebbe schematizzare il processo nel seguente modo:

- (23) Mandolli per li detti ambasciadori tre pietra nobilissime. (*Nov.* II, 3)
- a. Fasi SV e ST, collocazione degli elementi nelle loro sedi "naturali":
 [] T₄ [] T₃ [] T₂ [] T₁ # [SOGG *pro*] gli mandò V_{FLESSO} T₀
 [SP per li detti ambasciadori] [OGG tre pietre nobilissime]
 - b. Periferia sinistra vuota, *pro* in [0]: scatta il movimento di V:
 [] T₄ [] T₃ [] T₂ [] T₁ # [SOGG *pro*] mandolli V_{FLESSO} T₀
 [SP per li detti ambasciadori] [OGG tre pietre nobilissime]
 - c. *Spell-out* della frase.

Il fatto che nel caso dei clitici oggetto (sia diretto che indiretto) il processo di enclisi a V1 sia attivo quasi solo se avviene il *pro-drop* dipende dal fatto che S è l'unico elemento obbligatorio collocato sicuramente a sinistra del clitico, e la sua lessicalizzazione in [0] (escludendo quindi i casi di collocazione come complemento di SV citati in precedenza) rende la cliticizzazione a V un'operazione non necessaria, a meno che non sia stata attivata in precedenza la focalizzazione di V.

I casi di enclisi in frasi non V1 potrebbero spiegarsi in un modo simile. Se a sinistra del clitico è presente soltanto un tema sospeso o una subordinata circostanziale, tale costituente non può offrire appoggio al pronome debole, perché tra esso e il nucleo della frase a livello prosodico interviene una pausa:

- (24) a. Le genti ch'erano intorno a ser Frulli, domand?rlo com'era.
 (*Nov.* XCVI, 30) (= 5h)
- b. E quando seppe lo ree Ferramonte la venuta de l'Amoraldo d'Irlanda, andolli incontro con grande compagnia di cavalieri.
 (*TR* V, 16)

- c. La gente, rallegrandosi, abbatté*li* la ventaglia dinanzi dal viso.
(*Nov. LXIV*, 30)
- d. E quando furono giunti a?pporto, sì *lo* fece assapere a lo ree Marco.
(*TR XXXVIII*, 14)
- e. E Brachina, quando intese queste parole, sì *ne* fue molto allegra.
(*TR XXXII*, 15)

Nel primo caso si ha enclisi dopo il costituente in funzione di soggetto, ma già la grafia scelta nell'edizione Conte, che separa *le genti ch'erano intorno a ser Frulli* dal resto della frase con una virgola, aiuta a comprendere come in realtà probabilmente si tratti di un tema sospeso, insufficiente a garantire appoggio fonologico al clitico. Le due frasi successive mostrano invece casi di enclisi dopo subordinata circostanziale, in (24b) con semplice ordine Sub-V-clit, in (24c) con anche il soggetto a precedere la dipendente incidentale. La semplice lettura degli esempi in questi casi rende ancora più manifesta la pausa che interviene tra la frase avverbiale e il gruppo verbo-clitico con cui riprende la principale, e rende manifesto il "vuoto" fonologico che precederebbe il clitico se V non si muovesse alla sua sinistra. Sappiamo tuttavia che in toscano antico esiste un "meccanismo di salvataggio" per impedire l'enclisi, ed è la collocazione di una particella paraipotattica come *sì*. In (24d) e (24e) infatti i clitici *lo* e *ne* compaiono in proclisi in presenza di *sì* immediatamente dopo la subordinata preverbale, il che fa sì che il movimento di V non sia necessario.

I principi illustrati dunque paiono funzionare: l'enclisi è generata come ultima risorsa per sanare la "debolezza" fonologica del clitico, in mancanza di altri processi che permettano la proclisi. La domanda che ci si può però porre a questo punto è quale sia la ragione intrinseca di questa debolezza che, come si sa, è venuta meno nel breve volgere di qualche decennio rispetto alla fase sincronica rappresentata da questi testi, portando alla scomparsa dell'enclisi nelle frasi a verbo finito (eccetto ovviamente quelle iussive).

Di fronte a tale interrogativo, lo studio è ancora aperto a varie possibili risposte. Si potrebbe battere una strada puramente fonologica, notando come in toscano antico anche altri elementi atoni (su tutti l'articolo, che spesso è fonologicamente identico al clitico e che col clitico coincide a livello etimologico) tendano a generare processi di enclisi fonologica, ma questo accostamento rimane ancora da verificare.

È altrettanto possibile che la spiegazione possa invece trovarsi nell'ambito sintattico. In questo lavoro, così come nei precedenti, i clitici sono stati

sempre analizzati come teste aggiunte a T_0 e non si è studiato più a fondo il legame tra pronomi deboli e V, ma forse è proprio in questo legame che si potrebbe trovare la soluzione del problema. Come già sottolineato da Benincà e Cinque (1993) e da Cardinaletti (1999), il legame tra clitico e V è meno stretto nel caso della proclisi che non nell'enclisi: in italiano è infatti possibile, seppur marginale, sia la coordinazione tra due clitici (circostanza peraltro ancora più frequente in francese e rumeno), sia la coordinazione di due verbi morfologicamente legati presenza di un clitico riferito ad entrambi, ma solo a patto che si tratti di un pronome proclitico; inoltre, in italiano antico può accadere anche che tra particella proclitica e V si inserisca un altro elemento, ma mai tra V e pronome enclitico:

- (25) a. [?]Se qualcuno, o qualcuna, ci chiederà qualcosa, lo o la accontenteremo.
- b. *Se qualcuno o qualcuna ci chiederà qualcosa, dovremo accontentarlo o la
- c. Il tuo racconto è molto avvincente: lo leggo e rileggo da ore
- d. *Il tuo racconto è molto avvincente: potrei leggere e rileggerlo/leggerlo e rileggere per ore
- e. Ma dacché vi pur piace, ubbidirò a' vostri comandamenti.
(*Nov.* LXV, 16)
- f. *Ma dacché decideste di far questo lo ...

La frase (25a), per quanto poco frequente sia una struttura del genere e possa forse suonare evitabile, può essere considerata grammaticale da una buona percentuale di parlanti nativi. Sicuramente ben formata è invece (25c), così come non v'è dubbio sull'agrammaticalità di (25b) e (25d), costruite sul modello delle altre due frasi ma utilizzando forme all'infinito accompagnate da pronomi in enclisi. In toscano antico era grammaticale anche una forma come (25e), mentre non ci sono attestazioni di forme equivalenti a (25f), cosa che ci porta a pensare che strutture del genere fossero agrammaticali tanto quanto lo sono alle orecchie di un parlante nativo italiano del ventunesimo secolo.

Questa asimmetria tra proclisi ed enclisi, in cui solo l'enclisi crea un'unica parola a livello morfologico, segnala in fatto che solo in quest'ultimo caso V e clitico devono probabilmente avere sede nello stesso nodo a livello strutturale. Come già ricordato, in italiano moderno a governare l'alternan-

za nella collocazione del clitico è solo la forma del verbo, dunque i meccanismi che permettono la proclisi potrebbero essere leggermente diversi dall'italiano antico: mentre in italiano moderno nelle frasi di modo finito non imperative essa viene legittimata dall'accordo a distanza con il nodo V_0 , dove nelle frasi a tempo composto trova sede il participio, che con i clitici oggetto si accorda sempre in genere e numero (es. *le ho mandate, lo avrai mangiato*, ecc) e che quindi mostra tratti pronominali, ciò potrebbe non bastare in italiano antico. Pertanto, i tratti non interpretabili del clitico devono venire annullati in un altro modo, ovvero o con l'accorpamento del clitico a un eventuale altro sintagma antecedente o alla congiunzione subordinante, oppure, in caso estremo, con la salita di V davanti al clitico che trasforma la proclisi in enclisi.

Queste proposte non possono essere considerate ipotesi teoriche compiute, ma semplici linee guida per approfondire ulteriormente la questione. Sia il filone puramente fonologico che quello sintattico hanno pregi e difetti, ma lasciano ancora parecchie domande aperte: da un lato non si comprende l'evoluzione che ha avuto poi il clitico, slegandosi dalla sua debolezza fonologica, dall'altro non è ben chiaro quale possa essere il legame tra pronomi deboli e sintagma antecedente nel caso in cui esso non sia di tipo nominale, ma si tratti ad esempi di un avverbio o di una marca di subordinazione. Sarà il futuro a svelare se sia quella sintattica la strada vincente, permettendo di spiegare tutti i fenomeni illustrati in questo lavoro senza uscire dallo stesso ambito linguistico, o se, come già Mussafia (1886; 1983) aveva ipotizzato sin dall'inizio, i fenomeni di enclisi non dipendano semplicemente dal "sentimento che li faceva rifuggire dall'incominciare la proposizione [...] con un monosillabo privo di proprio accento, e quindi di suono e di significato soverchiamente tenue".

Bibliografia

- Benincá, P. & G. Cinque (1993): Su alcune differenze tra enclisi e proclisi. In: *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova: Editoriale Programma. 2313-2326.
- Cardinaletti, A. (1999): Pronouns in Germanic and Romance languages: An overview. In: H. van Riemsdijk (ed.) *Clitics in the languages of Europe*, Berlin & New York: Mouton de Gruyter. 33-82.
- Mussafia, A. (1886): *Una particolarità sintattica della lingua italiana dei primi secoli*. Firenze. In: *Miscellanea di filologia e linguistica, dedicata alla memoria di Napoleone Caix e Ugo A. Canello*, 255-261; 474-475. Poi in A. Mussafia: 'Scritti di filologia e linguistica', in: A. Daniele & L. Renzi (eds.): *Medioevo e Umanesimo* 50, Padova: Antenore, 1983: 290-301.

- Mussafia, A. (1983): Scritti di filologia e linguistica. In: A. Daniele & L. Renzi (eds.) *Medioevo e Umanesimo* 50, Padova: Antenore. 1-94.
- Renzi, L. & G. Salvi (2010): *Grammatica dell'italiano antico*. Bologna: il Mulino.
- Salvi, G. (2000): La formazione del sistema V2 nelle lingue romanze antiche. *Lingua e Stile* 35: 665-692.
- Salvi, G. (2004): *La formazione della struttura di frase romanza. Ordine delle parole e clitici dal latino alle lingue romanze antiche*. Tübingen: Niemeyer.

SENSE AND REFERENCE IN THE TRANSLATION OF LEGAL DOCUMENTS

ROCCO LOIACONO

The University of Western Australia & Curtin University, Perth
R.Loiacono@curtin.edu.au

Abstract: Legal language, as a language for special purposes, contains terms or concepts that are peculiar to that language because of the history and cultural development of the legal system to which that language pertains. This means that there are terms that can only be understood (or have meaning) in the context of that legal culture and language. Furthermore, a legal term or concept in one language may not have a corresponding term (or *referent*) in another language. Thus, legal concepts or terms have a particular meaning to readers of a particular legal culture, as well as having a referential function, in that they denote a certain legal concept or notion that has developed in that culture, which emphasizes the specialized nature of the relevant legal language. For this reason, scholars have defined legal terms as “cultural items”. Legal translators are faced with the asymmetry of legal systems and the resulting incongruity of legal concepts and terms. This problem arises as legal terms are embedded in the legal culture in which they have developed. Many scholars now assert that a detailed knowledge of both source and target legal terminology *and* cultures is essential when translating legal texts. As a key to obtaining the required knowledge that such an approach demands, this paper will explore the possibility that legal concepts and terms, are able to be viewed or treated as if they were proper names, as they have a specific meaning and a referential function to a specific concept, in a given legal language or culture. This possibility emerges from a re-evaluation of the definition of proper names that has been undertaken in recent times. From this re-evaluation a theory has emerged that posits that words or expressions previously not considered as proper names, can now potentially be viewed as such.

With particular regard to the concepts of *sense* and *reference*, I will apply this hypothesis in analysing the translation of legal documents from English to Italian and vice versa.

Keywords: legal translation, English, Italian, sense, reference

I. Introduction

Studies of legal translation tend to focus on the notions of language and culture, namely, that the development of legal language is inextricably linked

to the legal culture in which that language has developed. Therefore, legal terms can only be understood by those familiar with the legal culture to which they belong. For this reason, scholars have described legal terms as “cultural items” (cf. Viezzi 1996; Salmon Kovarski 2002). This cultural aspect is one of the main reasons why legal translation is considered as distinct from the translation of other text genres. It is no more evident than in an international context (such as European Union legislation and treaties), where translators must bridge the legal and cultural divide without compromising the legal effect of the document in question. In these situations, all language versions of the one document are deemed to have the same legal status, that is, no language version is inferior to another. In assessing legal translation strategies, scholars assert that a detailed knowledge of both source and target legal terminology *and* cultures is essential (cf. Chromà 2008). Recent scholarship suggests that the quest for “equivalence” in legal translation should be abandoned since there cannot be absolute correspondence or equivalence of legal terms across different legal systems. Sandrini (1996: 346–347) in particular advocates:

Legal concepts are embedded in a specific working environment and in national legal systems [...] each national setting has its own principles for the application of concepts [...] There cannot be absolute equivalence, unless it is a consequence of complete identity of moral values, legal provisions, interpretation rules and forms of application of laws.

This requires a more comparative approach whereby the translator acquires a thorough and complete knowledge about terms and concepts used in both source and target legal systems. He goes on to say:

Only after having described the purpose of the single concepts as components of a national legal solution can we move on to see if there are possible connections to concepts of the other national legal systems.

In order to achieve the required appreciation of source and target legal cultures, it will be demonstrated how legal terms can be viewed as if they were proper names and, as a consequence, the strategies developed in relation to the translation of proper names can be applied to legal translation. The relevance of proper names to legal terms arises as a result of the reassessment of the traditional definition of proper names that has occurred in recent times. In particular, scholars now believe proper names have a specialized meaning derived from the culture in which they have developed. This does not

necessarily mean that the label of “proper name”, as traditionally defined by scholars, is to be applied to legal terms. Rather, the point must be emphasised that it will be proposed in this paper that legal terms may be viewed or treated as if they were “proper names” for the purpose of their translation. By doing so, it is hoped that, by identifying what strategies have been applied by translators to proper names, this can give an insight into how translators overcome terminological and cultural difficulties in drafting different language versions of the same legal text. With particular regard to the concepts of sense and reference, I will apply this hypothesis to a corpus of documents consisting of the series of bilateral agreements concluded between Australia and Italy.

2. Proper names vs. common nouns

The traditional distinction between proper names and common nouns centred on the notion that proper names are definite, which means they refer to a unique object insofar as the speaker and listener are concerned (Fromkin et al. 1984). Conversely, common nouns are universal or general terms: they do not themselves denote individual substances (Lyons 1968). However, the distinction between proper names and common nouns is not always clear-cut (Lyons 1977). Is it possible, then, to distinguish proper names from common nouns?

In accordance with the theory developed by Allerton (1987) and van Langendonck (2007), not only names of places, persons or institutions can be classified as proper names. This proposal presupposes that proper names possess special properties compared with common nouns and common noun phrases. These properties may be in part grammatical, a matter of what syntactic and morphological patterns the names use for referring to their referents, and in part semantic, a matter of what referents the names refer to and in what sense they refer to them (Allerton 1987). For example, *the United States* consists of three words, none of which can be substituted in any way without the meaning being destroyed: *the* cannot be replaced with other determiners *some*, or *my*; substituting *United* for *federated* or *independent* changes the nature of the whole phrase, as does replacing *States* with *countries* or *provinces*. Therefore, the internal structure of *the United States* is not that of a regularly generated syntactic unit, but much more like a lexical unit (*ibid.*). Allerton also cites the example of *the black market*. The adjective

black here has a specialized meaning and is not subject to the usual pre-modification with *pitch* or *jet*. There is a fixed morphological pattern here.

Van Langendonck (2007: 249) develops further the concept of what may be classified as a proper name. In his view:

Nouns functioning as terminological items, mass nouns and clauses can be construed as proper names in a limited number of constructions [...] Terms for notions, concepts and the like may figure in apposition, or in sentences in which these words function as subjects and the categorial term is in a predicative position. It seems only then that they are to be viewed as proper names. Semantically, the words in these constructions are focussed on as specific, unique entities with an *ad hoc* reference.

In the sentence *English is a widespread language*, *English* has no definite article, and therefore functions as a proper name, as in this particular construction it is incapable of morphological modification (*ibid.*). Van Langendonck also cites the use of abstract mass nouns in constructions such as *the notion of liberty*. Here too, modification is impossible with the use of either an article or other determiner *some liberty*, *a liberty*. Särkkä (2007: 2) argues that there is a further category of proper name which he describes as “converted common nouns”. These “have all the distinguishing features of proper nouns: *Luonnontieteellinen keskusmuseo* ‘Finnish Museum of National History’, *Kansallisarkisto* ‘Finnish National Archives’, *Torisilta* ‘Market Bridge’.” They do not possess the usual characteristics of proper names. Särkkä defines them as *descriptive proper nouns*. Therefore, names which at first glance appear to be common nouns, or that are traditionally considered as such, can have the function of a proper name in certain constructions.

3. *Sense and reference of proper names*

It is argued here that one of the characteristics of proper names is that they have a unique referent. Marmaridou (1989) notes that the referential use of a proper name involves the formation of encyclopaedic assumptions about a referent, based on the retrieval of information associated with it in memory, so that the use of this name can achieve optimal relevance in communication and identify a referent. This leads to the question as to whether the proper name has some kind of *meaning* consisting of the encyclopaedic information which contributes to its relevance. Salmon Kovarski (2002: 83) asserts that

“proper names [...] are meaningful linguistic items.” The concept of ‘meaning’ had been used by scholars interchangeably with ‘sense’ (Lyons 1977). The distinction, though, is an important one to make.

The explanations of *reference* and *sense* proposed by Lyons (1968; 1977) seem useful in the context of the discussion at hand. Lyons regards the sense of a word or expression to mean its place in a system of relationships with other words in the vocabulary. Reference, on the other hand, is where the word or expression in question has been uttered with a particular communicative force in some appropriate context of use (i.e., it has a referent). Two expressions may refer to the same individual but not have the same meaning. The example cited by Lyons (1977) is: *the victor at Jena* and *the loser at Waterloo*, both of which may be used to refer to Napoleon, but each has a different meaning as they denote different circumstances, in particular, different battles. This element of meaning is often termed *sense*. *Unicorns* and *hobbits* have sense but no reference (in the real world), as these expressions have a meaning for speakers (Fromkin et al. 2009).

This provides an interesting comparison with the view expounded by Marmaridou (1989) with regard to proper names. She suggests that they may serve different purposes in communication. They are either used to identify referents or to convey implications about some other object the speaker has in mind. Proper names facilitate communication more than common nouns and definite descriptions could do, in that they offer shortcuts for identifying referents. They also function as metaphors, offering shortcuts for whole ideas and thoughts, which emphasizes their role as a more efficient and economical means of communication. Based on these assertions, proper names have two functions. The first is a referential function, which involves the identification of an individual in terms of encyclopaedic information that interlocutors mutually share and which is retrievable and creates the context in which the name achieves optimal relevance in communication, e.g., *Cicero denounced Catiline in the Senate*. The second function of a proper name is connotative. Connotations of proper names usually develop the cultural or historical significance that the entity bearing the name might have acquired at some point in the life of a group of people. This implies that initially there was probably an entity bearing this name as a means of identifying it as a referent. It also implies that there is a specific chunk of encyclopaedic information about this entity which has cultural or historical significance that all members of a group of people share and in terms of which they may use

this name connotatively, e.g., *He is no Cicero* (*ibid.*). As proposed by Viezzi (2004: 28):

Ancora, i nomi propri sono significativi in quanto servono da indicatori con riferimento alla sfera sociale, etnica, affettiva, culturale e pragmatica [...] Attribuiti secondo consuetudine e per convenzione (o, al contrario, in deliberata violazione di consuetudini e convenzioni) e interpretati di conseguenza, i nomi propri sono quindi in grado di fornire una serie di informazioni o, quanto meno, appaiono connotati (e, come si vedrà, è la stessa forma del nome a costituire la base delle connotazioni); i nomi propri si prestano dunque a supposizioni e inferenze (ragionevolmente probabili, anche se non necessariamente corrette) che rispondono ad aspettative determinate dall'esperienza o dalla conoscenza.¹

Proper names are therefore cultural indicators, as Salmon Kovarski (2002) suggests. They have a specialized sense, an inherent meaning that is derived from the culture in which they have developed. They can take on a specific semantic/semiotic value, giving rise to antonomasia, pseudonyms, nicknames, puns, jokes etc. These are not readily identified without appropriate knowledge of the target culture. People born and bred within a given culture automatically acquire the ability to manage information concerning the use of proper names in their own linguistic system. In light of the observations of numerous scholars with regard to proper names, is it possible that legal terms can also be viewed as proper names in certain circumstances?

4. Legal terms viewed as proper names

Many scholars have made observations with regard to legal terms being culture-bound. Tessuto (2008) notes that legal concepts are intrinsically bound up with the national legal systems and principles in which they are formulated. Chromà (2008) notes that legal terminology consists primarily

¹“Further, proper names are significant in that they serve as indicators with reference to a social, ethnic, emotional, cultural and pragmatic sphere [...] Attributed according to custom and by convention (or, on the contrary, in direct violation of customs and conventions), and as a consequence so interpreted, proper names are therefore able to provide a series of information or, at least, they appear connoted (and, as will be seen, it is the form of the name itself that forms the basis for the connotation); proper names therefore lend themselves to supposition and inference (reasonably probable, even if not necessarily correct) which respond to expectations determined by experience or knowledge.”

of abstract terms deeply and firmly rooted in domestic culture and intellectual tradition. It can be argued, therefore, that, just like proper names, legal terms have a “meaning” determined by the legal culture in which they have developed. They are thus *cultural items* (cf. Viezzi 1996). The category of ‘cultural items’ is not a fixed one. This label has also been applied to proper names, in that an understanding of their meaning can only be gained by acquiring the appropriate knowledge of the culture in which they have been developed (cf. Salmon Kovarski 2002). This appears to reflect the same approach to legal translation that scholars such as Sandrini (1996) and Pommer (2008) have advocated, in that translator acquires a good knowledge of the sense and the function of particular legal terms in the source language before undertaking their translation as there cannot be absolute correspondence or equivalence of legal terms across different legal systems. The translation of proper names presents peculiar difficulties, often linked to their inherent meaning acquired in a given language or culture, hence their consideration as ‘cultural items’ (cf. Salmon Kovarski 2002). In light of this expanded theory of proper names, it is proposed that legal terms be treated as if they were proper names for the purposes of their translation. That is, approaches used by translators with regard to proper names can also be applied to legal terms. In other words, if legal terms can be viewed as proper names, then identifying what strategies have been applied by translators to proper names can give an insight into how translators overcome terminological and cultural difficulties in drafting different language versions of the same legal text so as to achieve the required appreciation of source and target legal cultures that scholars now advocate as being an essential requirement in undertaking legal translation.

Furthermore, in light of the theories developed by Allerton (1987) and van Langendonck (2007), who suggest that abstract concepts and notions can be classified as proper names in particular circumstances, is it possible that legal terms can also be viewed or treated as if they were proper names? It seems obvious that the names of institutions can be considered proper names. The hypotheses developed by Allerton (1987) and Särkkä (2007) would appear to confirm this. It is also useful to consider the observations of Sacco (1994) who makes a distinction between abstract notions, such as *contratto* ‘contract’, *volontà* ‘will’, *danno* ‘damage’ and other words that:

sembrano indicare categorie assai ampie, e acquistano invece, proprio nei rapporti interlinguistici, un significato strettamente legato all’ambiente d’origine

o ad altre circostanze; in casi limite, diventano una sorta di nome proprio, riservato ad una sola persona.

In quel settore del diritto pubblico che si riferisce ai titoli onorifici, noi c'imbatiamo spesso in contrapposizioni nominalistiche che nessuna contrapposizione concettuale può spiegare (conte \neq marchese; cavaliere \neq commendatore; licencié \neq maître \neq docteur). L'equivalenza rispetto ai termini corrispondenti al latino medioevale, o il valore storico di queste parole, ha permesso a queste contrapposizioni di mettere radici in un numero elevato di lingue.²

Sacco appears to argue that certain legal terms can be viewed as if they were proper names, as they are inextricably linked to the culture in which they have developed (specialized sense) and have a unique reference to a particular social or cultural sphere. So as to better understand the relevance of the concepts of sense and reference to legal translation, let us see how they can be applied to the three potentially problematic translations of legal institutions as discussed by Fiorito (2004).

1. Where at the lexical level the terms appear to correspond, yet their legal meaning is different in the respective languages. The examples cited here are *notaio* and *notary*. These can be treated as proper names according to Sacco's (1994) definition, particularly where the term is used with reference to the concept of a 'notary', that is, a person who plays a particular role in the legal system which has a specific or unique function or purpose. *Notaio* and *notary* have a different sense in English and Italian. A *notaio* means one thing to an Italian speaker (a lawyer who drafts contracts and wills, as well as authenticating them as original copies), and *notary* an altogether different thing to an English speaker (one who simply certifies documents, similar to a justice of the peace), because of the diverse functions they perform.
2. Where the term is different at both a lexical and legal level. In such situations it may be that a direct translation of such a term does not cor-

² "appear to indicate extremely broad categories and instead acquire, precisely in their interlinguistic relations, a meaning that is closely tied to the environment in which they originated or to other circumstances; in limited cases, they become a proper name of sorts, referring only to one person.

In that sector of public law that refers to honorary titles, we often come up against nominalistic contrasts that no conceptual contrast can explain (conte \neq marchese; cavaliere \neq commendatore; licencié \neq maître \neq docteur). Equivalence with respect to medieval Latin terms, or the historical value of these words, has allowed these contrasts to lay roots in a large number of languages."

respond to any legal concept in the target language. The Italian *Corte Suprema di Cassazione* is often rendered in English as ‘the Supreme Court of Cassation’. But what sense does this have to an English speaker? Often a qualifying sentence will be added along the lines of ‘Italy’s Highest Court’ to assist the target reader, as in the English legal system there is no ‘Supreme Court of Cassation’.

3. Where a legal term or institution does not exist in the country of the target language. *Barrister* can be treated as a proper name according to Sacco’s (1994) theory for the same reason that *notaio* or *notary* can be so classified. How then would a translator convey the meaning of *barrister* in Italian, when in Italy there is no such thing as a lawyer who specializes in arguing cases in court, that is, there is no referent?

5. Translation of proper names

Various strategies have been developed for the translation of proper names. These include:

1. Repetition, which entails the reproduction of the proper name in its original form in the target text, for example, *British Commonwealth* → *British Commonwealth* (cf. Viezzi 2004; Särkkä 2007).
2. Orthographic adaptation, which is manifested in the introduction of minor spelling modifications for phonetic or alphabetical reasons, for example, *Gaddafi* → *Gheddafi* (cf. Salmon Kovarski 1997).
3. Terminological adaptation, that is, the formal transformation of proper names where there exists a conventional translation in the target language, for example, *London* → *Londra* (Viezzi 2004; Särkkä 2007).
4. Linguistic translation or calque, that is, transferring either wholly or partially, the semantic content of the proper name, for example *The White House* → *la Casa Bianca* (cf. Taylor 1998; Viezzi 2004).
5. Naturalization, that is, the substitution of the proper name in the source text with that which has a referent in the target culture, for example *United States of America* → *España* (cf. Viezzi 2004).
6. Extratextual gloss, such as a footnote or some type of notation in the target text (Viezzi 2004).

7. Intratextual gloss, that is, some form of explanation in the target text (cf. Marelló 1989; Viezzi 2004; Särkkä 2007).
8. Neutralization, that is, adopting a term in the target text that has no relation to a reality in the target culture (cf. Šarčević 1997; Cosmai 2003; Viezzi 2004).

The choice between the various alternatives will be determined by pragmatic factors, paramount among which are the overarching purpose of the text and the translator's assessment of his or her audience (Särkkä 2007).

6. Application of hypothesis: examples of the translation in the Agreements

- The corpus the subject of analysis consists of 11 agreements; the first was signed in 1963 and the last in 1996. They are:
- Agreement relating to air services/Accordo relativo ai servizi aerei (1963);
- Migration and settlement agreement/Accordo di emigrazione e stabilimento (1971);
- Agreement for the avoidance of double taxation of income derived from international air transport/Accordo per evitare la doppia imposizione sui redditi derivanti dall'esercizio del trasporto aereo internazionale (1972).
- Agreement of cultural co-operation/Accordo di cooperazione culturale (1975);
- Convention for the avoidance of double taxation and the prevention of fiscal evasion with respect to taxes on income/Convenzione per evitare le doppie imposizioni e prevenire le evasioni fiscali in materia di imposte sul reddito (1982);
- Treaty on economic and commercial co-operation/Trattato di cooperazione in materia di economia e commercio (1984);
- Treaty of extradition/Trattato di estradizione (1985);

- Reciprocal agreement in the matter of health assistance/Accordo di reciprocità in materia di assistenza sanitaria (1986);
- Treaty on mutual assistance in criminal matters/Trattato di mutual assistenza in materia penale (1988);
- Social security agreement/Accordo in materia di sicurezza sociale (1993); and
- Films co-production agreement/Accordo di coproduzione cinematografica (1996).

As with legal documents in other multilingual contexts, each language version of each Agreement has equal legal status (they are legally equivalent). The *Vienna Convention on the Law of Treaties* (1969) provides that texts of treaties in different languages are equally authoritative in each language.

Using the taxonomy of strategies for the translation of proper names cited above, I will cite some examples of translation solutions adopted in the Agreements. The examples cited are set out by comparing what I believe to be the source text first, followed by its translation. This decision was not a simple one, but was based on the following criteria: naturalness of language; appropriateness of lexical and syntactical choices; and overall communicative efficacy of the text.

6.1. Naturalization

- (1) Italian workers shall be eligible [...] to be represented in *Australian courts* → I lavoratori italiani avranno diritto [...] ad essere rappresentati davanti alla *magistratura australiana*

The term that is the subject of analysis in (1) is *Australian courts*. By itself, *courts* would be identifiable as a common noun. However, when the adjective *Australian* is added, according to Allerton's (1987) theory, it can be viewed as a proper name for the reason that *Australian* is a restrictive modifier that reflects a geographical reality, that the courts are located in Australia. Example (1) is problematic since in Australia a magistrate performs functions that are quite different to those of an Italian *magistrato*. An Italian *magistrato* has investigative powers; an Australian magistrate has no such powers (Certoma 1985; Marantelli & Tikotin 1985). Therefore, the translation "magistratura

australiana” is a naturalization which reflects a diverse referent, that is, diverse legal roles in the two legal systems, stemming from their culture and development.

6.2. Explicative translations

- (2) testimonial privilege → i diritti del testimone
- (3) capofamiglia → head of a family
- (4) Trusteeship Agreement → Accordo di Amministrazione fiduciaria

It can be argued that examples (2), (3) and (4) are cultural items, in that they are legal terms that have developed in a particular legal culture, and, as such, have a specialized meaning that is derived from that culture (cf. Viezzi 1996). However, applying Van Langendonck’s (2007) theory, they could be treated as having the function of proper names, being terminological items (legal concepts) with a unique reference. They have the character of a mass noun dealing with a specific notion or concept (i.e., *trusteeship*). With regard to example (2), as far as I am aware, there is no corresponding equivalent in Italian legal language for *testimonial privilege*, a term which refers to communications that cannot be used in court as evidence (for example, between a doctor and patient). The *Dizionario De Franchis* (1984–1996) does not list a corresponding term in Italian. The translation chosen, ‘i diritti del testimone’, serves as an explanation of the sense of the term for an Italian-speaking reader. It could be considered an illustration of the situation where there is no corresponding terminological equivalent (i.e., referent) in the legal system of the target text, with the consequence that a completely new term has to be created in the translated version in order to achieve uniformity between the two language versions.

The translation of *capofamiglia* as ‘head of a family’ in (3) would also fall into this category, also on the basis that there is no corresponding term or concept in English legal language, that is, there is an absence of a corresponding referent. The solution adopted—‘head of a family’—is of an explanatory/definitional nature, giving the English-speaking reader the sense of the term.

In (4) the use of ‘Accordo di Amministrazione fiduciaria’ for *Trusteeship Agreement* may also be considered to be a translation with an explicative

function with reference to the concept of *trusteeship*, which is peculiar to the common law system and thus has no corresponding referent in the Italian legal system. Looking to the three Italian/English legal dictionaries (that I am aware of) as a point of comparison, Mastellone (1980) suggests ‘amministratore fiduciario’ as a translation for *trustee*, Di Stefano and Di Fazio (1985) propose ‘fiduciario’ and the *De Franchis* (1984–1996) suggests ‘proprietario fiduciario’. However, the question must be asked whether the chosen translation fully renders the sense of the concept of *trusteeship* to an Italian speaking reader. *De Franchis* (1984–1996) remarks that it is not translatable (“termine intraducibile”)

6.3. Neutralization

- (5) *Partner*-related Australian benefits → Prestazioni australiane riguardanti il coniuge *de jure* o *de facto*
- (6) A document is duly authenticated for the purposes of this Treaty if [...] it purports to be authenticated by oath or *affirmation* of a witness → Un documento è ritenuto debitamente autenticato, ai fini di questo Trattato, se [...] risulti essere autenticato per mezzo di giuramento o *asseverazione* di un testimone
- (7) rights to *royalties* and other payments in respect of the operation of mines or quarries or of the exploitation of any natural resource → i diritti relativi a *canoni* ed altri compensi dovuti per lo sfruttamento di miniere o cave nonché di ogni risorsa naturale

In these examples we see the use of an already existing word in the target language, attributing to it a different meaning in the translation. With reference to (5), the English word *partner* has taken on a significance which encompasses both married and unmarried couples. It can be viewed as having the function of a proper name on the basis that it refers to a terminological concept with a unique reference (Van Langendonck 2007) and is incapable of being modified in this context. It has a specialized meaning derived from the legal context in which it is used.

At first glance, ‘coniuge’ would appear to be a satisfactory neutral solution, designed to explain to an Italian-speaking reader the sense of *partner* in such a context. However, the *GRADIT* (2000) defines *coniuge* as: ‘ciascuna

delle due persone unite in matrimonio'. Yet here it refers to both married and unmarried persons, thus it has the flavour of the creation of a generic term which does not conform to ordinary language usage in the target language (Šarčević 1997; Cosmai 2003). *Compagno* is usually used in Italian for *partner* in this sense: the *GRADIT* lists it as a synonym for 'partner', 'concubina' and 'amante'. 'Compagno' would seem to be the corresponding referent, rather than 'coniuge'; however, the use of the former may not have been considered appropriate by the translator given the nature and status of the document as a bilateral treaty.

Of particular interest at (6) is the use of 'asseverazione' for *affirmation*. An affirmation is a form of sworn testimony given by a witness who is atheist or agnostic. It may be viewed as a proper name, being a terminological item with a unique meaning (van Langendonck 2007), and cannot be pluralized (e.g., *make affirmations*). It also has a cultural aspect which gives it this specialized meaning. As with examples (2), (3) and (4) above, it is on the border between classification as a cultural item and a proper name.

To accommodate non-believers, in the English and Australian legal systems a form of sworn testimony known as an *affirmation* was created, whereby the witness does not place his or her hand on the Bible, and does not "swear by Almighty God" as to the veracity of their statement, but simply "affirms" that it is true. With regard to the choice of 'asseverazione' as a translation, it is necessary to refer to the definition of this word. The *Zingarelli* (2008) provides:

(dir.) Certificazione, nei modi previsti della legge, della verità di quanto affermato in una perizia, o della conformità al testo originale di una traduzione, o della verità di fatti determinanti.

The meaning of this term relates to the certification of the veracity of an expert report, of a translation, or of particular facts. Thus, it may have a different referent in Italian legal language than that adopted in this particular Agreement. By way of comparison, Mastellone (1980) suggests a form of explicative definition: 'dichiarazione solenne in sostituzione di un giuramento', which captures the sense of what an *affirmation* is. Di Stefano and Di Fazio (1985) concur with this solution, proposing 'dichiarazione solenne' for *affirmation*. The *De Franchis* (1984–1996) provides a more elaborate explanation:

In senso stretto, la dichiarazione solenne consentita al teste [...] nel caso in cui questi si rifiuti di giurare per motivi religiosi.³

³ "Strictly speaking, a solemn declaration a witness is permitted to make in circumstances where he or she refuses to swear an oath on religious grounds."

Interestingly, none of the three dictionaries contain a reference to ‘asseverazione’.

The choice of ‘canoni’ to translate *royalties* (7) seems to differ from its use in ordinary language when we look to the meaning of these terms. The *Treccani* (1991) gives the following definition of ‘canone’:

Prestazione in denaro o in derrate, che viene corrisposta a intervalli determinati di tempo quale corrispettivo del godimento di un bene, per lo più immobile, in base a un contratto: *canone d'affitto, di locazione*.

Therefore a ‘canone’ in Italian means either a licence fee (as in *il canone della RAI*, the annual licence fee paid for Italian State Television), or rental payments (*canone d'affitto, di locazione*). The concepts of ‘royalties’ and ‘canoni’ have different referents. In English legal language, royalties are payments made on a regular basis for the right to extract minerals (generally known as ‘mining royalties’). For this reason, adopting van Langendonck’s (2007) theory, it can be treated as if it were a proper name. It cannot be modified utilizing various determiners (e.g., *payment of some royalties*) and has a unique reference derived from the legal culture in which it developed. The corresponding Italian term is *diritti di sfruttamento* (*Oxford-Paravia Italian-English Dictionary* 2001). The choice of ‘canoni’ here, when not normally used in Italian in the context of mining royalties, but to denote other types of payments, appears to be a solution of the generic type identified by Cosmai (2003) and Šarčević (1997), that is, applying a new (legal) meaning to a term which does not conform to ordinary usage in the target language. The *De Franchis* (1984–1996) would appear to confirm this by referring to ‘canone di concessione mineraria’ and providing *Royalty* (*sfruttamento minerario*) as a translation for this term.

7. Conclusion

Recent scholarship suggests that the quest for “equivalence” in legal translation should be abandoned since there cannot be absolute correspondence or equivalence of legal terms across different legal systems. Legal translation scholars now argue that a more comparative approach should be applied whereby the translator acquires a thorough and complete knowledge about terms and concepts used in both source and target legal systems.

As has been documented in this paper, legal terms have a specialized meaning determined by the legal culture and tradition in which they have

developed. As a result of this cultural embeddedness, legal terms are regarded as cultural items. In order to achieve the required appreciation of source and target legal cultures, this paper has argued that legal terms may be viewed as if they were proper names for the purpose of their translation. The relevance of proper names to legal terms arises as a result of the re-assessment of the traditional definition of proper names that has occurred in recent times. In particular, scholars now believe proper names have a specialized meaning derived from the culture in which they have developed. Consequently, this paper argues that the strategies developed in relation to the translation of proper names can be applied to legal translation. By doing so, identifying what strategies have been applied by translators to proper names can give an insight into how translators overcome terminological and cultural difficulties in drafting different language versions of the same legal text. To assist in this process, I suggest the application of the concepts of sense and reference as defined by Lyons (1969; 1977), as in many cases, the translation of a legal term will not be appropriate in the target language, as it does not make sense to the target reader or has no corresponding referent.

The translation solutions taken from the corpus and cited in this paper seem to lead to the conclusion that the principal translation strategies adopted were chosen with the overarching purpose of guaranteeing linguistic uniformity of both language versions. The result of this is that the translations do not conform to normal language usage in the target language. Therefore, they are not able to be easily understood by the general public but, as is usually the case with legal documents, only by bureaucrats and lawyers.

References

- Allerton, D. (1987): The linguistic and sociolinguistic status of proper names. What are they, and who do they belong to? *Journal of Pragmatics* 11: 61–92.
- Bhatia, V. J., C. Candlin & P. Allori (eds.) (2008): *Language, culture and the law*. Bern: Peter Lang.
- Certoma, G. L. (1985): *The Italian legal system*. Sydney: Butterworths.
- Chromà, M. (2008): Semantic and legal interpretation: Two approaches to legal translation. In: Bhatia et al. (2008: 303–315).
- Cosmai, D. (2003): *Tradurre per l'Unione Europea. Problematiche e Strategie Operative*. Milano: Hoepli.
- De Franchis = De Franchis, F. (1984–1996): *Dizionario giuridico inglese–italiano/italiano–inglese*. Milano: Giuffrè.

- Di Stefano, R. & F. Di Fazio (1985): *A glossary of legal terms: English/Italian, Italian/English*. Adelaide: South Australian College of Advanced Education.
- Fiorito, L. (2004): Traduzione e traduzione giuridica: il legal English dalla Common Law alla civil law. <http://www.translationdirectory.com> (accessed on 17 July 2007).
- Fromkin, V., R. Rodman, P. Collins & D. Blair (1984): *An introduction to language (Third edition)*. Sydney: Holt, Rinehart and Winston.
- Fromkin, V., R. Rodman, N. Hyams, P. Collins, M. Amberber & M. Harvey (2009): *An introduction to language (Sixth edition)*. Melbourne: Cengage Learning Australia Pty Limited.
- GRADIT (2000): *Grande dizionario italiano dell'uso*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Langendonck, W. v. (2007): *Theory and typology of proper names*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Lyons, J. (1968): *Introduction to theoretical linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lyons, J. (1977): *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marantelli, S. & C. Tikotin (1985): *The Australian legal dictionary*. Melbourne: Edward Arnold.
- Marello, C. (1989): *Dizionari bilingui*. Bologna: Zanichelli.
- Marmaridou, S. S. A. (1989): Proper names in communication. *Journal of Linguistics* 25: 355–372.
- Mastellone, L. (1980): *Legal and Commercial Dictionary: English/Italian*. Sydney: Butterworths.
- Oxford-Paravia Italian–English Dictionary (2001): *Oxford-Paravia Dizionario Inglese–Italiano/Italiano–Inglese*. Torino: Paravia Bruno Mondadori Editori & Oxford University Press.
- Pommer, S. (2008): No creativity in legal translation? *Babel* 54: 355–368.
- Sacco, R. (1994): La traduzione giuridica. In: U. Scarpelli & P. D. Lucia (eds.) *Il linguaggio del diritto*, Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto. 475–490.
- Salmon Kovarski, L. (1997): Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia. *Rivista Italiana di Onomastica* 3: 67–83.
- Salmon Kovarski, L. (2002): Anthroponyms, acronyms and allocutives in interpreting from Russian. In: G. Garzone & M. Viezzi (eds.) *Interpreting in the 21st century: Challenges and opportunities*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. 83–94.
- Sandrini, P. (1996): Comparative analysis of legal terms. Equivalence revisited. In: C. Galinski & K.-D. Scmittz (eds.) *Terminology and knowledge engineering*, Frankfurt: INDEKS-Verlag. 342–350.
- Särkkä, H. (2007): Translation of proper names in non-fiction texts. *Translation nuts and bolts* 11. <http://accurapid.com/journal/39proper.htm> (accessed 8 December 2010).
- Šarčević, S. (1997): *New approach to legal translation*. The Hague: Kluwer Law International.
- Taylor, C. (1998): *Language to Language. A practical and theoretical guide for Italian/English translators*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tessuto, G. (2008): Legal concepts and terminography: Analysis and application. In: Bhatia et al. (2008: 283–301).
- Treccani (1991): *Vocabolario della lingua italiana*. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, fondata da Giovanni Treccani.

Viezi, M. (1996): Patricia D. Cornwell's novels and the translation of cultural items. In: C. Taylor (ed.) *Aspects of English 2*, Udine: Campanotto Editore. 89–120.

Viezi, M. (2004): *Denominazioni proprie e traduzione*. Milano: LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.

Zingarelli, X. (2008): *Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

IUVENILIA

RODOSz 3

Le scuole di dottorato di lingue e letterature romanze dell'Università Cattolica Péter Pázmány e dell'Università degli Studi Loránd Eötvös hanno organizzato ormai per la terza occasione il comune Convegno di Dottorandi, la cui sigla è data dall'abbreviazione ungherese RODOSz.

Nell'autunno del 2012 l'edificio Sophianum della Pázmány ha potuto ospitare un convegno che si è rivelato andare al di là delle pur positive attese. I dottorandi, provenienti anche da altri atenei, davanti ad un pubblico formato da studenti e professori, hanno reso conto di ricerche serie ed interessanti, e hanno avuto occasione di discutere degli argomenti scelti con gli esperti presenti.

Nell'ambito della letteratura Barbara Miklós (ELTE) ha esposto le sue idee sul fantastico nell'opera di Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, mentre Ágnes Ludmann (ELTE) ha analizzato acutamente le caratteristiche di un testo di Paolo Nori. Mónika Szilágyi (PPKE) ha parlato delle difficoltà di traduzione di un romanzo novecentesco. Un'applicazione del modello di Propp al romanzo francese antico si è avuta da parte di Zsuzsanna Máté (DTE). Ildikó Czigány (ELTE) ha trattato la tradizione operistica veneziana del Settecento, mentre Zsófia Bársony (ELTE) i drammi di Louis-Sébastien Mercier. La fortuna delle opere di Carlo Gozzi è stato l'argomento di Anikó Dombi (ELTE). Péter Ertl (ELTE) ha esposto al pubblico le sue ricerche su Petrarca e Plauto, Eszter Papp (ELTE) ha invece analizzato la poesia e la presenza di Franco Sacchetti nella Raccolta aragonese. È stata anche data lettura, da parte di Ágnes Tóth (PPKE) di una relazione sugli emblemi dello spazio nella poesia di Maurice Carême.

Nel campo della linguistica Andrea Fodor (ELTE) ha presentato il corpus del sardo medievale. Anche Orsolya Bobay (ELTE) ha presentato una ricerca su un tema affascinante: lo spazio sacro nel *De montibus* del Boccaccio. Barnabás Novák (PTE) ci ha parlato del dialetto di Comasco, mentre Evelin Gabriella Hargitai della lingua di Miranda in Portogallo. Nikolett Ertsey (ELTE) ha presentato uno studio della scelta degli ausiliari nei dialetti abruzzesi.

Alcune lezioni hanno toccato i campi della filologia e degli studi culturali. Ospite d'onore del convegno è stata Maria Chiara Carpentieri (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), che svolge le sue ricerche, inserite in parte nel progetto di ricerca statale ungherese OTKA 81430. Nel convegno ha illustrato due documenti inediti importanti conservati alla Biblioteca Ambrosiana. Facente parte dello stesso progetto OTKA 81430 è anche l'argomento di Hajnalka Kuffart (PPKE) che, attraverso uno studio di documenti originali, ha tratteggiato la figura di Piero Pincharo, amministratore del patrimonio di Cardinale Ippolito I d'Este durante il suo arcivescovado a Esztergom. Infine abbiamo ascoltato la lezione di Gizella Börcsök (ELTE) sulle città italiane candidate a diventare capitali culturali dell'Europa nel 2019.

Nel suo insieme, il convegno si è rilevato utile e rappresentativo delle scuole di dottorato e degli atenei coinvolti, creando dei contatti per il futuro non lontano, quando i partecipanti di oggi potranno svolgere le loro ricerche sperabilmente presso le università.

Piliscsaba, December 2012
György Domokos

IL CORPUS DEI TESTI MEDIEVALI SARDI: UNA PRESENTAZIONE RIASSUNTIVA

ANDREA FODOR

Università degli Studi Eötvös Loránd di Budapest
Scuola di Dottorato di Linguistica
fodorandrea@hotmail.com

Abstract: This paper describes the corpus of texts written in Sardinian in the period of the *giudicati* (11th–15th century). The corpus consists mainly of legal documents (donations, litigations, statutes) and a chronicle (*Libellus Judicum Turritanorum*). They make use of the local varieties of Sardinian, showing a division of *logudorese*, *campidanese* and *arborensis* dialects. The need for an updated philological revision has been met by recent editions of several important documents, making it possible to use these for further linguistic research about the structure of medieval Sardinian.

Keywords: Sardinia, Old Sardinian, medieval texts, corpus, dialects

1. Introduzione

L'analisi linguistica del sardo medievale è condizionata dal lavoro dei filologi che rende possibile l'uso di edizioni affidabili dei testi antichi. Lo scopo di questo resoconto è duplice: vogliamo offrire una breve presentazione di questo corpus, collocandolo nel contesto storico e fornendo una categorizzazione diatopica e tipologica dei testi, e vogliamo dare una descrizione della situazione attuale per quanto riguarda i testi medievali sardi disponibili in edizioni moderne.

2. Contesto storico

La situazione storica che rese possibile l'uso del volgare in Sardegna nell'ambito giuridico-amministrativo era caratterizzata da una dominazione bizantina indebolita. Anche se all'inizio del secolo XI a governare l'isola troviamo

ancora a Cagliari un unico *arconte* — il corrispondente termine latino attestato già nel 851 è *iudex* (Ortu 2005: 34–35) — vassallo di Bisanzio, la necessità di una difesa militare contro gli attacchi degli Arabi e l'isolamento dall'impero favorirono lo stabilirsi delle entità autogovernative locali, i cosiddetti *giudicati*, che prendono il nome dal titolo sopra citato *iudex*, ossia *giudice*. Dalla seconda metà del secolo XI vediamo la quadripartizione dell'isola, dividendola nei giudicati di Cagliari, Arborea, Torres e Gallura.

Per spiegare il successo delle varietà sardi nell'uso ufficiale oltre ai motivi politici si prendono in considerazione fattori culturali intrecciati con gli eventi storici. Tola (2006: 12–13) vede nel susseguirsi e nell'indebolimento dell'uso del latino e del greco uno di questi fattori che contribuirono al fenomeno della diffusione del volgare. Il latino ed il greco avevano tuttavia un ruolo importante anche durante il periodo dei giudicati. Ovviamente era durante la dominazione bizantina che l'influenza del greco si fece notare nella vita giuridica, ma la lingua prevalentemente usata fino all'epoca dei giudicati restò il latino (v. Solmi 2001 [1917]: 55–57).

Dobbiamo tener presente che anche dai secoli XI–XII ci sono pervenuti testi scritti in latino, ed in alcuni di essi troviamo volgarismi (cfr. il concetto di *scripta latina rustica* in Blasco Ferrer 2003: 25–40). Molti testi scritti in sardo testimoniano a loro volta di una tradizione latina, e spesso anche greca. L'influenza del greco era più forte nel territorio di Cagliari, il centro amministrativo dell'era bizantina, e tra i testi campidanesi del secolo XI troviamo addirittura due carte che furono scritte in lingua sarda ma in caratteri greci (edizioni di Blasco Ferrer 2003: 51–62 e Contini 1950).

Oltre al greco ed al latino ebbero un'influenza forte sul linguaggio e sulla produzione dei testi in volgare i dialetti italiani dell'epoca (v. Wagner 1997[1950]: 233–235). A partire dal secolo XI la presenza dei pisani nel territorio di Cagliari divenne sempre più marcata fino ad arrivare alla dominazione economica e culturale della parte meridionale dell'isola. Oltre al dominio politico stabilitosi nel secolo XII, i pisani influenzarono tra l'altro anche l'architettura e la scrittura, grazie ai monaci benedettini arrivati dal continente (v. Blasco Ferrer 2002: 485–490).

Accanto al pisano, l'altra varietà continentale che dobbiamo menzionare è il genovese. La zona principale dove si ebbero contatti con Genova era il Nord, e la traccia più importante del genovese nella produzione scritta dell'epoca si trova negli *Statuti di Sassari* (Finzi 1911). Gli statuti nacquero quando la città di Sassari si dichiarò una Repubblica indipendente dal dominio pisano alla fine del secolo XIII e si alleò con Genova. Il parlato sassarese di allora

era una varietà logudorese, e questo infatti costituisce la base del testo degli statuti dove però troviamo oltre agli elementi lessicali derivati dal genovese, anche esempi del rotacismo che Wagner (1997 [1950]: 245–246) attribuisce all’influenza genovese. Allo stesso tempo dobbiamo tener presente che per quanto riguarda le norme della legislazione, di conseguenza del dominio pisano che durava alla fine del secolo XIII gli statuti mostrano somiglianze con gli statuti pisani (Solmi 2001 [1917]: 344–347).

Contro le repubbliche marinare il pontificato sostenne la conquista aragonese, e così, dopo lunghe battaglie i territori sardi furono uniti sotto il dominio aragonese (l’ultimo stato indipendente a cedere fu Arborea nel secolo XV). Questi eventi posero fine all’epoca dei giudicati e con essa anche all’uso del sardo nel contesto giuridico (Wagner 1997 [1950]: 68–69).

3. Divisione dialettale

Parlando di sardo medievale o sardo antico si intendono varietà locali ovviamente non standardizzate che però mostrano delle caratteristiche linguistiche comuni. Naturalmente ci sono differenze fonetiche, morfologiche o lessicali che permettono la divisione areale dei testi, ma queste aree linguistiche non corrispondevano ai confini amministrativi, cioè “alla quadripartizione storica, ricostruita con l’ausilio dei documenti sopravvissuti d’età giudicale, non corrisponde una equivalente quadripartizione linguistica” (Blasco Ferrer 2002: 490).

Le due varietà principali del sardo antico sono i dialetti meridionali (*campidanesi*) e settentrionali (*logudoresi*), e questa divisione fondamentale si conserva ancor’oggi tra i dialetti sardi (v. Viridis 1988). Trattandosi non di dialetti isolati ma piuttosto di un continuum linguistico, il sardo della zona del giudicato di Arborea costituisce una varietà di transito tra logudorese e campidanese, condividendo alcune proprietà linguistiche con il primo, ed altre con il secondo.

Citiamo alcuni esempi di Blasco Ferrer (2003: 17) per dimostrare che l’arborense si colloca tra logudorese e campidanese nell’evoluzione fonologica:

	Logudorese	Arborense	Campidanese
IUDICEM	iudice	iudice	iudigi
FACIO	fatho	faço	fazzu
FUIT	fuit	fudi	fudi
IPSOS	sos	sos/sus	sus/is

Sono evidenziati in grigio gli esempi del logudorese, ed anche quelli dell'arborense che mostrano lo stesso fenomeno del logudorese (p. es. nella prima e seconda riga vediamo che *-e* ed *-o* finali nel campidanese si chiudono rispettivamente in *-i* ed *-u*, ma lo stesso cambiamento non è avvenuto nell'arborense. Invece nella terza riga vediamo l'aggiunta della vocale paragogica dopo la desinenza verale della terza persona, ma solo nel caso del campidanese e dell'arborense. La quarta riga presenta una differenza che è valida anche nei dialetti odierni, ossia l'evoluzione diversa dell'articolo determinativo plurale maschile tra logudorese e campidanese. Possiamo vedere che l'arborense presenta (ma non esclusivamente) la chiusura della *-o* finale in *-u*, come l'abbiamo visto nella prima riga. La stessa varietà si trova anche nel campidanese, ma allo stesso tempo è citata anche la forma *is* che diventerà dominante. Nei dialetti campidanesi di oggi troviamo *is*, mentre in logudorese si è conservata la forma *sos*.

Le differenti tendenze linguistiche permettono di classificare i testi del sardo medievale secondo l'appartenenza all'area linguistica. Nell'appendice diamo un elenco delle edizioni dei testi del sardo medievale, e abbiamo deciso di aggiungere una sigla per marcare l'appartenenza all'area linguistica: L per logudorese, A per arborense e C per campidanese.

4. Tipologia dei testi

Come abbiamo già accennato, il contesto storico in cui nacquero i testi sardi medievali permetteva l'uso del volgare ai fini giuridici e legislativi. Infatti, la maggioranza quasi esclusiva dei testi appartiene a questa categoria. I testi possono essere collocati in diversi tipi secondo l'intento comunicativo ed il contenuto. Questa categorizzazione è importante perché i diversi tipi di testi spesso hanno dei formulari ricorrenti e tipici, e così possiamo analizzarli confrontandoli tra di loro.

Il primo gruppo è dei cosiddetti *condaghi*. Il condaghe è sostanzialmente l'archivio di contratti, lasciti, liti, registri di transazioni commerciali di un centro ecclesiastico, tipicamente un monastero. Ci è pervenuto un unico condaghe laico, dell'Ospedale di San Leonardo di Bosove, un lebbrosario che ricevette in dono dei beni dal giudice Barisone II di Torres (Meloni & Dessì Fulgheri 1994). Esistono anche carte singole, sempre di donazioni o lasciti. Insieme ai condaghi questa è la tipologia più frequente dei testi.

Un altro tipo dei testi giuridici sono le codificazioni di legislatura. Oltre ai già menzionati Statuti di Sassari, anche la città di Castelsardo ha avuto i

suoi statuti. Gli statuti delle due città appartengono alla scripta logudorese, e anche se mostrano proprietà dovute all'influenza toscana, e le edizioni non sono certo moderne, sono sempre una fonte interessante per lo studio.

Un altro codice di massima importanza invece ha avuto una sorte molto diversa, ed è stato riedito di recente: la *Carta de Logu de Arborea* (Lupinu 2010). Il codice della giudicessa Eleonora d'Arborea naturalmente appartiene alla scripta arborese, e ha anche una rilevanza storica oltre che linguistica: riconosciuto dagli aragonesi, fu esteso all'intera isola, e rimase in vigore fino all'Ottocento.

I codici rappresentano una maggiore variazione stilistica e linguistica rispetto alle carte singole e ai condaghi, anche se nei condaghi si trovano descrizioni e narrative che vanno oltre alle solite clausole di donazione. P. es. nella descrizione di liti troviamo storie movimentate e libertà stilistica. Ma c'è un tipo testuale che permette maggior libertà linguistica e il racconto complesso: la cronaca. Del medioevo sardo abbiamo solo una cronaca in lingua sarda (anche se fortemente toscaneggiante): il *Libellus Judicum Turritanorum* (Orunesu & Pusceddu 1993) che racconta la storia dei giudici di Torres.

È interessante notare che nonostante la diffusione fenomenale del volgare nell'uso giuridico-legislativo, di quest'epoca non sia pervenuto nessun tentativo di ambizioni letterarie. Il primo testo letterario in sardo risale al Cinquecento: è *Sa vitta et sa morte, et passione de Sanctu Gavinu, Prothu et Januariu* raccontata in rime da Antonio Cano (2002).

5. Edizioni dei testi sardi medievali

I testi scritti in sardo medievale costituiscono un corpus ben delimitato ed anche elaborato, le sfide che aspettano i filologi sono tuttavia presenti. Ultimamente sono stati rivisti ed editi secondo i criteri filologici moderni alcuni dei testi più importanti (Virdis 2002, Lupinu 2010), con prospetti di elaborarne anche altri. È un'iniziativa apprezzata la compilazione di una *Crestomazia sarda dei primi secoli* (Blasco Ferrer 2003), con commenti filologici e linguistici.

Quello che rende possibile la divulgazione di queste opere è che ci sono diverse collane e case editrici dedicate alla promozione della lingua sarda e degli studi filologici. Ci sono le collane *Bibliotheca sarda*, *Bibliotheca Sarda Grandi Opere* e *Officina linguistica* di Ilisso (sito Internet: <http://www.ilisso.it>), dove sono usciti il *Dizionario Etimologico Sardo* (Wagner 2008 [1960–1964]),

La lingua sarda (Wagner 1997 [1950]) e la sopra menzionata *Crestomazia sarda dei primi secoli* (Blasco Ferrer 2003). Un'altra collana che contiene molti titoli relativi al nostro argomento è *Scrittori sardi e Testi e documenti* della CUEC—Centro di Studi Filologici Sardi (sito Internet: <http://www.cuec.eu>), editrice p.es. del *Condaghe di Santa Maria di Bonarcado* (Viridis 2002).

Infine vorremmo richiamare l'attenzione all'uso che le enti fanno di uno strumento inevitabile, Internet. Con il sostegno della Regione Autonoma della Sardegna è nata *La memoria digitale della Sardegna*, il portale *Sardegna Digital Library* (sito Internet: <http://www.sardegнадigitallibrary.it>). Tra immagini e filmati vi sono inseriti anche versioni scansionate di diversi documenti ritenuti importanti per la tutela della lingua e cultura della Sardegna. Sono consultabili on line molti testi che abbiamo citato qua.

6. Conclusione

Gli ultimi anni sono un periodo fortunato per lo studio della lingua sarda: il campo è in continuo sviluppo, c'è un'esigenza scientifica e sociale per approfondire sempre di più le conoscenze sul sardo e sulla storia della Sardegna. In questa occasione abbiamo voluto fermarci e dare un resoconto della situazione e delle conoscenze attuali, per avere un quadro d'insieme che può fungere da punto di partenza per eventuali ricerche.

Appendice: Testi sardi medievali

Titolo	Scripta	Datazione	Edizione
<i>Carta anteriore al 1112</i>	A	secolo XII	Casula 1974
<i>Carta de Logu d'Arborea</i>	A	secolo XIV	Lupinu 2010
<i>Carta del giugno 1184</i>	A	secolo XII	Tola 1984 [1861]
<i>Carta dell'8 febbraio 1331</i>	A	secolo XIV	Casula 1978
<i>Condaghe di Santa Maria di Bonarcardo</i>	A	secc. XII–XIII	Viridis 2002
<i>Condaxi di Cabrevadu</i>	A	orig. sec. XIII	Serra 2006
<i>Privilegio logudorese</i>	A	secolo XI	Blasco Ferrer 2003
<i>Carte campidanese conservate a Marsiglia</i>	C	1089–1103; 1206	Blancard & Wescher 1874, Contini 1950
<i>Carte volgari dell'Archivio Arcivescovile di Cagliari</i>	C	secolo XI	Solmi 1905, Solmi 1917
<i>Carte galluresi</i>	L	secolo XII	Solmi 1917
<i>Condaghe dell'Ospedale di San Leonardo di Bosove</i>	L	secolo XII	Dessì Fulgeri & Meloni 1994
<i>Condaghe di San Nicola di Trullas</i>	L	secolo XII	Merci 1992
<i>Condaghe di San Pietro di Silki</i>	L	secc. XI–XIII	Delogu 1997
<i>Condaghe di San Pietro di Sorres</i>	L	secolo XV	Piras & Dessì 2003
<i>Libellus Judicum Turritanorum</i>	L	orig. sec. XIII	Orunesu & Pusceddu 1993
<i>Statuti di Castelsardo</i>	L	secolo XIV	Besta 1899
<i>Statuti di Sassari</i>	L	orig. sec. XIII	Finzi 1911
<i>Diverse carte singole</i>	C, L, A	varia	Blasco Ferrer 2003

Bibliografia

- Besta, E. (1899): Intorno ad alcuni frammenti di un antico statuto di Castelsardo. *Archivio giuridico «Filippo Serafini»* Vol.III/2.
- Blancard, L. & K. Wescher (1874): Charte sarde de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille écrite en caractères grecs. *Bibliothèque de l'École des Chartes* 35: 255–267.
- Blasco Ferrer, E. (2002): *Linguistica sarda — Storia, metodi, problemi*. Cagliari: Condaghes.
- Blasco Ferrer, E. (2003): *Crestomazia sarda dei primi secoli I–II*. Nuoro: Ilisso Edizioni.
- Casula, F. C. (1974): Sulle origini delle cancellerie giudicali sarde. In: F. C. Casula *Studi di paleografia e diplomatica*. Padova: CEDAM. 1–100.
- Casula, F. C. (1978): *Breve storia della scrittura in Sardegna. La documentaria nell'epoca aragonese*. Cagliari: EDES.
- Contini, G. (1950): La seconda carta sarda di Marsiglia. In: *Studia Gbiseriana* II: 61–79.
- Delogu, I. (1997): *Il condaghe di San Pietro di Silki*. Sassari: Libreria Dessì Editrice.

- Finzi, V. (1911): *Gli statuti della Repubblica di Sassari: edizione critica curata col sussidio di nuovi manoscritti, con varianti, note storiche e filologiche ed appendici*. Cagliari: Tip. G. Dessì.
- Lupinu, G. (2010): *Carta de logu de Arborea: nuova edizione critica secondo il manoscritto di Cagliari (BUC211) con traduzione italiana*. Oristano: ISTAR.
- Cano, A. (2002): *Sa vitta et sa morte, et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*. Cagliari: CUEC.
- Meloni, G. & A. Dessì Fulgheri (1994): *Mondo rurale e Sardegna del 12. secolo : il condaghe di Barisone 2. di Torres*. Napoli: Liguori.
- Merci, P. (1992): *Il condaghe di San Nicola di Trullas*. Sassari: Carlo Delfino Editore.
- Otu, G. C. (2005): *La Sardegna dei giudici*. Nuoro: Edizioni Il Maestrale.
- Orunesu, A. & V. Pusceddu (1993): *Cronaca medioevale sarda—I sovrani di Torres*. Quartu S. Elena: Astra Editrice.s
- Piras, S.S. & Dessì, G. (2003): *Il registro di San Pietro di Sorres*. Cagliari: Centro di Studi Filologici Sardi/CUEC.
- Serra, P. (2006): *Condaxi cabrevadu*. Cagliari: Centro di Studi Filologici Sardi/CUEC.
- Solmi, A. (1905): *Le carte volgari dell'archivio arcivescovile di Cagliari*. Firenze: Tipografia Galileiana.
- Solmi, A. (2001 [1917]): *Studi storici sulle istituzioni della Sardegna nel Medioevo*. Nuoro: Ilisso.
- Tola, P. (1984 [1861]): *Codice Diplomatico della Sardegna*. Sassari: Carlo Delfino Editore.
- Tola, S. (2006): *La Letteratura in Lingua Sarda*. Cagliari: CUEC.
- Virdis, M. (1988): Sardisch: Areallinguistik. In: G. Holtus, M. Metzeltin. & Ch. Schmitt (eds.) *Lexikon der Romanistischen Linguistik IV*: 897–913.
- Virdis, M. (2002): *Il condaghe di Sant Maria di Bonarcado*. Cagliari: Centro di Studi Filologici Sardi/CUEC.
- Wagner, M. L. (1997 [1950]): *La lingua sarda: storia, spirito e forma*. Nuoro: Ilisso.
- Wagner, M. L. (2008 [1960–1964]): *Dizionario etimologico sardo*. Nuoro: Ilisso.

SPAZIO SACRO NEL *DE MONTIBUS* DI GIOVANNI BOCCACCIO

ORSOLYA BOBAY

Università degli Studi Eötvös Loránd di Budapest
bobayorsi@gmail.com

Abstract: The present paper discusses the various aspects of the religious places in Giovanni Boccaccio's *De montibus*. First, we focus on the religious places of ancient Greek and Roman mythology, afterwards, those in the *Bible*. Finally, we will tackle the common features of all three. We will find that the most important places for Boccaccio were those mountains and the rivers that are connected to those holy places.

Keywords: Boccaccio, Greek and Roman mythology, Bible, mountains, rivers

L'opera intitolata *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de nominibus maris liber* elaborata per più di vent'anni, tra il 1355 e il 1374, fa parte delle poche opere latine dell'autore. Boccaccio pure in questo caso scelse la forma di catalogo per esporre il tema, quindi l'opera tratta i vari gruppi di toponimi in ordine alfabetico. Per quanto riguarda le fonti geografiche dell'opera, dall'analisi già compiuta delle fonti emerge che la fonte antica più importante è la *Historia naturalis* di Plinio il Vecchio, ma in molti casi Boccaccio si rivolge anche a Pomponio Mela e ad altri scrittori geografici latini come ad esempio Vibio Sequestre o Solino. La conoscenza degli autori geografici greci non fu una cosa generale—la traduzione greca di Strabone venne ultimata solo cento anni dopo—quindi Boccaccio poté utilizzare un materiale geografico abbastanza esiguo.

I. Lo spazio sacro del mondo antico

La caratteristica più generale dell'opera è che lo spazio sacro dell'antichità viene guardato dal Boccaccio in ottica cristiana e generalmente condanna i

fenomeni superstiziosi (ad esempio gli oracoli) ritenendo che essi sono dovuti all'influenza degli spiriti maligni ma esprime un'opinione neutrale sui rappresentanti del mondo divino grecoromano. I luoghi sacri dell'antichità possono essere raggruppati in due grandi categorie: (1) i teatri delle azioni degli dei o degli eroi; (2) i templi degli dei. I luoghi sacri della tradizione biblica invece, conservano quasi in tutti i casi il ricordo di un evento della storia della salvezza. Inoltre, tra i luoghi sacri possiamo trovare più luoghi riguardanti la venerazione dei morti, e tra i toponimi antichi si trovano alcuni nomi riguardanti i luoghi fittizi dell'Aldilà.

Durante l'esame dei nomi di monti possiamo osservare che il concetto del monte sacro possiede un ruolo importante: Boccaccio elenca sia i monti sacri della religione grecoromana, sia quelli biblici anche se quei primi ne hanno un numero maggiore. Inoltre, elenca pure tre *mons sacer*¹ e un *mons sacrum*:² anche questi ultimi fanno parte della tradizione grecoromana. Per quanto riguarda i monti sacri della religione grecoromana, il Boccaccio menziona alcuni monti che nella mitologia si collegano alle divinità (o agli eroi mitologici), nella maggior parte dei casi a Giove, e ad Ercole. Alcuni monti di quelli legati a Giove si collegano al suo culto in modo diretto (come ad esempio il monte Azan), altri invece, come il Capitolino,³ sono teatri di eventi insoliti legati al culto di Giove. Boccaccio narra una storia collegata alla costruzione del tempio di Giove sul Capitolino, basandosi sulla *De lingua latina* di Varrone, secondo la quale durante gli scavi delle basi dell'edificio è stato trovato un teschio umano. I toponimi legati ad Ercole invece sono numerosi non solo qui ma anche in altre categorie, probabilmente a causa della popolarità medioevale del mito di Ercole. Nel brano che tratta il monte africano di Calpe,⁴ vengono menzionate ad esempio delle colonne

¹ "Sacer mons trans Anienem fluvium non amplius III il passuum ab Urbe distans est, in quo sepius plebs Romana a nobilitate dissentiens consedit, nec ante recuperatam libertatem urbem reintravit"; "Sacer mons alter a superiori in Hispania est in finibus Gallicie, quem ferro violari nefas habebatur"; "SACER mons a superioribus alius circa sinum Persicum est, opacus silvarum et arborum odorem mire suavitatis reddentium, in Cerna insula adversa Ethiopie"; in: M. P. Stocchi (ed.): *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, vol. 7-8, 2. tomo. De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de diversis nominibus maris*, Verona: Mondadori Editrice, 1998: 1866.

² "SACRUM promontorium e media fronte Hispanie in Oceanum protenditur" (*idem.*).

³ "CAPITOLINUS Rome mons est, eo sic dictus quod, cum in eo, fundamenta foderentur edis Iovis, humanum caput inventum dicitur." (*ibid.*: 1839)

⁴ "CALPE Hispanie mons est totus fere in mare prominens, Abyla, qui in Mauritania est, oppositus, quem, ut de Abyla dictum est, alteram Herculis Columnam vetustas credidit, asserens eum cum Abyla perpetuo iugo iunctum et ab Hercule ab Abyla separatum et inde

di Ercole: basandosi sul testo di Pomponio Mela, Boccaccio racconta che secondo la tradizione antica fu Ercole a separare il monte dall'Abyla ad esso collegato, separando così l'Europa dall'Africa. Per quanto riguarda le altre divinità, possiamo trovare cinque monti legati ad Apollo e alle Muse, mentre i monti sacri a Bacco sono in quattro, infine si elencano solo due monti sacri a Giunone e due a Minerva. È pure un fatto interessante la comparsa della dea Cibele: i tre monti a lei dedicati allargano lo spazio sacro antico verso i culti orientali romanizzati. Inoltre, i luoghi di sepoltura degli eroi mitologici svolgono un ruolo importante nello spazio sacro del Boccaccio: menziona ad esempio il monte nominato dalla tomba di Miseno,⁵ o il Pelorum nominato dalla sepoltura di Peloro.⁶

Il capitolo seguente, cioè quello dei boschi (*De silvis*), è molto più breve e tratta soprattutto materiale geografico, si scoprono poche relazioni alla sacralità e in questi rari casi il concetto della sacralità è spesso presente con connotazioni negative. Questo fenomeno appare subito nel caso del primo nome, l'Albunea,⁷ il quale viene presentato come il luogo sacro agli Etruschi. Boccaccio nomina come vecchio errore (*vetustus error*) l'usanza dell'antichità secondo la quale la gente veniva ad una fonte qui situata per ricevere risposte alle loro domande, ma nella fonte abitava uno spirito maligno il quale li ingannava con delle risposte ambigue.

Passando alla descrizione delle fonti (*De fontibus*), possiamo osservare che la caratteristica generale delle fonti è che il concetto della sacralità riceve un ruolo più importante nel caso della tradizione grecoromana. Tra le fonti sono presenti in grande numero le fonti dedicate alle Muse delle quali ne vengono elencate sei. Parlando di una di esse Boccaccio menziona che si tratta del luogo sacro comune alle Muse e ad Apollo. Oltre a scrivere delle fonti consacrate agli dèi, Boccaccio parla delle due fonti collegate a Pegaso, della Ippocrene⁸ e del Pegaseo⁹ sul monte Parnasso. Quest'ultima, secondo

Oceanum mole montis ante retentum in medias exundasse terras angustoque freto Europam ab Affrica separasse." (*ibid.*: 1838)

⁵ *Ibid.*: 1857.

⁶ *Ibid.*: 1863.

⁷ "ALBUNEA Hetruscorum fuit famosissima silva in qua etsi tetri odoris fons esset non obstitit quin ad eam omnis Ytalie multitudo vetusto errore decepta pro responsis concurreret." (*ibid.*: 1875)

⁸ "YPPocreNE fons est Beotie. Huc aliqui fingunt ob equi Pegasi percussionem factum, et hinc denominatum." (*ibid.*: 1888)

⁹ "PEGASEUS fons est in monte Parnaso Musis sacer et a Pegaso equo ungula factus, et inde Pegaseus nuncupatus, cum et alia illi sint nomina plura." (*ibid.*: 1890)

il topos trovabile anche in alcune leggende cristiane, fu creata nella roccia dalla zampa di Pegaso. In realtà si tratta dei due nomi diversi della stessa fonte, l'Ippocrene è l'aggettivo della fonte Pegaso. Per quanto riguarda i fiumi sacri dell'antichità, anche qui è presente un nome di fiume collegato ad Ercole¹⁰ e Boccaccio racconta in modo dettagliato anche la storia riguardante ad esso. Il fiume Achelous deriva dal monte Pindaro della Thessalia greca e separando l'Aetolia dall'Armenia, si immette nel golfo di Maliaco. L'eponimo del fiume, Acheolus in base alla tradizione descritta da Ovidio¹¹ lottò qui con Ercole per Deianira. Durante il certame prese le sembianze di un toro ma quando perse una delle due corne, rinunciò alla lotta, ed Ercole offrì il corno alla dea Copia e alle Ninfe. La descrizione di questo fiume ci fornisce un esempio sulle intenzioni del Boccaccio di razionalizzare i miti: seguendo i commentari di Lattanzio sulle opere di Stazio¹² descrive il nucleo della storia secondo il quale un re ha fatto rendere artificialmente unicorne un fiume bicorne perché ha occupato un territorio troppo vasto, lo spazio liberato in questo modo a causa della sua vicinanza all'acqua ha garantito una prosperità agli abitanti del luogo. Accanto ad Ercole naturalmente sono presenti i santuari di altri dei, ad esempio quelli di Minerva, Diana ed Apollo: Boccaccio menziona il fiume Cestros della Pamfilia, famoso a causa del santuario di Diana, il fiume Eurotas sacro ad Apolline, presso le cui rive cresce il lauro sacro al dio, nonché il fiume Melas sacro a Minerva, ricco di olivi. Il fiume africano Triton invece, in base alle nozioni di Pomponio Mela trasmesse dal Boccaccio¹³ è considerato dagli abitanti locali come il luogo della prima apparizione di Minerva. Inoltre, per quanto riguarda i luoghi di sepoltura, Boccaccio descrive molto attentamente la tomba di Virgilio, uno dei pochi casi in cui racconta in modo dettagliato della sepoltura di un personaggio non cristiano.

Nel caso delle paludi possiamo osservare la maggioranza quasi assoluta dei toponimi antichi. I toponimi qui presenti solo collegati quasi in tutti i ca-

¹⁰ "Preterea talis ex eo fabula recitatur, qui Deianiram Meleagri sororem in coniugium volens cum Hercule qui eam desponsaverat certamen habuit et cum se in varias verteret formas, tandem versus in taurum longam cum Hercule luctam exercuit, postremo altero privatus cornu se victum confessus est. Hercules autem dee Copie dicavit illud nymphisque exhibuit." (*ibid.*: 1909–1910)

¹¹ Ovidius: *Metamorphoses* 9, 1–97 (Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1972: 106).

¹² *Lactantius Placidus In Statii Thebaida Commentum*. I, 453. vol. I. Recensuit R. D. Sweeney. Stuttgartiae et Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri: MCMXCVII: 60.

¹³ Pomponii Melae *De chorographia libri tres*. I. 7,36, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984: 117.

si ad una divinità, è presente però anche una palude collegabile a Romolo e un luogo fittizio, Styx, la palude dell'aldilà. Il culto di Apollo viene legato alle due tra le paludi. Nel primo caso il suo consiglio ha protetto gli abitanti della città siciliana Siracusa dal contagio dopo la bonifica di una palude vicina. La Crines invece secondo alcuni autori è la palude dove Apollo fu venerato e per questo motivo prese il soprannome Crineus. Accanto ad Apollo, viene elencato pure un luogo di culto di sua sorella, la palude Diana della Scitia, la quale ha preso il nome proprio a causa del culto di Diana. Boccaccio, per collegare anche qui la mitologia alla storia, menziona che gli Sciti presero il nome da Scythica. Una volta menziona anche un luogo sacro a Giove, lo stagno Paliscorum della Sicilia, dove secondo la tradizione antica sono nati i Palisci,¹⁴ i figli di Giove ed Etna. In seguito giudica abbastanza male un culto locale dei palisci, chiamandolo rito detestabile.¹⁵ Anche se non fornisce dettagli su cosa si trattasse, sappiamo da Lattanzio che si trattava del sacrificio di persone umane.¹⁶ La storia di Ercole è presente anche in questo capitolo: accanto agli dèi possiamo leggere anche qui di una palude famosa nella storia di Ercole: la Lerna è il posto dove l'eroe ha sconfitto l'Idra dalle sette teste. Boccaccio non si ferma neanche qui alla semplice presentazione della storia, ma cerca una spiegazione razionale, e la trova lo stesso nei commentari di Servio¹⁷ secondo i quali la parola Hydra prende l'origine dalla parola greca hydor (nel latino aqua), e si riferisce al fatto che in questo luogo, dopo una battaglia sorgevano numerose fonti dal corpo di un soldato sepolto. Dopo che hanno scoperto i movimenti delle acque, hanno essiccato il territorio, e la palude ha cessato di esistere. Finalmente, accanto ad Ercole, viene menzionata pure la figura di Romolo, legata alla palude Caprea. Boccaccio anche in questo caso fornisce una spiegazione razionale: contrariamente all'opinione antica secondo la quale Romolo è scomparso senza tracce, parla di un'altra storia, in base alla quale i Patri l'hanno ucciso e hanno gettato il suo corpo in una tempesta. Per quanto riguarda lo spazio sacro antico collegato ai mari, il primo luogo sacro è il golfo di Baia dove si trovano due templi sacri ad

¹⁴ "perque lacus altos et olentia sulphure fertur stagna Palicorum" (*Ovid's Metamorphoses. Books 1-5*, Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1998: 138).

¹⁵ "Nam apud hoc detestabili ritu suo illos persancte coluere priores deos existimantes?". In: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, vol. 7-8, 2. tomo, op.cit. : 1866.*

¹⁶ *Lactantius Placidus, In Statii Thebaida Commentum*, 12.156, recensuit R. D. Sweeney. Stuttgartiae et Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri: MCMXCVII.

¹⁷ *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii vol. II. Aeneidos librorum VI-XII commentarii*. Recensuit G. Thilo. Edd. G. Ch. Thilo, H. Hagen & G. Olms, Hildesheim: G. Olms Verlag, 1961: VI. 287.

Apollo e alla Sibilla. Un altro gruppo di mari è collegato alle storie mitologiche: ad esempio il mare Carpathium vicino all'Egitto il quale ha preso il nome dall'isola Carpathium. I riferimenti mitologici si presentano qui solo in modo indiretto, riguardante il re dell'isola, Proteo, il quale nelle Georgiche di Virgilio è il custode del gregge di Nettuno.¹⁸ Il secondo esempio di questo gruppo è il mare Egeo. Boccaccio elenca più possibilità per l'etimologia di questo nome, uno dei quali, seguendo i commentari di Servio, menziona che l'eponimo fu Egeo, il figlio di Teseo, re d'Atene. Menzionando l'Ellesponto, allude alla figura di Elles,¹⁹ ma commette un errore, probabilmente dovuto alla sua fonte, l'opera di Isidoro di Siviglia, visto che la madre di Helles non era Athamante, quello era solo un suo soprannome.²⁰ I nomi dei mari hanno pure un altro legame allo spazio sacro antico: trattando il mare Euxinum Boccaccio menziona che la città di Certo, nelle sue vicinanze, secondo la tradizione fu fondata da Diana. L'altro esempio a riguardo fa parte invece della mitologia romana: la città di Enea, situata nel golfo di Massusianus porta il nome di Enea suo fondatore.²¹ Finalmente, tra i mari dedicati ai figli delle divinità o agli eroi Boccaccio menziona il mare Myrtoum che porta il nome del figlio di Mercurio, e il mare Icarium.

2. Lo spazio sacro del mondo biblico

Nella prefazione scritta al capitolo *De montibus* Boccaccio spiega con due ragioni il loro ruolo primario nell'opera: essi rappresentano infatti l'origine di tutte le altre categorie, su di essi si trovano i boschi e anche i fiumi i quali dopo formano i laghi e le paludi, prendono da qui la loro origine. In relazione allo spazio sacro dei monti possiamo ritenere più importante un'altra sua dichiarazione in cui esprime che ciascuno dei monti, anche se non in quantità uguale, guarda verso il cielo, cioè verso Dio. Questa particolarità viene sottolineata anche dopo, negli articoli riguardanti il monte Athos²² e

¹⁸ Vergilius: *Georgica* IV, 387–395 (Milano: Barchiesi, 1980: 122).

¹⁹ "Helles enim Athamantis filia cum Phrixa fratre insidias fugiens novercales aureo vecta ariete infortunio suo has in undas cecidit, et absorta de se nomen dedit undis perpetuum, ut quod Pontum dicebatur ante diceretur postea Hellespontum". In: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 7–8, 2. tomo, *op.cit.* : 2004.

²⁰ *Ibid.*: 2007.

²¹ *Ibid.*: 2016.

²² "Mons quidem supra nubes excelsus vertice". In: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 7–8, 2. tomo, *op.cit.* : 1835.

il monte Atlas.²³ In generale possiamo dire che Boccaccio nel caso dei monti dell'Antico Testamento punta all'ampiezza e vorrebbe presentare gli eventi importanti della storia del popolo eletto, legati ai monti. Per quanto riguarda i monti sacri biblici, possiamo leggere piuttosto dei monti dell'Antico Testamento, ad esempio del monte Abarim,²⁴ il luogo della morte di Mosè che separa l'Egitto dalla Terra Promessa o del monte Horeb²⁵ dove fatto scaturire l'acqua dalla roccia. Tuttavia, anche gli avvenimenti precedenti della storia della salvezza fanno parte dello spazio sacro rappresentato dal Boccaccio: possiamo leggere ad esempio dei monti legati alla storia di Noe, del Beris²⁶ e dell'Ocyła,²⁷ e in un caso del monte Seir,²⁸ legato a Esau. Per quanto riguarda il Beris, le nozioni menzionate derivano probabilmente dall'Onomastico di San Geremia visto che il Boccaccio scrive di molte persone che si sono salvate nel diluvio rifugiandosi su questo monte (mentre secondo la Bibbia si salvò solo Noè e la sua famiglia). Per quanto riguarda il monte armeno Ocyła,²⁹ segue Giuseppe Flavio, dicendo che l'arca di Noe finì in questo luogo.

Tuttavia, la descrizione più ampia tra quelle dei monti è legata al Nuovo Testamento. Boccaccio presenta il mons Olivarius, cioè il monte delle Olive il quale è più venerabile degli altri monti della Terra visto che Cristo, il figlio di Dio vivente, ha insegnato qui ai suoi discepoli, ivi ha pregato e ha lasciato le impronte del piede in questo posto quando tornò al Padre.³⁰ Racconta pure

²³ "ATHOS Macedonie mons est seu (ut quidam perhibent) Thracie Egeo supereminens et altitudinis mirande." (*ibid.*: 1836)

²⁴ "ABARIM mons est excelsus dividens terram Amon et Eufratis a terra Promissionis contra Ierico, Iordanem usque fluvium radices protendens. Ostenditur quippe ascendentibus de Libiade in Eston. Insignis autem est morte Moysis incliti atque primi Hebreorum ducis." (*ibid.*: 1828)

²⁵ "OREB mons Madian et (ut quidam dicunt) pars est montis Sina, et in eodem rupes ostenditur que Petra dicitur ex qua virge ictu, divino tamen munere, Moyses aquas eduxit populo sicienti." (*ibid.*: 1861)

²⁶ "BERIS super Miniadam in Armenia mons est, cuius in vertice arbitrati sunt veteres multos tempore diluvii Noe salvatos. Nec desunt qui dicant ibidem arcam applicuisse Noe et diu post ostensam ab incolis seu eius reliquias extitisse." (*ibid.*: 1837)

²⁷ "OCYLA mons est Armenie, cuius in summitate, deficiente diluvio, arcam Noe fuisse delatam ferunt et diu ibidem lignorum reliquias perdurasse." (*ibid.*: 1859)

²⁸ "SEIR mons est Idumee sub Damasco, in quo Esau habitavit, a quo, cum esset hirsutus et bispidus, dictus est." (*ibid.*: 1867)

²⁹ "OCYLA mons est Armenie, cuius in summitate, deficiente diluvio, arcam Noe fuisse delatam ferunt et diu ibidem lignorum reliquias perdurasse." (*ibid.*: 1859)

³⁰ "OLIVARUM mons est in Iudea Hierusalem iunctus, inter ceteros orbis veneratione dignior. Nam in eo Christus veri Dei filius discipulos docuit, oravit et ad Patrem rediens ultima in terris reliquit vestigia. Quo in loco non absque divinitatis miraculo cum ob reverentiam

una storia riguardante la costruzione di una chiesa qui eretta il cui tetto non lo riuscivano a coprire in nessun modo, solo tramite un miracolo divino, perché Dio ha voluto che la via del suo corpo glorificato restasse intatta. Boccaccio non basa il suo racconto sulle fonti del Nuovo Testamento, visto che l'ascesa al cielo non è avvenuta sul monte delle Olive.

In base alle osservazioni di Manlio Pastore Stocchi i racconti medievali di pellegrini, come ad esempio quello del frate francescano Niccolo' da Poggibonsi (1345–1350), intitolato *Libro d'oltremare* o il *Liber peregrinationis* del frate agostiniano Jacopo da Verona (1335), menzionano questa chiesa, quindi in questo caso si tratta della sopravvivenza della tradizione medievale e non di quella antica. Per quanto riguarda i boschi sacri, dobbiamo sottolineare che la tradizione biblica è poco presente nel capitolo *De silvis*, Boccaccio elenca soltanto uno dei boschi dell'*Antico Testamento*, il bosco Planctus³¹ vicino a Gerusalemme nel quale si stanziò l'esercito del re Davide.

A differenza dei boschi, nel capitolo *De fontibus* vengono enumerate otto fonti dell'*Antico Testamento*: la prima è la fonte Areth³² della Siria, presso la quale Gideone ha situato il suo castrum militare. Nel caso della fonte Caphernaum,³³ seguendo Giuseppe Flavio, Boccaccio descrive una ipotesi insolita, secondo la quale questa fonte fu nutrita dal Nilo. (cfr. *Bellum Iudaicum* 3,10,8). Nonostante la citazione tratta dal *Bello Giudaico*, la fonte principale di questo capitolo è San Geremia: Boccaccio menziona due storie legate alle fonti sacre, basate al suo Onomasticon. La prima di queste riguarda la fonte Geon, dalla vita del re Salomone: presso questa fonte fu unto re dal profeta Sadoch e dal sacerdote Nathan. La seconda storia invece narra il sacrificio compiuto dal figlio del re Davide presso la fonte Jezara.³⁴

Per quanto riguarda i fiumi sacri presenti nella Sacra Scrittura, possiamo leggere di tredici luoghi, un numero minore di quello della tradizione

et memoriam sue Ascensionis ecclesia rotundo scemate conderetur, nulla arte, nullo fabrorum ingenio obtineri potuit ut summum culmen ecclesie tegetetur, ut appareret a terra in celum usque Deum voluisse nulla interposita re sui glorificati corporis integrum conservari meatum." (*ibid.*: 1860)

³¹ "PLANCTUS silva est haud longe a Ierosolimis, in quo dudum David retinuit exercitum suum." (*ibid.*: 1879)

³² "ARETH fons est Syrie apud quem Gedeon adversus Madianitas tendens castrametatus est." (*ibid.*: 1882)

³³ "CAPHARNAUM fons est Galilee quem plerique credunt per subterraneos tramites a Nylo flumine derivari, eo quod piscem procreet coracinum nusquam alibi preter hunc in fontem quam in Nylo repertum." (*ibid.*: 1885)

³⁴ "IEZARA fons est Samarie propinquus, in quo Samarite, corpus occisi Acab regis sui referentes Samariam, corrum eius sanguine regio respersum lavarunt." (*ibid.*: 1888)

grecoromana. La maggior parte di essi è legata all'Antico Testamento, possiamo leggere ad esempio dell'Alloa Bagorzan³⁵ e dell'Edabis,³⁶ situati nella terra dei medi. Il popolo di Israele infatti fu catturato presso i monti che si trovano qui. Nel caso di altri fiumi, ad esempio l'Arivocolira,³⁷ non ci sono legami diretti alla santità ma si tratta semplicemente del termine tra la Terra Promessa e l'Egitto. Un altro fiume, il Cephne³⁸ dell'India fa parte dei luoghi sacri dell'antico testamento per il motivo che in base alla menzione descritta dal Boccaccio l'oro fu portato da qui a re Salomone. Il fiume Eufrate³⁹ invece viene escluso dallo spazio sacro: Boccaccio, a differenza del fiume Gange, dichiara di non credere che il fiume provenga dal giardino dell'Eden. Sono presenti anche dei fiumi (ad esempio il Genusus) presso i quali non è successo nessun evento significativo, fanno parte dello spazio sacro solo per il fatto che si trovano nella Terra Santa. Troviamo anche alcune descrizioni abbastanza insolite riguardanti i fiumi dello spazio sacro biblico, ad esempio quello del fiume Geon.⁴⁰ Boccaccio usava tre fonti per la sua descrizione: le opere di Sant'Isidoro e di San Geremia, ma la fonte principale è il *Libro della Creazione*, in cui compaiono i quattro fiumi del giardino dell'Eden. Secondo la testimonianza del Boccaccio lo hanno scambiato con il Nilo, come possiamo leggere anche in una poesia ungherese del Seicento intitolata *De apostolis*.⁴¹ Andando avanti dalla storia della Creazione, possiamo menzionare il fiume Iaboch⁴² il quale svolge un ruolo importante nello spazio sacro biblico: questo è il luogo della lotta tra Giacobbe e l'angelo.

³⁵ "ALLOA BAGORZAN flumina sunt in terra Medorum, ad quorum montes populus Israel captivus deductus est." (*ibid.*: 1913)

³⁶ "EDABIS Medorum fluvius est, penes quem populus Israel captivus religatus est." (*ibid.*: 1892)

³⁷ "ARIVOCORILA fluvius est Egypti et Terre Promissionis terminus." (*ibid.*: 1917)

³⁸ "CEPHNE fluvius est Orientalis, inter quem et Yndie regionem que dicitur Geria habitant qui ex Ofir, qui de genere fuit Heber, descenderunt; et exinde Salomoni aurum deferebatur." (*ibid.*: 1925)

³⁹ "EUFRATES inter ceteros fluvios memoratu plurimo celebris est tam veterum licteris quam exundationibus suis. Hunc quidam volunt ex Paradisi fonte, mortalibus quidem incognito, derivari: quod ego non credo." (*ibid.*: 1935)

⁴⁰ "GEON fluvius est meridionalis, quem aiunt in Paradiso deliciarum oriri et universam Ethiopiam irrigare." (*ibid.*: 1940)

⁴¹ B. Stoll (ed.): *Katolikus egyházi énekek (Régi magyar költők tára, XVII. század)*, Budapest: Neumann, 2000.

⁴² "IABOCH fluvius est penes quem Iacob noctu cum angelo luctatus est, fluens inter Philadelphiam et Gerasam procedensque suscipitur a Iordane." In: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, vol. 7-8, 2. tomo, op.cit.* : 1942.

Nel caso delle paludi i nomi dei luoghi della tradizione biblica vengono rappresentati da soli due nomi, uno dei quali, il Genezareth, è pure presente tra i laghi. Nel capitolo *De stagnis et paludibus* possiamo infatti leggere solo alcune informazioni aggiuntive: viene menzionato che ara situato nel territorio della tribù di Zebulon, e sulla sua riva c'era Magdala,⁴³ la città di Maria Maddalena. I nomi dei mari presenti nello spazio sacro biblico è molto minore, sono presenti solo tre: il mare Galileo,⁴⁴ il mare Rosso,⁴⁵ e il mare Morto.⁴⁶ Nella descrizione del mare Galileo Boccaccio evidenzia che in realtà si tratta di un lago ma gli Ebrei, secondo la loro usanza, lo chiamano mare. Nel caso del Mare Rosso invece si allude alla tradizione biblica, sottolineando l'importanza del passaggio del popolo eletto. Dopo il Mare Rosso (mare Rubrum) segue subito il Mare Morto (Mare Salinarum), del quale Boccaccio menziona anche l'altro nome dell'epoca, il lago Asphaltides.⁴⁷ Nel caso di quest'ultimo si tratta soltanto di locazione: Boccaccio racconta che si trova tra le città Jerico e Zoram della Giudea, ma non aggiunge nessuna storia.

3. I collegamenti tra i due spazi sacri

Alla fine, Boccaccio collega in tre casi la tradizione antica e quella cristiana riguardante i monti. Uno di questi è il Casinus, dove veneravano Apolline, il cui santuario è stato distrutto da Benedetto, il quale poi ha costruito un altare in onore di San Martino, alla "gloria di Dio vero" e al posto dell'altare di Apollo ha messo l'altare di San Giovanni Battista.⁴⁸ Nella vita di Boccaccio Montecassino ebbe un'importanza particolare, visto che nel 1335, viaggiando verso di esso si fermò al monastero per studiare la sua biblioteca.⁴⁹ Gli altri due casi di questo genere, sono il mons Garganus e il mons Soractis.

⁴³ "GENESERET est Galilee stagnum in tribu Zabulon, cui superinsidet Magdalum, oppidum Marie Magdalene. Hunc supra lacum diximus." (*ibid.*: 1989)

⁴⁴ "GALILEE mare lacus est, ut supra scripsimus, sed sic more suo a Iudeis, qui omnes aquarum congregationes maria vocant, denominatus." (*ibid.*: 2008)

⁴⁵ "RUBRUM mare inter Yndicum et Ethiopicum Oceanum amplissimo ore ab austro in septentrionem funditur, et ne in Mediterraneum exeat a terris Persaum Arabumque tenetur. . . Insigne prestiti itineris sicco vestigio Hebraico populo Moysse duce ab Egypto fugiente et Pharaonis cum exercitu suo demersi, ut Lictere testantur Sacre." (*ibid.*: 2020)

⁴⁶ *Ibid.*: 2016.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*: 1840.

⁴⁹ G. Ferroni: *Storia della letteratura italiana. Dalle origini al Quattrocento*, Milano: Einaudi Editrice, 1991: 269.

Il monte Gargano si trova nell'antica Apulia (l'odierna Puglia). Il luogo che fa parte dello spazio sacro grazie alla città di Metaponto situato accanto ad esso, visto che si ergevano qui i templi di Pallas Elene e di Pallas Achaia. Finalmente, nel 481, con l'aiuto dell'Arcangelo Michele gli abitanti scoprirono una grotta la quale fu famosa e visitata dai pellegrini anche nei tempi del Boccaccio.⁵⁰ In merito al terzo monte sacro, il Soracte, Boccaccio menziona due tradizioni: secondo la prima era un luogo sacro a Dis pater, in base all'altra invece quella di Apolline. Dopo, durante il regno di Costantino Papa Silvestro trovò rifugio in una grotta qui situata, e l'importanza del luogo è dovuto a questo nella tradizione cristiana.⁵¹ Finalmente, possiamo menzionare il Nilo come il fiume che collega la tradizione antica e quella cristiana. Boccaccio dopo aver descritto l'andamento del fiume, parla della tomba di Menelao qui sepolto. Per quanto riguarda la tradizione biblica, viene menzionata solo l'origine dall'Eden e in merito all'origine del fiume racconta della spedizione inviata da Nerone per trovarne la fonte.⁵² Insomma possiamo dire che la tradizione antica e quella cristiana si presenta solo nel caso dei monti e dei fiumi, e acquista maggiore importanza solo nel caso dei monti.

⁵⁰ *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, vol. 7-8, 2. tomo, op.cit. : 1998.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid. : 1954-1957.*

UNGHERIA 1551–1552 : NUOVI POSSIBILI SPUNTI SULLE CAMPAGNE IMPERIALI CONTRO IL TURCO TRATTI DAL CODICE AMBROSIANO G 275 INF.*

CHIARA MARIA CARPENTIERI

Università Cattolica del Sacro Cuore
chiamaria.carpentieri@unicatt.it

Abstract: This study focuses on the miscellaneous codex G 275 inf., which is kept in the Ambrosiana Library of Milan. This codex contains more than seventy Italian and Latin documents which pertain to the Hapsburg campaigns between 1551 and 1552—guided by the famous captain Giovanni Battista Castaldo—against the Turks in Hungary and in Transylvania. The aim of this study is to present the extraordinary cultural heritage handed down by this manuscript. After a physical description of the codex, its content is studied in a preliminary analysis; there are some documents written on behalf of important historical characters, such as Ferdinand I Hapsburg, Queen Elisabeth of Hungary, and Giovanni Battista Castaldo. In addition, there are documents on various subjects, such as military instructions, notes, noblemen lists, etc. In conclusion, these documents seem really worthy of an in-depth study in order to find some unpublished texts which could help historians to improve the knowledge of 16th-century Hungarian history.

Keywords: codex, Italy, Hungary, 16th century, Ottoman Empire, Holy Roman Empire

Il biennio 1551–1552, com'è noto, costituì un periodo decisivo per la storia magiara; il 19 luglio 1551 fu infatti sancito il trasferimento dei diritti sulla corona di Ungheria e Transilvania dalla casata autoctona degli Szapolyai a un appartenente alla casata imperiale, Ferdinando d'Asburgo re dei Romani (1503–1564). Tale evento non lasciò certo indifferenti i turchi, che, oltre a dominare numerosissimi territori ungheresi sia in maniera diretta, sia tramite

* Rielaborazione della conferenza tenutasi presso al Convegno dei Dottorandi dell'Università Péter Pázmány di Budapest il 19 ottobre 2012. Con l'occasione, ringrazio nuovamente il Prof. Domokos per aver reso possibile la pubblicazione del lavoro e il Prof. Frasso che, anche in questa occasione, si è dimostrato prodigo di utili consigli. Ringrazio inoltre i dott.ri Rodella e Serventi della Biblioteca Ambrosiana che si sono resi disponibili a fornirmi la loro consulenza tecnica.

l'imposizione di un tributo annuo, esercitavano un forte controllo sui precedenti regnanti; Solimano il Magnifico invase in forze la Transilvania e, entro il 1556, assoggettò nuovamente tale territorio per restituirlo al proprio protetto Giovanni Sigismondo Szapolyai. Presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano è stato possibile reperire un codice (segnato G 275 inf.)¹ che tramanda un cospicuo manipolo di documenti inerenti a uno dei protagonisti indiscussi di tali vicende: il celebre condottiero imperiale Giovanni Battista Castaldo;²

¹H. van Houtte: 'Un journal manuscrit intéressant (1557-1648). – Les Avisi du Fonds Urbinat et d'autres Fonds de la Bibliothèque Vaticane', *Bulletin de la Commission royale d'histoire. Académie Royale de Belgique* 89, 1925: 359-440, p. 440 (in cui si sottolinea "le caractère exceptionnel du Registre G. 275 inf. de l'Ambrosienne"); Cfr.: A. Ceruti: *Inventario Ceruti dei manoscritti della Biblioteca Ambrosiana*, II, Trezzano sul Naviglio: Etimar, 1975: 188-189. Z. Kovács: 'Castaldo-kódex', in: P. Kőszeghy (ed.): *Magyar művelődéstörténeti lexikon*, vol. XIII, Budapest: Balassi Kiadó, 2012: 345-346. Cenni al codice in esame saranno infine presenti in G. Pálffy: 'Amikor a koronázási jelvények átkeltek a Tiszán: a Szent Korona útja Erdélyből Bécsbe 1551-ben', *Történelmi Szemle* 55, 2013, n. 2 (in corso di stampa).

Tale volume è stato da me autonomamente reperito nell'ambito del progetto di ricerca di Dottorato in "Studi Umanistici. Tradizione e contemporaneità", che svolgo presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, scopo del quale è rinvenire e catalogare i manoscritti e le edizioni a stampa di argomento ungherese, redatti in lingua italiana e latina e databili tra il XV e il XVII secolo, conservati presso tre delle principali biblioteche lombarde: la Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo e le Biblioteche Ambrosiana e Nazionale Braidense di Milano. In considerazione delle mie ricerche, sono inoltre entrata a far parte del progetto OTKA 81430 "Fonti storiche e letterarie ungheresi in archivi e biblioteche d'Italia. Secc. XIV-XVI" in qualità di responsabile della schedatura dei manoscritti conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano.

²Giovanni Battista Castaldo (1493-post 1563). Nato presso Cava dei Tirreni, egli si trasferì a Napoli all'età di tredici anni e si arruolò nell'esercito spagnolo, dove stabilì un duraturo rapporto di amicizia con Ferdinando Francesco d'Avalos, marchese di Pescara. Molto attivo durante le fasi della guerra tra gli Imperiali e la Francia, fu Castaldo in persona a catturare il re di Francia Francesco I durante la battaglia di Pavia (24 febbraio 1525). Alla morte del marchese di Pescara, Castaldo passò al servizio di de Leyva, nuovo capitano dell'esercito spagnolo, e prestò servizio in numerose località italiane, partecipando anche al celeberrimo Sacco di Roma (1527). A partire dal 1536 servì nei contingenti imperiali in Ungheria. Prese poi parte alla campagna imperiale del 1543 contro i francesi in Fiandra e fu attivo nella guerra anti-francese fino alla conclusione del conflitto nel 1544. Eletto maestro di campo generale e membro del consiglio di guerra del duca d'Alba, partecipò alla guerra smalcaldica, ottenendo i titoli di conte di Piadena e di marchese di Cassano da Carlo V; nel 1550, su richiesta di Ferdinando d'Asburgo, fu inviato a dirigere le operazioni belliche contro il Turco in Ungheria; come ricompensa per il suo operato, il condottiero ottenne il feudo transilvano di Cibinio. Stabilitosi a Milano, nel 1562 fu a capo dei contingenti spagnoli inviati in Francia a supporto del conte di Guisa nella campagna contro gli ugonotti. La data della morte non è nota. Per una ricostruzione dettagliata della vicenda biografica del Castaldo, cfr. almeno: M. D'Ayala: 'Vita di Giambattista Castaldo, famosissimo guerriero del XVI secolo', *Archivio storico Italiano* V, 1867: 103-104; G. Senatore: *Della patria di Gio. Battista Castaldo (generalissimo di Carlo V)*,

in particolare, almeno settanta di questi documenti si riferiscono con certezza proprio al biennio sotto esame, durante il quale Castaldo assunse un primario ruolo militare e politico nel tentativo dapprima di consegnare la corona magiara a Ferdinando e, successivamente, di difendere i nuovi domini asburgici, così faticosamente conquistati, dall'irresistibile avanzata turca. Dopo un'accurata descrizione delle caratteristiche materiali del codice, mi propongo quindi di descrivere, in maniera certo compendiosa, ma quanto più precisa e corredata da un buon numero di esemplificazioni, la notevole quantità di materiale tramandato, cercando di fornirne anche una prima organizzazione.

Il codice ambrosiano G 275 inf. è provvisto di una legatura (mm. 340×230) seicentesca in cartone floscio, rivestita, presumibilmente nel corso del XVIII secolo, in carta marmorizzata marrone e nera e successivamente rinforzata al dorso con carta rossa (XIX secolo?). Al centro del piatto anteriore interno, sopra una precedente segnatura "G 271" manoscritta in matita, è incollato un cartiglio recante l'attuale segnatura del volume, vergata in inchiostro bruno da una mano sei-settecentesca; sotto, trova spazio la notazione: "Cfr. tra le pergam(en)e | Dipl(oma) 1 maggio 1555 per | assegno di 1500 scudi d'oro | annui al Castaldi",³ manoscritta in inchiostro nero da Achille Ratti (il futuro

Napoli: A. Valle, 1887; G. De Caro: per la voce *Castaldo*, *Giovanni Battista* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978: 562-566 e la bibliografia ivi segnalata. Durante gli ultimi anni della sua vita, il condottiero affidò le osservazioni tecniche e militari raccolte durante la sua brillante carriera al segretario Ascanio Centorio Degli Ortensi, che le rielaborò entro i *Discorsi di guerra del signor Ascanio Centorio diuisi in cinque libri* (Venezia: G. Giolito De Ferrari, 1558, solo la I a pt.; numerose furono le ristampe successive). Allo stesso autore risale anche una monografia sulle imprese di Castaldo in Ungheria e Transilvania: i *Commentarii della guerra di Transilvania del signor Ascanio Centorio de gli Hortensii. Ne quali si contengono tutte le cose, che successero nell'Vngheria dalla rotta del re Lodouico XII sino all'anno 1553...* (Venezia: G. Giolito De Ferrari, 1565; cfr.: *Edit XVI on line*, CNCE 10793. Numerose furono le ristampe successive), nei quali, sin dalla dedica a Ottavio Farnese, duca di Parma e Piacenza, e al governatore di Milano don Consalvo Ferrante de Cordova (cc. *2r-*4r), compaiono disparati elogi e componimenti in onore del condottiero campano; alle cc. **1r-**2r è infatti presente un "ILLVST.MI CASTALDI | ELOGIVM", in cui vengono elencati i numerosissimi incarichi affidati al condottiero dagli Asburgo; si hanno poi un "SONETTO DELLAVTORE | IN LODE DEL S. CASTALDO | FATTO MENTRE CHE EGLI | ERA IN VITA" (c. **2v) e un altro "SONETTO DI MESSER | LODOVICO DOLCE | IN LODE DELL'ILLVSTRISS. S. GIO. | BATTISTA CASTALDO" (c. **3r).

³ Perg. 7310 Iemale 287. Con tale documento, redatto ad Hampton Court il 1 maggio 1555, il re di Spagna Filippo II, sposo di Maria Tudor, sanciva la concessione di una rendita annuale di 1.500 scudi d'oro sul regno di Napoli a Giovanni Battista Castaldo e ai suoi eredi "pro parte remunerationis tot laborum et meritorum suorum", in considerazione, quindi, dei numerosissimi servigi militari resi dal condottiero durante tutta la sua carriera militare, ma

papa Pio XI), prefetto della biblioteca tra il 1907 e il 1914. Il volume è provvisto di un foglio di guardia iniziale e di uno finale; al recto della guardia iniziale compare il *titulus* della raccolta: “Epistole ad Jo. [*cancellato con un tratto*] | Varie lettere e scritture spettanti | a Gio(vanni) Battista Castaldo”, manoscritto in inchiostro bruno scuro da una mano seicentesca, probabilmente coeva all’allestimento del volume; sotto, la nota relativa al diploma del 1 maggio 1555 (presente sul piatto anteriore interno) è replicata da una mano ancora novecentesca, ma diversa da quella di Ratti. Il codice è composto di 237 fogli (in realtà 236, poiché la guardia iniziale risulta già contrassegnata come foglio n. 1) cartacei, numerati in matita sull’angolo inferiore destro; ogni documento conservato entro il volume presenta poi una numerazione progressiva araba e in matita. Lo stato di conservazione del codice non è invero ottimale; in primo luogo, la legatura risulta danneggiata: il risguardo anteriore è infatti completamente strappato dalla guardia iniziale e alcune unità codicologiche non sono ben salde con il corpo del volume. Per quanto riguarda i singoli fogli, la quasi totalità di essi presenta piccoli strappi lungo il margine destro e lungo i tagli di testa e di coda; macchie di umidità di varia entità e piccoli buchi da insetto infestante sono invece presenti in maniera più esigua. I risarcimenti in carta delle lacerazioni più vistose, nonché i rinforzi delle cuciture dei fascicoli per mezzo di braghette di carta risalgono probabilmente al momento dell’allestimento del volume.

Entro il codice sono rilegati 129 documenti cartacei redatti in lingua latina o italiana e databili all’incirca tra il 1547 e il 1558; essi, come recita il già citato *titulus* della raccolta, riguardano il generale Giovanni Battista Castaldo, che, dopo una brillante carriera militare entro i ranghi dell’esercito spagnolo, fu inviato da Carlo V in Ungheria per due volte. Nel 1536–1537 egli fu chiamato a sostenere Ferdinando d’Asburgo — fratello dell’imperatore, nonché sposo della principessa ungherese Anna Jagellone — nella sanguinosa guerra civile contro János Szapolyai, voivoda di Transilvania, per la conquista della corona magiara;⁴ Castaldo si recò per la seconda volta in territorio magia-

in particolar modo durante la battaglia di Pavia del 1525 e durante le campagne ungheresi-transilvane che permisero a Ferdinando d’Asburgo di ottenere la corona ungherese: “illud sacrum diadema, quo serenissimi antiqui illi omnes Pannoniae reges caput ornabant, una cum sceptro ac paludamento bis obrizo textili, ex manibus hostium tandem extortum ipsi serenissimo Romanorum regi mirum in modo id cupienti deferri curavit”.

⁴Ferdinando si credeva in diritto di acquisire il regno magiario sia sulla base delle clausole contenute nella pace di Pozsony — stipulata nel 1491 dal re di Ungheria Ladislao II con il futuro imperatore Massimiliano II (patto che prevedeva il riconoscimento dell’Asburgo o di uno dei suoi eredi come sovrano nel caso in cui il re ungherese fosse morto senza lasciare

ro negli anni 1550-1555 per dirigere le operazioni belliche contro il Turco in qualità di luogotenente di Massimiliano d'Asburgo, ma acquisendo di fatto pieni poteri militari nella gestione della campagna.⁵ Ebbene, come già

un figlio maschio) — sia sulla base del forte vincolo familiare con gli Jagelloni, creatosi in virtù del proprio matrimonio con la figlia dello stesso Ladislao II e rinsaldatosi tramite le nozze di Maria d'Asburgo con Luigi Jagellone, secondogenito di Ladislao (cfr.: N. Asztalos & A. Pethő: *Storia della Ungheria*, Milano: S. A. Editrice Genio, 1937: 156–162). D'altro canto, il partito nazionale ungherese, da sempre ostile a un eventuale passaggio di potere nelle mani degli Asburgo (ricordo almeno il decreto di Rákos, promulgato nel 1505 dalla Dieta ungherese, che escludeva Massimiliano dalla successione), parteggiava per János Szapolyai, voivoda di Transilvania e *comes* dei Siculi, nonché ricchissimo possidente ungherese. A seguito della duplice elezione dei due contendenti a re d'Ungheria del 1526, scoppiò una sanguinosa guerra civile, che coinvolse anche l'esercito turco di Solimano il Magnifico, alleato di Szapolyai, e l'esercito imperiale; Castaldo fu inviato in Ungheria nel 1536, ma fece ritorno in Italia prima della conclusione della campagna (sancita dalla pace di Várad del 1538), stando almeno a quanto scrive Pietro Aretino il 12 marzo 1537 riguardo a delle "camisce [...] di seta cremisi, che [Castaldo] gli mandò dopo i trenta scudi, essendosi trasferito a Mestre nel tornar da la guerra d'Ungheria" (P. Aretino: *Il primo libro delle lettere*, a cura di F. Nicolini, Bari: Laterza, 1913: 123). Per una dettagliata ricostruzione di tale conflitto, cfr. innanzitutto la fonte antica: A. Centorio Degli Ortensi: *Commentarii...*, *op.cit.*: 3–24; cfr. inoltre: N. Asztalos & A. Pethő: *Storia...*, *op.cit.*: 191–201; per una ricostruzione più compendiosa e attenta alle coeve campagne turchesche, cfr. inoltre: M. Jačov: *L'Europa tra conquiste ottomane e leghe sante*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2001: 21–33.

⁵ Il conflitto tra Ferdinando e Solimano il Magnifico divampò in seguito alla morte di János Szapolyai (1540), che riapriva la questione della successione al trono magiaro, e in seguito alla conquista turческа di Buda nel 1541, che aveva sancito una spartizione del territorio ungherese decisamente svantaggiosa per gli Asburgo; i possedimenti di Ferdinando, infatti, oltre a divenire tributari della Porta, si trovarono circondati da una parte dai territori saldamente in mano turca (compresi tra il Danubio e il Tibisco) e dall'altra dal principato di Transilvania, affidato dal sultano agli eredi del re d'Ungheria, Giovanni Sigismondo e Isabella Szapolyai. Sfumato un tentativo di accordo segreto tra la regina e Ferdinando e in considerazione delle irresistibili conquiste ungheresi di Solimano, il 19 giugno 1547 fu stipulata la pace. A partire dal 1548 il vescovo di Várad Giorgio Martinuzzi, reggente del principato transilvano per conto del giovanissimo Giovanni Sigismondo, pur mantenendosi in relazioni amichevoli con la Porta, si impegnò a consegnare a Ferdinando i domini di casa Szapolyai. Il re dei Romani inviò allora un contingente di 3.000 soldati spagnoli e 500 tirolesi guidati da Giovanni Battista Castaldo, che, con l'aiuto di una folta schiera di ingegneri militari italiani, cercò innanzitutto di rafforzare le difese dei possedimenti asburgici e della Transilvania. Scoppiò la guerra civile e le strabilianti vittorie dell'esercito di Martinuzzi (come la cacciata dei turchi del 1550 e l'assedio della fortezza di Gyulafehérvár, ove Isabella si era rifugiata, del 1551) costrinsero la regina a decretare il passaggio della corona del regno di Ungheria e Transilvania all'Asburgo. Isabella e il figlio ripararono in Slesia; Martinuzzi fu presto giustiziato per sospetta connivenza con il Turco. Con il pretesto di tale uccisione, nel 1552 Solimano inviò in Transilvania un folto esercito capitanato dapprima da Mehmed-pascià Sokolovic e da Ahmed-pascià poi e, nonostante la strenua difesa organizzata dal Castaldo, riconquistò importantissime roccaforti quali Temesvár, Lippa, Veszprém, Szolnok, etc.; nel 1556 la Transilvania era ormai completamente in

altrove accennato, tra i 129 documenti rilegati entro il codice, numerosissimi si riferiscono agli avvenimenti politici e guerreschi che si verificarono in Ungheria e in Transilvania negli anni 1551 e 1552; proprio su questi testi vorrei ora focalizzare l'attenzione, osservando innanzitutto che, allo stato attuale degli studi, è stato possibile condurre su di essi un'indagine di tipo solo preliminare, che è consistita nel loro censimento, corredato dalla descrizione delle caratteristiche per così dire fisiche di ogni esemplare, dalla registrazione degli *incipit*, degli *explicit* e delle principali parole chiave e, infine, da un breve regesto. Si è inoltre cercato di proporre una prima organizzazione di questa imponente quantità di materiale, rilegata entro il codice in maniera del tutto disorganica (non certamente seguendo l'ordine cronologico dei documenti traditi, né tanto meno accorpendo i testi in base all'autore, al destinatario, alla tipologia di documento, etc.); ovviamente sarà opportuno sottoporre tale patrimonio a ulteriori e più approfonditi studi codicologici e bibliografici al fine di accertare la natura dei documenti, nonché l'esistenza di eventuali loro edizioni.⁶

mano ai turchi, che restituirono il trono agli Szapolyai. Castaldo, come risulta dall'epistolario del duca d'Alba, era comunque rientrato a Milano già nel 1555: "el Castaldo está tan enfermo que no está para trabajo y será mejor para consejero" (*Epistolario del III duque de Alba*, a cura di J. Fitz & J. S. XVII Duque de Alba, I, Madrid: La Casa de Alba, 1952: 347). Per una dettagliata ricostruzione di tutte queste vicende, cfr. innanzitutto: A. Centorio Degli Ortensi: *Commentarii...*, *op.cit.* : 24–265 (in modo particolare, a p. 24 è possibile reperire un ritratto caratteriale e la biografia giovanile di Martinuzzi; alle pp. 58–65, invece, si trova la descrizione della partenza di Castaldo alla volta dell'Ungheria, accompagnata dall'ammontare del suo stipendio e da un lungo elenco di disposizioni e ordini impartitigli da Ferdinando d'Asburgo); in tale opera la narrazione degli eventi si interrompe al 1553 e nella *Seconda parte dei commentarii delle guerre, & de' successi più notabili, auuenuti così in Europa come in tutte le parti del mondo dall'anno MDLIII fino a tutto il MDLX* (Venezia: G. Giolito De Ferrari, 1569; *Edit XVI on line*, CNCE 10799) non sono contenuti riferimenti ficcanti alle campagne ungheresi del 1554–1556, probabilmente in considerazione dell'allargamento di prospettiva sulle vicende di tutti gli stati europei; Castaldo risulta anzi impegnato a contrastare il re di Francia Enrico II presso Cambrai già nel 1554 (p. 54). Cfr. inoltre: N. Asztalos & A. Pethő: *Storia...*, *op.cit.* : 201–209; M. Jačov: *L'Europa...*, *op.cit.* : 32–38.

⁶ Per quanto riguarda i documenti e gli atti ufficiali traditi dal codice, sarebbe oltremodo necessario effettuare una approfondita analisi delle loro caratteristiche esterne (quali la tipologia della scrittura, del supporto scrittoriale cartaceo con le relative filigrane e dei non sempre presenti sigilli *sub charta*), nonché delle caratteristiche interne (quali la natura della lingua e dello stile diplomatico e il rispetto delle parti fondamentali che costituiscono il protocollo, il testo e l'escatocollo di un atto ufficiale) in modo da stabilire per ciascun documento se si tratti di un originale, di un originale molteplice, di una minuta, di una copia semplice o autentica, di una copia raccolta nei codici, o, infine, di un cartulario, secondo le definizioni proposte in: A. Pratesi: *Genesi e forme del documento medievale*, Roma: Jouvence, 1999³ e F. De Lasala & P. Rabikauskas, *Il documento medievale e moderno*, Roma: Editrice Pontificia Università Grego-

Innanzitutto sono stati individuati 29 documenti (lettere, diplomi, *de-liberationes*, riconoscimenti, atti pubblici, sia provvisti di sigillo e sottoscrizione sia copie o minute, prive di qualsiasi segno di autenticazione), redatti, esclusivamente in lingua latina, per conto del re dei Romani Ferdinando. Tra questi, cito⁷ almeno cinque comunicazioni militari (redatte da un unico copista) inviate al Castaldo rispettivamente il 13, il 15, il 18, il 22 ottobre e l'8 novembre 1552 (ff. 9r-15v con residuo di ceralacca rossa; ff. 17r-25v con residuo di ceralacca rossa; ff. 34r-36v con *sigillum sub charta*; ff. 37r-42v senza sigillo; ff. 43r-48v senza sigillo e ff. 17r-25v con residuo di ceralacca rossa), controfirmate dal vice-cancelliere di Vienna Justus Jonas e dal segretario di Ferdinando Mark Sinckmoser,⁸ che appone in calce il *signum recognitionis*.

riana/Istituto portoghese di sant'Antonio, 2003. Attraverso un primo esame paleografico delle scritture presenti entro il codice, al di là della presenza di copisti che hanno vergato più documenti, fatto di cui si farà cenno nel corso del lavoro, è stato possibile accertare l'identità di mano delle firme apposte sui documenti rispettivamente da parte di Ferdinando d'Asburgo, dei suoi collaboratori Justus Jonas, Mark Sinckmoser e Nicolaus Olahus, nonché di Giovanni Battista Castaldo e della regina Isabella d'Ungheria; perché tale fatto possa concorrere a provare l'originalità dei documenti in questione, sarà ovviamente necessario comparare tali firme con quelle presenti entro documenti certamente sottoscritti dai personaggi sopra menzionati. Per quanto riguarda invece le filigrane che contraddistinguono le carte legate entro il codice, tramite un primo esame non si è giunti a conclusioni apprezzabili: per un buon numero di esse non è stato possibile trovare una corrispondenza nei repertori fondamentali: C. M. Briquet: *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en* [sic!] *1600*, I-IV, Paris: A. Piccard, 1907 e G. Piccard: *Die ochsenkopf-wasserzeichen*, I-XVII, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1961-1997. Altre filigrane, invece, pur mostrando particolare affinità per quanto riguarda il disegno e le dimensioni con filigrane di provenienza transilvana o austro-tedesca, non paiono perfettamente identiche ad esse, mostrando a volte discordanze anche gravi riguardo la datazione. In almeno otto documenti, per lo più provvisti di sigillo e sottoscritti da Ferdinando negli anni 1551-1552, è stato comunque possibile individuare la filigrana BRIQUET 1008 (arma con banda accompagnata da due stelle) prodotta, con dimensioni e particolari diversi, tra altre località, a Vienna negli anni 1546-1566, a Pressburg tra il 1538 e il 1586 e a Pest e altre località ungheresi negli anni 1546-1589.

⁷ Proprio in considerazione della disorganicità del materiale trádito dal codice, i testi che mi appresto a menzionare come esempio entro questa ed entro le prossime categorie sono stati da me selezionati in maniera arbitraria sia per l'originalità del contenuto sia per la rilevanza storiografica. Nelle parziali trascrizioni, presenti più avanti nel saggio, di tali documenti, sono stati applicati i seguenti criteri di edizione: introduzione della punteggiatura secondo l'uso moderno; distinzione degli allografi *u/v* e *i/j*; normalizzazione, secondo l'uso moderno, delle maiuscole e delle minuscole. Per le citazioni tratte da testi redatti in lingua italiana (presenti più avanti nelle note) si è provveduto anche all'eliminazione delle grafie latineggianti (esse infatti, considerata l'epoca avanzata della stesura di queste opere, costituiscono puri residui grafici), nonché allo scioglimento della nota tironiana in *e* davanti a consonante e in *et* davanti a vocale.

⁸ Justus Jonas (1500-1558), vice-cancelliere della cancelleria viennese a partire dal 1544, e

Grazie al parziale utilizzo di un alfabeto cifrato, la maggior parte di tali documenti contiene, oltre a comunicazioni generiche, informazioni e ordini militari riservati, come spostamenti di contingenti, futuri obiettivi strategici, aggiornamenti su imprese in corso, etc.; è tra l'altro molto interessante notare come, almeno nei casi delle comunicazioni rilegate ai ff. 9r-15v, 37r-42v e 43r-48v, le porzioni cifrate siano poi state decrittate da parte di copisti diversi lungo i margini di tali documenti.

Meritevoli di un cenno paiono anche un *Documento* e due *Lettere* (redatte da un medesimo copista) identici nel contenuto e inviati il 17 settembre 1551 da Ferdinando rispettivamente al *magister civium* di Szeben (f. 96, con *sigillum sub charta*), ai nobili di Zolnak (f. 205, con *sigillum sub charta*) e ai nobili di Szatmár (f. 236, con *sigillum sub charta*) con lo scopo di richiedere i sussidi militari necessari per “regnum nostrum Hungariae intestinis discordiis diversisque factionibus diu exagitatum proximis tandem diebus unire, pacificare et praeter eas quae a Thurcis sub his discordiis occupatae sunt partes in nostram redigere potestatem”; in calce a questi tre testi compare il *signum recognitionis* apposto dal vescovo di Eger, nonché celebre umanista, Miklós Oláh.⁹

Markus Sinckmoser (morto dopo il 1550), segretario latino di Ferdinando ed emissario imperiale presso il Turco per due volte: nel 1549 egli, accompagnato da Sigismund Pozsgay, si recò a Costantinopoli per consegnare il secondo tributo annuale al sultano; nel 1550 portò a termine tale missione in solitudine. Cfr. almeno: *Austro-Turcica 1541-1552: Diplomatische Akten des habsburgischen Gesandtschaftsverkehrs mit der Hohen Pforte, im Zeitalter Suleymans des Prachtigen (Südosteuropäische Arbeiten)*, München: R. Oldenbourg, 1995: 683, 724 e la bibliografia ivi indicata.

⁹Miklós Oláh (1493-1568). Dopo aver iniziato il suo servizio presso la corte come paggio, nel 1516 si fece sacerdote; canonico prima di Pécs e di Esztergom poi, divenne membro del consiglio reale nonché segretario del re di Ungheria Luigi II Jagellone nel 1526. Dopo la disfatta di Mohács, rimase al servizio della regina Maria, per conto della quale si recò alla Dieta imperiale del 1530 per chiedere aiuto contro i turchi; nel 1531, ancora al seguito di Maria, si recò nei Paesi Bassi, ove si trattenne fino al 1541, entrando in contatto con insigni umanisti quali Erasmo da Rotterdam. Al ritorno in patria, Oláh fu nominato da Ferdinando d'Asburgo vescovo di Zagabria e cancelliere del regno d'Ungheria (1543), successivamente vescovo di Eger e, nel 1553, arcivescovo di Esztergom. Primate d'Ungheria, Miklós cercò di frenare la diffusione del protestantesimo, avviando la riforma della chiesa cattolica ungherese e chiamando, nel 1561, i Gesuiti per riorganizzare l'educazione dei sacerdoti ungheresi. Nonostante non abbia lasciato una vasta produzione letteraria, Oláh fu anche un fine umanista; rimangono innanzitutto le lettere da lui indirizzate a Erasmo e ad altri letterati; sono inoltre conservati gli *Ephemerides*, riguardanti gli anni 1553-59, l'*Hungaria*, in cui si narrano le vicende del regno fino alla battaglia di Mohács, e, infine, l'*Attila*, opera monografica sul re unno. Cfr. almeno: C. Eubel: *Hierarchia Catholica medii et recentioris aevi*, 3, Monasterii: Librariae Regensbergianae, 1935: III (Nicolaus Oláho); *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, XXV, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1935: 207.

Per continuare la nostra serie di esempi, si può poi citare la copia (o minuta?) di una lettera inviata da Graz a Ferenc Patócsy, governatore della contea di Békés, il 22 novembre 1551 (f. 150; il copista è lo stesso che ha redatto le cinque comunicazioni militari al Castaldo di cui sopra), in cui il re dei Romani si congratulava calorosamente per il successo dell'espugnazione della roccaforte di Lippa, condotta dal generale Castaldo con l'aiuto dello stesso Patócsy:

Scriptis ad nos istis diebus [...] Johannes Baptista Castaldus marchio Cassani [...] de foelici successo et victoria, quam Deus omnipotens exercitui nostro in expugnatione civitatis Lippensis [...] concessit. Et in iisdem litteris honorificam ad modum fidei, diligentiae ac servitorum tuorum mentionem fecit, qui nimirum eadem die cum manu et subsidio haud contemnendo trecentis scilicet equitibus ac centum peditibus necnon sex bombardis tempore valde oportuno sub Lippam appuleris.

Entro la categoria dei documenti emanati da Ferdinando, menziono infine 2 atti pubblici datati rispettivamente 18 gennaio e 8 febbraio 1552 (ff. 119 e 104, vergati dallo stesso copista e provvisti di *sigilli sub charta*; in entrambi compare il *signum recognitionis* apposto da Oláh) riguardanti i due castellani transilvani Péter Pázmány e János Bartakovics e il provveditore Mihály Bihar; in entrambi i documenti Ferdinando riconosce la fedeltà dei tre individui, che avevano consegnato spontaneamente

castrum ipsum et episcopatum Waradiensis cum omnibus eius pertinentiis rebusque universis quondam fratris Georgii episcopi Waradiensis in eodem castro existentibus ad manus fidelium nostrorum [...] Joannis Baptistae Castaldi [...] et Andreae de Bathor [...] supremi regni nostri Hungariae capitanei.¹⁰

Egli, in considerazione dell'avvenuta consegna di quanto richiesto "fideliter et oboedienter" (f. 119r), sancisce dunque la restituzione del *castrum*.

Oltre ai testi direttamente pertinenti all'Asburgo, sono presenti almeno una ventina di documenti (copie o minute—sprovviste di sigillo, firma e di qualsiasi segno di autenticazione—e originali) stilati da Giovanni Battista Castaldo; tra questi, se ne segnala in particolar modo uno riguardante la

¹⁰ F. 104r. Un cenno a editti di questo genere pare trovarsi anche in A. Centorio Degli Ortensi, *Commentarii...*, *op.cit.* : 149: "[Castaldo] Spacciò a tutti i castellani e governatori dei castelli e fortezze che stavano a divozione del frate che si dovessero dare a Ferdinando, minacciandogli, se ciò non facevano presto, che egli manderebbe l'essercito con l'artiglieria sovra, tra ' quali era Vuivar, ove il frate teneva tutto il suo tesoro".

stipula del trattato di Gyulafehérvár (Alba Iulia) del 19 luglio 1551, trattato mediante il quale la regina Isabella¹¹ sancì il trasferimento dei diritti sul regno di Ungheria, Dalmazia, Croazia e Transilvania dal giovanissimo principe Giovanni Sigismondo Szapolyai al re dei Romani:¹² si tratta del *Documento che certifica il passaggio della corona del regno di Ungheria*,¹³ rilegato al f. 88 del nostro codice e vergato da una mano che ha stilato almeno altre due copie (o minute?) di atti emanati dal condottiero campano e rilegati entro il codice ai ff. 128 e 214. Esso costituiva il solenne “impegno da parte dei tre commissari regi Castaldo, Tamas Nádasdi e András Báthory a consegnare personalmente, o eventualmente tramite un uomo di provata fiducia, la corona nelle mani di Ferdinando. Entro il codice sono in realtà presenti anche altri documenti relativi a specifiche clausole contenute nel trattato di Gyulafehérvár; si hanno infatti due copie di un *Documento* (ff. 106 e 128), redatto presso Tövis il 20 luglio 1551, relativo alla restituzione della dote a Isabella e alla consegna del ducato di Oppeln, in Slesia, a Giovanni Sigismondo e un *Diploma* (f. 214), an-

¹¹ Isabella regina d'Ungheria (1519–1559). Figlia del re di Polonia Sigismondo Jagellone e di Bona Sforza, sposò il re d'Ungheria János Szapolyai nel 1539. Alla morte di costui, nel 1540, la donna e il figlio neonato Giovanni Sigismondo furono affidati alla protezione del frate Giorgio Martinuzzi. Per la ricostruzione degli eventi che portarono la regina a cedere il regno di Ungheria e Transilvania a Ferdinando d'Asburgo nel 1551, cfr. la nota n. 5 del presente saggio. Per una biografia esaustiva, cfr. almeno l'ancora fondamentale volume: A. Veress: *Isabella, regina d'Ungheria, figlia di Bona Sforza: 1519–1559*, Roma: E. Loescher, 1903 e l'*Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, XIX, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1933: 584.

¹² In cambio del trasferimento dei diritti sul regno d'Ungheria e Transilvania, Ferdinando concesse a Giovanni Sigismondo una rendita annua di 25.000 fiorini d'oro ungheresi e il ducato di Oppeln, in Slesia, con le relative pertinenze; in attesa di entrare in possesso del ducato, al giovane sarebbe stata affidata la giurisdizione di Kassa e del suo territorio. Alla regina Isabella furono invece assicurati il ducato di Ratibor e la restituzione dilazionata di parte della dote. Il trattato prevedeva inoltre che, se Ferdinando non avesse lasciato eredi, il popolo ungherese avrebbe avuto diritto a eleggere il proprio sovrano; allo stesso modo, se Giovanni Sigismondo non avesse avuto una discendenza cui trasmettere il ducato di Oppeln, questo sarebbe tornato agli eredi del re dei Romani. Nel trattato, nonostante le richieste di Martinuzzi, non compariva invece alcuna clausola relativa al matrimonio tra Giovanni Sigismondo e la figlia di Ferdinando, Giovanna. Cfr.: A. Papo: *Giorgio Martinuzzi, figura e ruolo politico di un monaco dalmata nella storia ungherese del Cinquecento*, Szombathely: Savaria University Press, 2011: 226–229; in tale volume, attraverso una narrazione adatta anche a un pubblico di non specialisti, grazie alla ricostruzione della vicenda biografica di Martinuzzi, vengono di fatto narrate le vicende del regno d'Ungheria a partire dal 1526, anno della battaglia di Mohács, fino al 1551.

¹³ In primo luogo di tale documento, così come di altri tràditi dal codice, ho intenzione di occuparmi in una prossima pubblicazione, dopo aver svolto le necessarie ulteriori indagini bibliografiche.

cora datato 20 luglio 1551, che riguarda l'assegnazione temporanea del ducato di Kassa (Košice), ancora in Slesia, al giovane principe. Oltre a due copie di un *Documento* relativo ai rapporti con il vescovo Giorgio Martinuzzi¹⁴ (f. 160; f. 161), sono inoltre stati reperiti un *Documento* (rilegato al f. 71; se ne conserva in realtà anche una copia al f. 127), provvisto di tre piccoli *sigilli sub charta* e di sottoscrizione “manibus propriis” dei tre commissari regi Castaldo, Nádasdi e Báthory, che riguarda le sorti dell’“arcem Almas in comitatu de Colos habitam” (tale castello, dato in pegno da parte di Isabella a Pál Bánk per 8.000 fiorini ungheresi, era stato successivamente riscattato da Martinuzzi) e una *Certificazione di pagamento* in fiorini ungheresi, sottoscritta dal Castaldo il 9 gennaio 1552 (f. 118).

Entro i testi traditi è stato poi possibile individuare numerosi documenti sia originali sia in copia, alcuni dei quali redatti tra l'altro in lingua italiana, di genere assai vario, quali, a titolo di esempio, registri di pagamenti, pertinenze di castelli (ff. 31r–32v: *Pertinenze del castello di Branyczka*, aprile 1552), note circa i beni di privati e di ecclesiastici (f. 60: *Nota dei beni del signor Balaso grandò, chiamato Nagd, in Winz*; ff. 199r–200v: *Res domini Varadiensis quas in locis diversis habet*), *instructiones* di carattere militare (f. 162: *Istruzioni*; ff. 185r–186v: *Instructio* inviata da Vienna l'8 aprile 1552 ad András Báthory, voivoda di Transilvania e *comes* dei Siculi, al vescovo di Veszprém Pál Bornemisza e a György Werner, consigliere della *Camera hungarica*), memoriali (ff. 188r–189v: *Memoriale pro castro turtitu alias Turkisburg duobus miliaribus a civitate Corona*, riguardante il teloneo del castello di Törökvár, elenchi di famiglie nobili ungaro-transilvane (ff. 168r–179v: *Nomina dominorum familiarum et ser-*

¹⁴ György Utješenić (1482–1551). Figlio di un nobile croato e di una veneziana della famiglia dei Martinuzzi, prestò servizio sotto János Hunyadi e János Szapolyai. Quando quest'ultimo fu eletto re d'Ungheria, Martinuzzi entrò nell'ordine dei Paolini e divenne capo di importanti monasteri polacchi e ungheresi. Nel 1528 egli fu creato tesoriere, consigliere del sovrano d'Ungheria e vescovo di Nagyvárad. Dopo la morte di Szapolyai (1540), Martinuzzi rivestì le più alte cariche del governo transilvano: fu infatti eletto luogotenente reale nel 1542, tesoriere e supremo giudice nel 1544. Per il ruolo di primaria importanza svolto dal vescovo a partire da tale momento fino alla stipula del trattato di Gyulafehérvár (1551), cfr. la nota n. 5 del presente saggio. In seguito al passaggio della corona ungherese a Ferdinando d'Asburgo, Martinuzzi, in riconoscimento dei servizi resi, ottenne l'arcivescovato di Esztergom e, soprattutto, la tanto agognata nomina cardinalizia; quando però si rifiutò di interrompere il pagamento del tributo annuo alla Porta e, soprattutto, intervenne in prima persona per impedire al Castaldo di massacrare la guarnigione turca della roccaforte di Lipa, sconfitta nel novembre del 1551, fu accusato di tradimento; il marchese di Cassano e Sforza Pallavicino lo giustiziarono ad Alvinc il 17 dicembre 1551. Cfr. almeno: *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, XXII, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1934: 455; A. Papo: *Giorgio Martinuzzi...*, *op. cit.*

vitorum reverendissimi domini tam in Hungaria quam in Transilvania) e decreti (ff. 153r–155v: *Articoli emanati in conventu Wasarholiensis*; ff. 163r–167v: *Articuli dominorum regnicolarum in generali eorum congregatione constituti in Zekel Wasarhel*, 1551).

Almeno cinque sono poi i testi direttamente pertinenti al già citato Martinuzzi: un *Epitaphium fratris Georgi episcopi olim Waradiensis* (ff. 181r–182r),¹⁵ un *Elenco degli argenti del frate* (f. 192), due *Note dei denaridel frate (consegnati all'agente del pagatore di sua Maestà*, ff. 58r–59v; *ritrovati in Winz et consignati al pagatore*, ff. 86r–87r)¹⁶ e una *Lettera* inviata dal vescovo a Giovanni Battista Castaldo il 12 agosto 1551, che presenta un residuo del *sigillum sub charta* (ff. 196r–197v).

Infine, sono stati individuati due documenti redatti da Isabella d'Ungheria: un atto ufficiale (f. 122, provvisto di *sigillum sub charta*) relativo a un tale "Joannes Prasmery, civis civitatis nostrae Brassoviae" e un'interessante *Lettera a Giovanni Battista Castaldo*, inviata dalla regina il 4 giugno 1553 da Krzepice, in Slesia (ff. 72r–74v, con *sigillum sub charta*).¹⁷ Nella missiva, Isabella si dimostra tanto preoccupata circa la salute di quello che lei chiama il proprio "protettore" da invitarlo per ben tre volte a spedire notizie più frequenti.

¹⁵ Cfr.: Z. Kovács: 'Horváth György', in: P. Kőszeghy (ed.): *Magyar művelődéstörténeti lexikon*, vol. XIII, Budapest: Balassi Kiadó, 2012 : 373–375; l'epitaffio sarà pubblicato, con un commento, in: Z. Kovács: 'Horváth György: Fráter György epitáfuma', *Lymbus* 2012 (in corso di stampa).

¹⁶ Dopo l'assassinio di Martinuzzi furono effettivamente trovati circa 12.000 ducati d'oro nei suoi appartamenti, che, su ordine di Giovanni Battista Castaldo, furono consegnati, insieme al tesoro del cardinale, a degli uomini di fiducia di Ferdinando d'Asburgo; cfr. A. Centorio Degli Ortensi, *Commentarii...*, *op.cit.* : 148–149 e 154–155: "Nella camera del frate era stata trovata una cassetta con dodici mila ducati d'oro ungheri, la quale il capitano Andrea Lopes con quattro soldati in compagnia prese e roppa e, cavandone i denari, quegli a ciascuno secondo la sua qualità divise, riserbando per sé la maggior parte. All'udire di che, egli [Castaldo] mandò subito il capitano Diego Veles a ciò che facesse cessare il disordine e levare li denari a coloro che gli avevano tolti et involati e ritornare tutte le robbe del frate in quell'essere che di prima erano, mandando dopo un commissario che a nome di Ferdinando ricevesse ogni cosa; con il cui modo si fece cessare il disordine e si ricuperarono da' soldati con molti argenti et altre cose di valore quattro mila ducati, che con esse si dettero ai pagatori di Sua Maestà". Per quanto riguarda l'ammontare dei beni di Martinuzzi, cfr. inoltre: T. Oborni: 'Az ördögös barát kincse', in: P. Kőszeghy (ed.): *Magyar művelődéstörténeti lexikon*, vol. LX, Budapest: Balassi Kiadó, 2011 : 225–227.

¹⁷ In primo luogo di tale documento, così come di altri trãditi dal codice, ho intenzione di occuparmi in una prossima pubblicazione, dopo aver svolto le necessarie ulteriori indagini bibliografiche. La scheda relativa alla *Lettera* di Isabella è stata tra l'altro da me già inviata ai curatori del *database* Infocus, in cui viene registrato tutto il materiale reperito nel corso del progetto OTKA 81430.

In conclusione, il codice ambrosiano G 275 inf. è parso da subito interessante e meritevole di indagini approfondite almeno per due motivi: in primo luogo per l'elevatissima concentrazione di documenti riguardanti un periodo storico particolarmente significativo per la nazione ungherese, che, subito dopo la cessione del trono a un sovrano straniero, divenne teatro delle contese tra l'Impero Asburgico e l'Impero Ottomano; secondariamente, per la rilevanza storica della maggior parte degli estensori di questi stessi testi. Dopo aver fornito la descrizione fisica del codice, ho quindi provveduto a presentare un nucleo di documenti atto a saggiare la variegata tipologia di opere conservate entro il volume. Certo sarebbe interessante condurre un'attenta indagine contenutistica su tutto il materiale trádito e, come già spiegato altrove nel saggio, sarà sicuramente necessario effettuare analisi e ricerche ancor più stringenti allo scopo di individuare testi inediti che possano arricchire le attuali conoscenze sulle cruciali vicende storiche dell'Ungheria della metà del XVI secolo.

L'ORLANDO FURIOSO E LE PECULIARITÀ DELL'OPERA LIRICA VENEZIANA DEL SEICENTO E SETTECENTO

ILDIKÓ CZIGÁNY

Università degli Studi Eötvös Loránd di Budapest
czigildi3@gmail.com

Abstract: Ludovico Ariosto's knightly poem, *Orlando furioso* 'The Furious Orlando' was popular among the Venetian librettists of the 17th and 18th centuries. On the stages of the musical theatres of the 17th century the public could watch and listen to some extraordinarily spectacular adaptations of *Orlando furioso*. They displayed several peculiarities of the contemporary Venetian opera performances, including what is known as the polycentric plot, or the comic characters being represented by gestures and realistic elements. In the librettos of the following century Orlando would become a central character, depicted as a heroic-comic person in the scene of losing his sanity by Grazio Bracciolì. Ariosto's hero would become a beloved character of several librettists of later eras in other places, too, not only Venice.

Keywords: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venice, librettists, 17th/18th century

Ecco la stagione di quel carnevale che fa correre i forestieri e rende in continuo moto i cittadini avvezzi a goderlo ogni anno dopo l'annua occupazione o negli affari politici o domestici. Primi sono i teatri di musica a dar principio con pompa e splendore incredibile, punto non inferiore a quanto si pratica in diversi luoghi dalla magnificenza de'principi con questo divario, che dove questi lo fanno godere con generosità, in Venezia è fatto negozio e non può correre con quel decoro che corre nell'occasioni in cui da' medesimi principi si celebrano spesso le nascite e gli spozalizi a maggior ostentamento della propria grandezza.

Scrisse dei teatri lirici veneziani Cristoforo Ivanovich nel 1681 nella sua opera intitolata *Minerva del tavolino*.¹ I teatri menzionati, San Cassian, San

¹C. Ivanovich: *Minerva del tavolino*, Venezia: Pezzana, 1681. In: N. Dubowy (ed.): *Memorie teatrali di Venezia*, Lucca: LIM, 1993: 377–378.

Moisè e il San Giovanni Grisostomo, rappresentavano soltanto opere liriche, mentre al San Salvador, al Sant' Angelo e al San Samuele alternavano l'opera lirica alla Commedia dell'Arte e sul palcoscenico del San Giovanni del Paolo, uno dei teatri più antichi di Venezia, rappresentavano anche opere liriche.²

In seguito a un'analisi accurata dei libretti delle opere predilette dal Teatro San Giovanni del Paolo, appunto, dal Grimano e dal Sant'Angelo, i cui autori rielaboravano i canti del poema cavalleresco *Orlando furioso* di Ludovico Aristo, ho scelto di presentare le peculiarità dell'opera lirica veneziana del Seicento e Settecento con l'aiuto del saggio intitolato *Il secolo cantante* di Paolo Fabbri, musicologo italiano.³

La prima esecuzione de *La Bradamante*, opera del librettista Pier Paolo Bissari, ebbe luogo nel 1650 al Teatro Grimani. Il libretto prende in prestito numerosi episodi e personaggi del *Furioso*, ma non secondo l'ordine ariostesco. Sono evidenti l'episodio del canto XXIX, in cui Angelica fugge da Orlando con l'aiuto dell'anello magico, la storia di Fiordispina e Bradamante del canto XXII, l'incontro di Angelica e Medoro del canto XIX, la scena della pazzia di Orlando del canto XXIII, le conquiste di Alcina del canto VII e VIII, il duello fra Ruggiero e Leone del canto XLV e il risanamento di Orlando del canto XXXIX. Numerosi sono le scene e i cosiddetti prospetti aperti, dove si svolge l'azione de *La Bradamante*: il palagio reale, il bosco, il villaggio, la piazza per torneo, la campagna, la grotta di Merlino, gli scogli di mare deserti, il lago d'acqua viva con i pesci, il cielo della Luna, i fiori di pergolata, il ponte di Rodomonte ecc. Tutto questo ci permette di immaginare uno spettacolo pieno di attrazioni supportate dalle macchine scenografiche. Probabilmente si utilizzavano macchine scenografiche anche alla fine delle scene in cui i personaggi volano via: ne *La Bradamante* non soltanto Astolfo vola sulla Luna per recuperare il senno di Orlando (Atto 3, scena II), ma vola anche Orlando da Bradamante per darle notizia del duello di Leone e Ruggiero (Atto I, scena 8); Alcina lascia la sua isola a sella di un drago (Atto 2, scena 14) e alla fine del Prologo Ascalafo vola dall'Inferno verso la Terra.

Per collegare le scene brevi Bissari praticava la tecnica delle *liaison des scènes*, cioè tutte le scene hanno un personaggio comune a quella precedente. La spettacolarità era accresciuta da ulteriori elementi: nella scena che si svolge sull'isola di Alcina alcuni pappagalli cantano della natura dell'amore e

² M. T. Muraro: 'Il secolo di Vivaldi e il melodramma: i teatri, le scene,' in: F. Degrada & M. T. Muraro (eds.): *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, Milano: Electa Editrice, 1978.

³ P. Fabbri: *Il secolo cantante, Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma: Bulzoni Editore, 2003.

il Prologo è reso in forma di dialogo; l'ombra di Merlino parla con Ascalafò, Spia dell'Inferno.

Fra i personaggi comici del libretto vorrei evidenziare la figura di Nico, il fabbro balbuziente. Si tratta di una peculiarità del teatro di musica veneziano che, diversamente da quello parlato, non usa i dialetti per caratterizzare e distinguere i suoi personaggi, ma pratica, invece, i cosiddetti effetti realistici, come ad esempio la risata, o la balbuzie.⁴ Balbetta anche Medoro sorpreso, quando Angelica lo ritrova. L'altro elemento comico è la parodia: alla fine dell'Atto 2 Alcina si presenta come vecchia strega deformata che medita vendetta contro Ruggiero.

L'opera lirica veneziana di allora risentiva dell'effetto dell'Accademia degli Incogniti, "un club di intellettuali libertini che dissimulano, sotto l'elogio dell'impostura un acrescettismo filosofico insofferente a qualsiasi autorità costituita (sia essa politica, religiosa, morale, razionale; letterariamente essi si professano seguaci del Marino)".⁵ Fra gli Incogniti troviamo Strozzi, Busenello, Badoer, Fusconi, Bisaccioni e Cicognini; anche Bissari proclamava idee libertine. Nel libretto di Bissari è presente l'erotismo, quando Orlando vuole abbracciare Angelica nuda, ma lei lo rifiuta (Atto 1, scena 6) e l'allusione agli avvenimenti storico—politici attuali. Merlino nel Prologo prevede non soltanto la fine della storia di Ruggiero e Bradamante, ma menziona Leone come simbolo della forza militare della Repubblica Veneziana alludendo alla guerra di Candia del 1645–1669.

L'altro libretto di Bissari, ispirato al *Furioso*, è *Angelica in India*.⁶ La storia di Angelica si allontana abbastanza da quella ariostesca: Angelica ritorna in India con Medoro e insieme vogliono salire sul trono. I due rivali di Medoro, Sacripante e Grimoaldo re di Tangut, tentano di vanificare il matrimonio; per questo Angelica si presenta con lo pseudonimo di Timoclea. Il prologo è reso in forma di dialogo e la pratica del collegamento delle scene è analoga a quella de *La Bradamante*.

Le opere liriche basate sui libretti di Aurelio Aureli sono *Il Medoro*⁷ e *Olimpia vendicata*⁸ rappresentata al Teatro Sant' Angelo.

⁴ P. Fabbri: *Il secolo cantante...*, *op.cit.* : 97–108.

⁵ L. Bianconi: 'Il Seicento', *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia* 4, 1982: 189.

⁶ P. P. Bissari: *Angelica in India*, Vicenza: Heredi Amadis, 1656.

http://www.braidense.it/cataloghi/rd_query.php/01312.pdf (scaricato: 07.01.2013).

⁷ A. Aureli: *Il Medoro*, prima rappresentazione: 1658, Venezia, Teatro San Giovanni e Paolo.

⁸ A. Aureli: *Olimpia vendicata*, prima rappresentazione: 1682, Venezia, Teatro Sant' Angelo.

Il Medoro evidenzia tre elementi caratteristici del teatro di musica veneziano del Seicento: il sistema policentrico nello sviluppo della trama, il ruolo rilevante dei balli, la scrittura e l'incisione che funzionano come predizione.⁹

I librettisti del pieno Seicento rappresentavano spesso i protagonisti guerrieri innamorati con personaggi di contorno. Tutti i protagonisti de *Il Medoro* hanno un personaggio, anzi un coro di contorno che li aiutano. Angelica e Medoro, Sacripante e Miralba, Brimarte e Auristella formano coppie (le ultime due in subordine), così le azioni diramate rendono possibile la narrazione di storie paralleli. Gli spettacoli veneziani acquistavano ulteriore fascino grazie ai balli inseriti fra le scene o alla fine degli atti: il primo e il secondo atto de *Il Medoro* terminano, infatti, entrambi con un ballo. La predizione, secondo cui quello che aveva tolto le armi a Medoro gli salverà la vita, è scritta sull'elmo di Medoro stesso. Così nella scena è presente il topoi dei romanzi cavallereschi: il diritto di possedere armi e La Fortuna nella guerra e nell'amore, che ha un ruolo importante anche nel *Furioso*.

L'Olimpia vendicata continua la storia dei canti IX, X, XI di Ariosto grazie alla fantasia di Aureli. Nell'Introduzione il librettista spiega la presenza degli Argomenti in ottave, all'inizio di tutti gli atti intendendo così, imitare Ariosto e aiutare i lettori per non perdersi nell'azione labirintica.¹⁰ La scena del sonno, elemento prediletto della drammaturgia dei librettisti, ha un ruolo importante nell'*Olimpia vendicata*, in quanto rende anch'esso possibili scene simultanee sul palcoscenico. All'inizio dell'opera di Aureli Olimpia parla sognando di Bireno che sta per partire; alla fine dell'Atto 3 Niso, servitore di Bireno si addormenta sotto l'effetto del sonnifero gettato da Olimpia nella sua bevanda.

Sempre al Teatro Sant'Angelo, nel 1713, ebbe luogo la prima esecuzione dell'*Orlando furioso*, di cui librettista è Grazio Braccioli. L'opera musicata da Antonio Ristori ebbe un tale successo che Antonio Vivaldi, impresario del Sant'Angelo di allora, ne ordinò un altro. *L'Orlando finto pazzo* del 1714 musicato da Vivaldi fu un grande fiasco e Vivaldi lo elaborò con il titolo *Orlando* nel 1727 e finalmente con successo.

Braccioli, uno dei fondatori dell'Arcadia ferrarese, mette in una scena sull'isola di Alcina gli episodi lontani del romanzo cavalleresco di Ariosto, dove

⁹ P. Fabbri: *Il secolo cantante...*, *op.cit.* : 184-219.

¹⁰ "Troverai in questo Drama stampato più d'uno Argomento, perche havendomi l'Ariosto somministrato il titolo per il medesimo, hò voluto à imitatione dell'istesso nel Principio d'ogni Atto spiegarti ristretto in una Ottava l'Argomento di quello." A. Aureli: *Olimpia vendicata*, *op.cit.* : 9.

la maga tenta di conquistare e trattenere nel suo impero Ruggiero, Astolfo, Medoro e Orlando. Il libretto elabora la storia dell'amore di Angelica e Medoro (canto XIX), la pazzia di Orlando (canto XXIII) e i canti che raccontano il ritrovamento e il risanamento del senno di Orlando con l'aiuto di Astolfo dopo la discesa sulla Luna (canti XXIV, XXIX). La storia di Ruggiero e Bradamante è inserita nei canti che raccontano dell'isola di Alcina (canti VI, VII, VIII), e Braccioli intessera nella trama anche la storia di Olimpia (canto XI). Per poter ingannare e vincere la gelosia di Bradamante Alcina si presenta sotto le spoglie della regina piantata da Bireno (*Orlando*, Atto I, scena 12).

Le conquiste di Alcina sono raccontate da Braccioli in modo molto ingegnoso: nella scena 6 dell'Atto I siamo nel giardino della maga, dove sorgono due fonti: una alimenta e l'altra spegne l'amore. Ruggiero, persuaso da Alcina, beve dall'ultima, così dimentica Bradamante, bevendo dall'altra sarebbe rimasto conquistato da Alcina. Il libretto dell'*Orlando*, rispetto all'opera di Ariosto, racconta in modo diverso la storia di Angelica e Medoro. Lui arriva naufrago sull'isola dal mare tempestoso e non Angelica, ma Alcina cura le sue ferite, provocando così la gelosia di Angelica e conquistando Medoro (Atto I, scena 7). Nella scena successiva la vittima della maga è Orlando. Lei gli fa credere che Medoro, attaccato dal cavaliere, sia il fratello di Angelica e alla fine della scena Orlando ingannato chiede scusa a Medoro.

La scena centrale dell'atto ultimo è la scena della pazzia di Orlando (Atto 3, scena 4), dove il paladino è presentato come personaggio comico, sballa in francese e inizia a ballare. Nella scena è presente anche Angelica che Orlando scambia per Madame Crudeltà che gli rende impossibile il ballo con la Bellezza. Alla fine della scena Angelica fugge inseguita da Orlando.

Nella scena 10 dell'Atto 3 Orlando, sempre impazzito, scorge la statua di Merlino e la abbraccia credendola Angelica. La statua crolla, Orlando infrange la magia e vince inconsciamente l'impero di Alcina. Esaurito dal suo atto eroico, giace a terra e si addormenta. Lo trovano così Alcina, che vuole accoltellarlo, poi Astolfo e Logistilla con suo esercito che tentano di trattenere la maga dall'omicidio. Astolfo recupera il senno di Orlando che a capo basso ringrazia i suoi salvatori. Bradamante proclama che il crollo dell'impero di Alcina è dovuto all'atto eroico di Orlando che rinuncia all'amore di Angelica e augura felicità eterna ai promessi sposi.

Il romanzo cavalleresco di Ariosto fu elaborato da numerosi librettisti nel corso del Settecento.¹¹ Questa è una delle versioni che presentano Orlan-

¹¹ In tema vedi anche: T. Wiel: *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento*, Leipzig: Peters, 1979: 34-423.

do in vesti di personaggio eroicomico. L'opera lirica veneziana del Settecento sviluppa numerosi elementi spettacolari, come la scena della pazzia, uno dei mezzi del comico. All'inizio del mio studio ho già sottolineato che il teatro di musica veneziano, diversamente dalle usanze della Commedia dell'Arte, non utilizza il dialetto, ma sceglie altri elementi linguistici. Nella scena della sua pazzia Orlando "parla" il francese.¹² Il plurilinguismo e la deformazione linguistica sono peculiarità dell'opera veneziana per caratterizzare personaggi comici, in questo caso eroi-comici.

Dal romanzo cavalleresco dell'Ariosto rielaborato dai librettisti veneziani del Seicento, Pietro Paolo Bissari e Aurelio Aureli crearono opere in brevi scene e in luoghi diversi. L'opera ariostesca, come dichiararono gli autori negli Argomenti, è il punto di partenza per la trama labirintica con personaggi numerosi. Fra le possibili spiegazioni va menzionata l'esigenza di divertire in ogni modo il pubblico veneziano di allora, a discapito di qualsiasi poetica, nonché l'influenza degli intellettuali libertini dell'Accademia degli Incogniti.

I libretti del Settecento, secondo le tendenze delle riforme dell'Arcadia, cercavano di rispettare l'unità aristotelica. Nel libretto di Grazio Bracciolini, uno dei fondatori dell'Arcadia ferrarese, Orlando e la scena della sua pazzia hanno un ruolo particolare e diventano occasione eccezionale sia per i cantanti che per il compositore di dimostrare virtuosismi ed esperienza professionale. Dopo il successo del libretto di Barcciolini i teatri della Venezia settecentesca misero in scena numerose opere liriche che avevano Orlando come protagonista.

¹² "A'invito gentil, che amor le fe'
Madam la Crudeltà
Con guardo torvo, e minaccioso aspetto
disse: 'Petit fripon, je ne veux pas'
ed il rigor, presa beltà per mano,
lasciò con passo grave, e ciera brutta,
il mio povero amore a bocca asciutta.
Deh, appaghi ella il mio amor meco danzando.
Danziam Signora, la follia d'Orlando
Suonate! Suonate!"

VÉRITÉ HISTORIQUE DANS LES DRAMES DE LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER

ZSÓFIA BÁRSONY

Université Eötvös Loránd, Budapest
bzsofi2005@yahoo.fr

Abstract: In the second half of the 18th century, the new theatrical genre, *drame bourgeois* 'domestic drama' radically opposes the rigorous rules of the French classical tragedy and comedy of the 17th century. Louis-Sébastien Mercier sees the opportunity of political education in the new genre. His objective, the creation of French national drama, is the reason for turning to historical themes. He has the intention to mediate political and philosophical ideas of his own era and respect the historical fidelity at the same time (in other words, the true and realistic representation of the chosen historical period). This paper focuses on two main questions: how successfully Mercier is in reconciling historical fidelity with the mediation of enlightened conceptions, and what kind of methods Mercier uses in his works to underpin the historical fidelity.

Keywords: Mercier, drama, historical fidelity, France, 18th century

C'est à la poésie dramatique qu'il appartient d'animer l'histoire languissante et froide dans ses narrations ; de retracer avec précision et vérité les événements les plus faits pour instruire les siècles futurs, en leur exposant les tableaux des calamités passées ; calamité toujours prêtes à renaître, et que les hommes ne pourront éviter qu'en rejetant les opinions absurdes de leurs ancêtres, et en gémissant sur leur aveuglement et leur frénésie¹.

«Parmi les sottises de toute espèce, enfantées par son «siècle barbare», le Bartholo du Barbier de Séville énumère : «la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'encyclopédie et les

¹L.-S. Mercier : *La Destruction de la Ligue, ou la réduction de Paris, pièce nationale en quatre actes*, Amsterdam, 1782 : II.

dramas»². Le mot «drame» ne se réfère pas dans ce contexte à la troisième branche des grands genres poétiques à côté de la poésie lyrique et épique. Il s'agit d'un nouveau genre théâtral dans la 2^e moitié du siècle. L'apparition du mot au Dictionnaire de l'Académie en 1762 est contemporaine des premiers succès du genre à la scène³. Le drame se trouve dans l'énumération de Bartholo parmi les innovations et les idées les plus nobles des Lumières. La citation nous montre qu'il n'est pas un phénomène littéraire isolé, mais il s'intègre dans l'immense mouvement intellectuel et spirituel des Lumières. Presque tous les auteurs dramatiques appartiennent de près ou de loin au parti des philosophes. Ils désirent une révolution littéraire et se tournent contre les règles strictes du théâtre classique.

Parallèlement au renforcement de la bourgeoisie, la demande d'un nouveau théâtre se manifeste qui peut mieux satisfaire les exigences du public bourgeois que la tragédie et la comédie traditionnelles. Le drame au XVIII^e siècle est un genre fondamentalement bourgeois qui vise à peindre d'une manière réaliste la vie bourgeoise. La critique littéraire ajoute à cette première apparition du genre le terme «bourgeois». Pour Diderot, le théoricien le plus important du genre, le drame est une «tragédie domestique et bourgeoise»⁴.

En raison de l'irrégularité du drame bourgeois, c'est difficile de le contourner. On peut tout de même discerner quelques caractéristiques communes des oeuvres :

- substitution de la tragédie et de la comédie classiques (mélange du ton tragique et comique)
- milieu bourgeois
- conflits familiaux et sociaux
- l'importance des gestes et de la mimique
- le drame se joue à cette époque et s'occupe des questions de ce siècle
- refus des règles strictes du théâtre classique (p.ex. les trois unités)
- le drame s'écrit en prose

² Cité par M. Lioure : *Le drame*, Paris : Librairie Armand Colin, 1963 : 11.

³ *Ibid.* : 1.

⁴ D. Diderot : *Le Fils naturel et les Entretiens sur Le Fils naturel*, in : *Oeuvres de Denis Diderot*, t. 4, Paris : Deterville, 1800 : 153.

- l'éducation à la vertu
- la sensibilité
- le principe de la vérité

Les théoriciens du drame, en premier lieu Diderot et Mercier, prennent conscience de l'épuisement de la tragédie à laquelle ils reprochent son invraisemblance. Ce qui manque aux tragédies, c'est la vérité, mot clé chez Diderot et chez Mercier également. Les tragédies se jouaient dans des royaumes lointains, on voyait sur la scène des tyrans ou des rois de l'Antiquité. On déclamait de beaux vers, mais les sujets étaient sans rapport avec le public de l'époque et n'avait rien à voir avec ses moeurs et ses problèmes sociaux. Ces tragédies ne pouvaient plus toucher le public bourgeois.

Sous la notion de la vérité, il faut comprendre le réalisme, un spectacle plus proche de la nature. Par l'exigence de vérité et de naturel on peut expliquer la plupart des caractéristiques du drame énumérés ci-dessus, le mélange des registres tragique et comique, le choix de la prose, le choix des sujets, des héros, des conflits et l'importance du langage du corps. Les auteurs dramatiques font monter sur la scène des héros de tous les jours, pour que le public puisse s'imaginer que les événements présentés pourraient leur arriver, pour qu'il puisse s'identifier aux héros et s'attendrir de leurs sorts.

Pourquoi l'identification est-elle nécessaire ? Dans la conception des philosophes, l'homme est perfectible et capable de devenir vertueux, bon citoyen si on lui montre un modèle sur scène. Selon Diderot, «l'objet d'une composition dramatique, c'est d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu et l'horreur du vice⁵».

Mercier adopte la conception de Diderot sur un théâtre moralisant et attendrissant. Il écrit : «Qu'est-ce que l'art dramatique ? C'est celui qui par excellence exerce toute notre sensibilité, met en action ces riches facultés que nous avons recues de la nature, ouvre les trésors du coeur humain, fécondée sa pitié, sa commisération, nous apprend à être honnêtes et vertueux⁶». En même temps, il possède des ambitions plus grandes et considère que le nouveau genre ait la possibilité de l'éducation politique du public.

Son rêve est un théâtre politique qui traite des affaires d'État. Comme le dit Michel Lioure «Si Diderot et Beaumarchais se cantonnent dans les

⁵ D. Diderot : *Le Fils naturel...*, *op.cit.* : 193.

⁶ L.-S. Mercier : *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam : E. van Harrevelt, 1773 : 7.

conflits familiaux et les drames du coeur, Mercier, Collé, d'autres encore entreprennent l'éducation des peuples et des rois⁷». Dans ses écrits théoriques, Mercier parle de la création du drame national. De ce point de vue, il loue les tragédies grecques qui n'étaient pas seulement divertissantes, mais aussi utiles. Les auteurs grecs ont pris leurs sujets de leur propre époque ou de l'histoire grecque et leur public s'intéressait aux affaires d'État :

Ce peuple ingénieux, et qui méritait une meilleure destinée, était dominé par un véritable patriotisme. Il ne voulait voir des héros que dans sa propre histoire [...] La liberté faisait de chaque ville un empire, et y nourrissait cette inépuisable curiosité qu'elle enfante, elle rendait ce peuple vigilant et causeur [...] Une tragédie n'était pas le simple amusement du loisir, c'était une affaire d'État. [...] J'aime mieux ce peuple que celui qui joue stupidement aux cartes les trois quarts de la journée, qui ignore ce qui se passe à Versailles, qui ne s'en inquiète pas, qui s'échauffe sérieusement pour une actrice ou pour une ariette, qui n'ose ouvrir la bouche de peur d'un espion de la Bastille, et qui reçoit les maux politiques comme il reçoit les maux physiques, les croyant formés dans les airs, ainsi que la grêle, la foudre et les tempêtes⁸.

Mercier se plaint de l'absence d'une tragédie nationale : «Gouvernés par des monarques, n'ayant aucune participation aux affaires publiques, devant immoler nos projets patriotiques et même nos pensées, que nous sommes loin de la tragédie nationale ! [...] Le poète politique nous est aussi étranger que l'orateur⁹».

Par ses drames historiques, il désire fonder en France les bases d'un théâtre politique, national. Il rêve d'éveiller un feu patriotique, c'est pourquoi il se tourne vers l'histoire française. Ses drames historiques ne constituent pas un genre autonome ou un sous-genre des drames bourgeois. Pour ces drames, les mêmes innovations formelles et de contenu sont caractéristiques de ceux déjà traités ci-dessus. Les personnages historiques apparaissent dans des rôles secondaires, les véritables protagonistes au sein de ces drames demeurent les bourgeois.

Dans ses drames historiques, Mercier est à la recherche de la vérité. Il critique de ce point de vue les tragédies classiques qui négligent la vérité historique :

Nos tragédies sont presque toutes fondées, non sur l'histoire, mais sur un point obscur. Une ligne dans une histoire suffit pour échaffauder une action, que l'on

⁷ M. Lioure : *Le Drame*, Paris : Librairie Armand Colin, 1963 : 30.

⁸ L.-S. Mercier : *Du théâtre...*, *op.cit.* : 19-20.

⁹ *Ibid.* : 27.

nourrit, comme l'on peut pendant 5 actes [...] On défigura l'histoire, déjà si incertaine ; on viola le costume, on dénatura le langage caractéristique, et tout cela passa. La tragédie devint un pur roman. On vit éclore de beaux vers, mais on ne rencontra pas la vérité, qu'on ne cherchait point¹⁰.

Dans la préface du *Portrait de Philippe II Roi d'Espagne*, il déclare que « Dans le drame politique l'action s'appuie sur la vérité historique¹¹ ». Avant l'écriture d'une pièce, il étudie les oeuvres des historiens et lit tous les ouvrages qui traitent de l'époque choisie. Son choix tombe aux temps sanglants ce qui rend possible l'élaboration de ses idées sur la tolérance, le fanatisme religieux ou le despotisme¹². Il s'agit toujours des idées chères aux philosophes des Lumières et il lui faut les traiter à des époques historiques différentes, tout en respectant la vérité, notamment la vérité historique.

Comment Mercier y réussit-il ? En lisant ces drames, j'ai dû constater que l'auteur avait une tâche difficile qu'il ne pouvait pas accomplir suffisamment. Souvent, pour atteindre un plus grand effet théâtral, il était contraint de falsifier les faits historiques. Au 4^e acte de *La Destruction de la Ligue*, la scène représente l'intérieur de la Bastille. Nous sommes en 1572. A cette époque, la Bastille n'était pas encore utilisée comme prison. Mercier donne l'explication suivante dans la préface :

Ces infortunés victimes ne pouvaient être qu'au Châtelet, mais on a voulu imprimer à la Bastille l'horreur dont tout citoyen est pénétré pour cette prison d'État. Depuis lors, le cardinal de Richelieu et Louis XIV y ont entassé assez de malheureux pour que ce mot rende à la postérité un son terrible ; et comme je me flatte que cette pièce, à l'aide du sujet, vivra quelque temps, je veux, s'il est possible, que dans deux cents ans le mot Bastille fasse tressaillir d'horreur et d'effroi notre dernière génération¹³.

Dans la préface de *Childeric premier Roi de France*, Mercier s'excuse d'avoir remplacé l'épouse infidèle du roi Basin par une aimable princesse, qui n'est plus la femme, mais la fille de ce monarque. « Elle y gagne nécessairement quelques années et devient bien plus intéressante ; tant il est toujours avantageux de consulter les bonnes moeurs, même avant les historiens les plus respectables¹⁴ ».

¹⁰ L.-S. Mercier : *Du théâtre...*, *op.cit.* : 29.

¹¹ L.-S. Mercier : *Portrait de Philippe II, Roi d'Espagne*, Amsterdam, 1785 : 75.

¹² Mercier a écrit en tout cinq drames historiques : *Childeric, premier Roi de France* (1774), *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* (1772), *La Destruction de la Ligue ou la réduction de Paris* (1782), *Portrait de Philippe II, Roi d'Espagne* (1785), *La Mort de Louis XI, Roi de France* (1783).

¹³ Cité par F. Gaiffe : *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Paris : Armand Colin, 1910 : 405-406.

¹⁴ *Idem*.

Par ces petites modifications des faits historiques les pièces pourraient encore rester «authentiques», elles ne sont pas nuisibles à la couleur historique. Si Mercier ne tirait pas l'attention dans les préfaces à ces modifications, on ne devrait pas les apercevoir. Le non-respect de la vérité historique devient plus éclatant par de petits discours philosophiques de personnages historiques. Mercier développe des idées et pensées de son temps par la bouche des personnages historiques. Henri IV. et son ministre Sully apparaissent dans *La Destruction de la Ligue* comme des représentants d'une religion naturelle :

Le poids de ton nom, dit-il [Henri IV] à Sully, tes vertus, ta mâle probité, te rendent chef d'un parti que je ne puis plus favoriser trop ouvertement, mais auquel je serai toujours attaché de coeur et d'esprit; non qu'il soit exempt de la fange qu'il a contractée par son voisinage avec le papisme, mais il secouera le reste de ses viles superstitions, et l'on verra naître bientôt une religion que la dignité de la raison humaine pourra avouer sous le regard de la divinité¹⁵.

Dans le même dialogue, Henri IV déclare qu'il souhaiterait supprimer «et le tribut immense annuel payé à la chaire de Saint-Pierre, et le célibat scandaleux des prêtres, et cette armée inutile de cénobites et toutes ces chaînes arbitraires et bizarres qui attentent également aux privilèges de l'homme et du citoyen¹⁶». Les personnages historiques sont de petits philosophes très en avance sur leur époque. Ils utilisent le discours philosophique du temps des Lumières. Ils parlent des droits des citoyens et prophétisent l'avènement des temps éclairés dans un futur lointain où la Raison aura triomphé sur le fanatisme.

Malgré ces imperfections, on ne peut pas nier la volonté de Mercier de respecter la vérité historique. En lisant ses drames, j'ai distingué trois méthodes qui servent à l'authentification des dialogues et des faits présentés. Parmi ces méthodes, la première et la plus importante, c'est la préface. Mercier a écrit pour ces oeuvres des préfaces volumineuses, de 20 à 30 pages en moyenne. Nous en déduisons que Mercier a destiné ses drames non seulement à la représentation théâtrale, mais aussi à la lecture. Dans les préfaces, Mercier informe les lecteurs sur l'époque choisie. Il analyse les caractères historiques et leurs actes et il y mentionne ses sources. Dans le cas de *Jean Hennuyer, l'évêque de Lisieux*, il a étudié *L'Esprit de la Ligue* de Louis-Pierre Anquetil. La préface lui donne la possibilité d'élaborer ses idées politiques et il

¹⁵ Cité par F. Gaiffe : *Le Drame en France...*, *op.cit.* : 425.

¹⁶ L.-S. Mercier : *La Destruction...*, *op.cit.* : 61.

y explique pourquoi il a choisi telle ou telle période, puisque son choix n'est jamais arbitraire. Dans la préface de *La Destruction de la Ligue*, on peut lire :

On a beaucoup loué Henri IV, et l'admiration a été jusqu'à l'idolâtrie ; mais cette idolâtrie, née seulement depuis un demi-siècle, était fille du ressentiment qui voulait créer une forte opposition avec le caractère des rois vivans. Il est toujours bon à une nation d'établir un fantôme qu'elle pare de toutes les vertus qu'elle voudrait inspirer à ses monarques ; c'est une convention adroite, utile et dès lors respectable. D'ailleurs, ce modèle de la royauté sert de satire indirecte pour toutes malversations ; et les éloges publics, prodigués au roi défunt, deviennent de véritables leçons qui peuvent toucher l'esprit distrait des monarques et leur faire comprendre le vœu général¹⁷.

Mercier prétend que rien n'est inventé, puisque l'ensemble des faits sont attestés par les historiens. Même dans le cas de Childeric, où nous connaissons peu d'informations, il fait une remarque concernant le lieu de la scène : « On a fixé le lieu de la scène à Tournay, parce qu'en l'an 1653, on y a découvert le tombeau de Childeric. Voilà un fait positif, et cela fait plaisir à trouver¹⁸ ».

La deuxième méthode d'authentification consiste en la citation de mots de personnages historiques. Dans *La Destruction de la Ligue*, Henri IV dit à Sully : « Savez-vous quel est le terme de mes souhaits, le but désirés de mes travaux ? C'est de faire en sorte mon ami que tout cultivateur jusqu'au moindre paysan, mette tous les dimanches la poule au pot¹⁹ ».

Comme troisième méthode, il faut mentionner les notes en bas de page où Mercier donne ses sources et des informations supplémentaires. Dans la première scène du drame *Jean Hennuyer, l'évêque de Lisieux*, des bourgeois parlent du mariage de Henri de Navarre et mentionnent Coligny, l'un des chefs des huguenots qu'on a tenté de tuer deux jours après les noces. Mercier précise dans son note en bas de page les circonstances de l'attentat et il mentionne sa source : « Coligny fut blessé au bras gauche par le nommé Maurevel, qu'on appelait publiquement le tueur du Roi. Cet assassin tira sur Coligny un coup d'arquebuse par une fenêtre couverte d'un rideau, lorsque l'Amiral revenait du Louvre. *Esprit de la Ligue, Tome II*²⁰. »

Dans les notes, il arrive souvent que Mercier explique la signification d'un mot qui a été utilisé à l'époque dans laquelle se joue son drame. Voilà

¹⁷ *Ibid.* : 25.

¹⁸ L.-S. Mercier : *Childéric, premier Roi de France, drame héroïque en trois actes, en prose*, London : Ruault, 1774 : 7.

¹⁹ L.-S. Mercier : *La Destruction. . ., op.cit.* : 67.

²⁰ L.-S. Mercier : *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux, drame en trois actes*, London, 1772 : 12.

un exemple (un dialogue entre deux cardinaux et le roi) dans *La Mort de Louis XI* :

LE CARDINAL DE LA BALUE

Votre majesté devrait faire sauter quelques têtes, pour l'exemple.

LE CARDINAL D'ALBI

Je commencerais, si j'en avais l'ordre de sa majesté, par faire enfermer ceux qui sont ici dans les feuilletes des rois²¹.

En bas de page Mercier donne l'explication pour la feuillette : « Petits cachots en forme de tonne, lesquels étaient de l'invention de Louis XI²² ».

Les exemples mentionnés nous montrent que Mercier se soucie d'autentifier les événements présentés. Parallèlement, ses personnages utilisent le même discours philosophique, au VIII^e siècle, dans la cour de Louis XI, sous la période des guerres de religion. Mercier ne recule pas devant la modification des faits historiques, pour atteindre un plus grand effet théâtral. Malgré ces défauts, il a le mérite d'introduire les bourgeois dans des rôles principaux. Dans *La Destruction de la Ligue* ou dans *Jean Hennuyer, l'évêque de Lisieux*, les événements des guerres de religion sont considérés non plus d'en haut, mais d'en bas et étudiés dans leur répercussion sur les masses populaires²³. C'est dans un milieu bourgeois, familier que se déroule l'action de *Jean Hennuyer*. Une famille de Lisieux apprend avec terreur le massacre de la Saint-Barthélemy. Les deux premiers actes suivent le sort de cette famille bourgeoise et Jean Hennuyer n'apparaît que dans le dernier acte.

Dans *La Mort de Louis XI*, on a des scènes vivantes. L'auteur y donne plusieurs points de vue sur le même événement en mettant en scène, à côté des bourgeois, les paysans qui donnent leur opinion sur le roi. Dans ces pièces on trouve des scènes de masse dans lesquelles les personnages bougent, s'agitent. Ces pièces n'ont rien en commun avec l'immobilité des tragédies classiques. Comme dit Felix GaiFFE, « malgré tous les défauts que nous lui connaissons, Mercier était entré dans l'esprit shakespearien, où des êtres de chair et de sang marchent, courent, agissent, ou se succèdent [...] les plus sublimes élans et les détails les plus familiers : conception du théâtre entièrement opposée à celle de la Tragédie classique, tentative déjà romantique, à laquelle il ne

²¹ L.-S. Mercier : *La Mort de Louis XI, Roi de France, pièce historique*, Neuchâtel, 1783 : III.

²² *Idem.*.

²³ E. GaiFFE : *Le Drame en France...*, *op.cit.* : 414.

manquait, pour réussir, que du génie chez l'auteur, et chez les spectateurs, un esprit moins hostile et mieux préparé à de telles audaces²⁴».

Les auteurs romantiques apprécieront à leur tour les auteurs des drames bourgeois comme leurs précurseurs. C'est Théophile Gautier, défenseur du drame romantique, qui célébrera «cette école du drame vrai, inauguré, brillamment le siècle dernier, par Diderot, Mercier et Beaumarchais²⁵». Ce sont en premier lieu les frères Goncourt qui rendent hommage à Mercier dans leur *Histoire de la société française pendant la Révolution*. Ils font l'éloge de Marie-Joseph Chénier et évoquent Mercier qui a préparé la tragédie nationale : «Mercier avait l'intelligence brave, l'héroïsme de ses opinions, la conscience de l'esprit, la pensée vive, active, libre [...] Mercier dans son livre [*Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*], formulait la révolution du théâtre». Mercier appelait à la royauté du théâtre qu'il rêvait, le drame en prose, cette tragédie, cette comédie, qui a comme la vie, le rire et les pleurs ; et aux moqueries, il présidait fièrement : «Quand la vérité a déposé une fois son germe, il peut être foulé aux pieds : mais il prend racine : il croît en silence, il s'élève, il pousse des branches. Si les temps n'étaient pas encore mûrs en 1789 pour la révolution du théâtre entrevue par Mercier, le *Charles IX* de Chénier en préparait l'avènement : la Tragédie nationale venait de tuer la Tragédie²⁶».

²⁴ *Ibid.* : 421.

²⁵ Cité par M. Lioure : *Le Drame*, Paris : Librairie Armand Colin, 1963 : 32.

²⁶ E. & J. de Goncourt : *Histoire de la Société française pendant la Révolution*, Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1895 : 51.

“FIABE MAGICHE IN FORMA DRAMMATICA”: LA FORTUNA DELLE OPERE DI CARLO GOZZI IN UNGHERIA

ANIKÓ DOMBI

Università degli Studi Eötvös Loránd
dombiani@gmail.com

Abstract: Although Carlo Gozzi was not a very popular theatre author, his works were staged in Hungary quite early, a few years after their publication from the 1780's. His works arrived in Hungary through a German influence, his dramas were translated into and staged in German in the *Deutsche Theater* 'German Theatre' of Pest and Buda. The first performance of a Gozzi play took place in 1783. His most popular drama was *Turandot*, an adaptation of Schiller's work, which was frequently played in the German Theatre. The first production in Hungarian occurred in 1837 in the Castle Theatre. The company staged *Turandot*, and it was a great success. In spite of the success, Gozzi's plays were not well received by the critics. In this paper, I discuss some examples of the critical reception of Carlo Gozzi and his plays.

Keywords: Carlo Gozzi, *Turandot*, German Theatre, adaptation, critical reception

1. Introduzione

Carlo Gozzi non appartiene agli autori teatrali più noti e riconosciuti. In contrasto con il suo maggiore nemico, Carlo Goldoni, non fa parte del stretto canone letterario. Le sue opere sono rimaste in buona parte sconosciute, forse ad eccezione della *Turandot*, anch'essa conosciuta grazie all'adattamento di Schiller.

In quest'articolo presento la fortuna delle opere di Gozzi in Ungheria dal momento della loro pubblicazione italiana, cioè dalla fine del Settecento alla metà dell'Ottocento. Faccio un elenco dei drammi che erano messi in scena in Ungheria in questo periodo, osservando in quale traduzione o adattamento erano conosciuti. Mi soffermo sulla sua ricezione critica, portando degli esempi dalle critiche dell'epoca per rappresentare come accolse la stampa teatrale le opere fiabesche di Gozzi.

2. La ricezione critica di Carlo Gozzi

I saggi della storia di teatro del Settecento e dell'Ottocento fanno una presentazione anche del teatro straniero e cioè anche di quello italiano. In questi scritti appare il nome di Gozzi, in confronto con Goldoni. Il primo studioso ungherese ad accennare il nome dei due autori fu lo scrittore e traduttore gesuita Ferenc Faludi, che durante il suo soggiorno a Roma si occupava della letteratura e del teatro italiano.¹

Nel 1826 fu pubblicato il saggio teatrale di István Lassu: *La poesia drammatica e la sua storia*.² In questo saggio l'autore scrive così della riforma della commedia dell'arte e dell'attività teatrale di Goldoni e di Gozzi:

Verso la metà del Settecento Goldoni cominciò a purgare la commedia dai difetti sopra elencati, e in effetti fece molti miglioramenti e per questo fu riconosciuto. Sopresse le commedie di maschera e quasi le eliminò. In parte il merito di Goldoni, in parte la soppressione delle maschere furono la causa delle commedie di Gozzi che non sono altro che fiabe magiche in forma drammatica, in cui recuperò le maschere nella loro vecchia potenza. Dopo di girare la sua fantasia nelle fiabe orientali, volse la sua attenzione alle commedie spagnole, soprattutto a Calderòn. In questo merita ancora meno che nel suo lavoro originale perchè imbruttì i pensieri maestosi e il gusto sofisticato della poesia spagnola.³

Il saggio di Lassu sottolinea due punti di vista nel teatro di Gozzi. Da un lato, in contrasto con Goldoni che realizzò la riforma della commedia dell'arte, Gozzi restituì le maschere e la presenza dei personaggi della commedia dell'arte sulla scena. Dopo le fiabe teatrali esotiche scriveva delle commedie di tipo spagnolo, sulla base delle opere di Calderòn, Còrdoba e altri autori; e queste, non essendo delle opere originali, non hanno un grande valore letterario. Questo breve capitolo riflette benissimo la ricezione del teatro di Goz-

¹L. Nyerges: *Carlo Goldoni színművei Magyarországon (1759–1990)*, Budapest: OSZMI, 1992: 8.

²I. Lassu: 'A Drámai költés, és annak Históriaja,' in: Thaisz András (ed.): *Tudományos Gyűjtemény*, Pest: Petrózai Trattner Mátyás, 1826: VI. 3–85.

³*Ibid.*: 43. Il testo originale in lingua ungherese: "A XVIII. század közepe táján Goldoni kezdette a' vig-játékokat a fent említett hibáktól megtisztogatni, és valóban sok javítást is tett; a' honnan nagy kedvességet nyert, az ál-ortzás comoediákat felette elnyomta, és tsak nem végképen kiküszöbölte. Rész-szerint azon kedvesség, mellyet Goldoni nyert, rész-szerint az ál-ortzák elnyomtatása adott okot későbbben a' Gozzi-nézó játékaira, mellyek nem egyebek, mint drámai formába öntött tündéres mesék, mellyekben az ál-ortzákat viszont elébbe-bni befolyásokba vissza helyeztette. Minekutánna képzelődő tehetségét a' napkeleti regékben legeltette volna egy darabig, a' Spanyolok néző-játékaira fordítá figyelmetességét, kiváltképpen Calderonra, a' hol még kevésbé érdemel dicséretet, mint eredeti munkájában, mivel a' spanyol poesis fenséges gondolatait, 's finom ízlését eltsufította."

zi di quei tempi che in realtà non è cambiata molto da allora. Le commedie di argomento spagnolo meritano “ancora meno che il suo lavoro originale”, cioè la critica non apprezza molto neanche le sue opere originali, nonché le imitazioni.

Si legge una descrizione simile nell'almanacco teatrale *Magyar Thália*,⁴ nel capitolo del teatro italiano:

Nel secolo scorso Goldoni si presenta come il riformatore della commedia italiana, e, sebbene non sia tanto forte per quanto riguarda l'originalità, l'invenzione e la rappresentazione dei caratteri; si dimostra molto ingegnoso nella regia e nell'effetto scenico. Fu lui il primo a presentare in scena i personaggi senza maschera.—Gozzi con le sue fiabe drammatizzate ebbe più successo nei suoi tempi, e nonostante le sue opere—come frutti dell'immaginazione sregolata—non rimanessero sulla scena a lungo, è suo merito che fu il primo a rappresentare sulla scena l'onore cavalleresco, l'amore spirituale e la devozione per la femminilità tenera.⁵

3. La presenza delle opere di Gozzi in Ungheria

Le opere di Gozzi entrarono in scena in Ungheria abbastanza presto, 20 anni dopo della loro pubblicazione in Italia. Questo fatto non era dovuto alla disponibilità o alla sperimentazione del teatro ungherese, bensì al successo di Gozzi in Germania. Le opere di Gozzi erano tradotte e adattate dai maggiori autori tedeschi come Schiller, Goethe, Werthes o Schröder, ed avevano un grande successo nei teatri di Germania alla fine del Settecento. Le fiabe magiche ambientate nei paesi esotici, piene di avvenimenti fantastici convenivano al gusto preromantico tedesco. Tutte le opere teatrali di Gozzi giunsero in Ungheria per mediazione tedesca, e per lungo tempo l'unico teatro a metterle in scena era il teatro tedesco di Pest. Naturalmente gli spettacoli si svolgevano in lingua tedesca, il primo spettacolo in lingua ungherese ebbe luogo solo nel 1837.

⁴I. Vahot: (ed.): *Magyar Thália. Játékszíni almanach 1853-ra*, Vol. I., Pest: Müller Nyomda, 1853: 33.

⁵*Idem*. Il testo originale in lingua ungherese: “Goldoni a mult században az olasz vígjáték reformatoraként tűnik fel, s bár eredetiség, találékonyság s jellemfestés dolgában nem igen erős, de szinpadí rendezés s hatás tekintetében sok ügyességet fejt ki. Álarcz nélkül ő lépteté fel először komikus alakjait.—Gozzi dramatizált tündérregéivel a maga idejében még nagyobb hatást csinált, s bár művei, mint a kicsapongó képzelem vad szülöttei nem sokáig maradtak fenn a szinpadon, érdeme az, hogy az olasz vígjátékírók közt a lovagias becsület, a szellemi szerelem s a gyöngéd nőiség iránti hódolatot ő mutató be először.”

3.1. Il teatro aristocratico

Sebbene le opere messe in scena nei teatri aristocratici non siano i primi nell'ordine cronologico, dal punto di vista della storia del teatro bisogna trattarle all'inizio. I drammi di Gozzi arrivarono anche al teatro aristocratico attraverso il teatro tedesco, ed erano rappresentati in lingua tedesca. La sala di teatro del castello della famiglia Grassalkovich a Pozsony fu costruita nel 1786 e l'impegno di provvedere al programma era affidato a Cristoph Seipp, direttore del teatro comunale di Pozsony. La sala di teatro fu inaugurata il 24 marzo 1786, e il repertorio era composto delle opere di Schröder, Meyer, Wezel, a domanda del principe Grassalkovich. Dopo di Pasqua Grassalkovich chiamò la compagnia per fare altri quattro spettacoli tra cui anche uno di Gozzi, *Il pubblico segreto*, nell'adattamento di Gotter, con il titolo *Das öffentliche Geheimniss*. La commedia era rappresentata il 18 aprile 1786, meno di un mese dopo dell'apertura del teatro.⁶

La prossima opera di Gozzi era messa in scena in originale, non in adattamento. La prima de *I pitocchi fortunati* (in lingua tedesca, con il titolo *Die glücklichen Bettler*) era il 1 gennaio 1793, nella rappresentazione della stessa compagnia di Cristoph Seipp. Fu questa la prima delle *Fiabe teatrali* messa in scena in Ungheria nella versione originale.⁷

3.2. Deutsche Theater di Pest e Buda

Il primo repertorio rimasto conservato del teatro tedesco è del 1783, quindi abbiamo dei dettagli sicuri degli spettacoli soltanto a partire da quest'anno. Nei repertori tra il 1783 e il 1840 si trovano 26 opere di Gozzi che è un numero notevolmente grande anche se la maggior parte era una versione adattata.⁸ Oltre le *Fiabe teatrali* vennero rappresentati anche i drammi di argomento spagnolo sulla base delle opere di Calderòn e Còrdoba, nati fra gli anni 1767 e 1773. In quest'articolo scriverò specificamente delle commedie originali di Gozzi messe in scena nel teatro tedesco, e pubblicherò anche alcuni cartelli dei pezzi di Gozzi che si trovano nella Biblioteca Nazionale Széchenyi.

⁶ G. Staud: *Magyar kastélyszínházak*, Vol. II, Budapest: OSZMI, 1963: 30–31.

⁷ G. Staud.: *Adelstheater in Ungarn*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977: 318.

⁸ H. Belitska-Scholtz & O. Somorjai: *Deutsche Theater in Pest und Ofen, 1770–1850: normativer Titelkatalog und Dokumentation*, Budapest: Argumentum, 1995: I–II.

La maggior parte delle opere viene menzionata nel catalogo in due periodi: durante la direzione di Eugen Busch tra il 1793 e il 1799 e di Pál Ráday tra il 1815 e il 1818. Nell'*Inventarium* di Busch e nei *Documenti teatrali* di Ráday sono elencate quasi tutte le opere di Gozzi, e molte erano anche messe in scena.⁹ In questi documenti vengono enumerate molte delle *Fiabe teatrali*: *La donna serpente*,¹⁰ *I pitocchi fortunati*,¹¹ *L'augellino belverde*,¹² *Il re cervo*,¹³ *L'amore delle tre melarance*,¹⁴ *Il corvo*¹⁵ e *Turandot*.¹⁶ Purtroppo non ne sono rimasti i cartelli e non sappiamo la data delle prime rappresentazioni, ma è sicuro che questi pezzi erano conosciuti dai direttori in traduzione tedesca.

La prima opera di Gozzi fu rappresentata nel 1783 (forse anche prima, ma sono rimasti i cataloghi solo a partire da quest'anno): *Le due notti affannose ossia Gli inganni dell'immaginazione*, che era messa in scena a Venezia per la prima volta nel 1771. Nel Deutsche Theater lo rappresentarono in lingua tedesca con il titolo *Die zwei schlaflosen Nächte oder Der glückliche Betrug* secondo la traduzione di Werthes, e in 5 atti. Ce n'erano due spettacoli: il 4 gennaio 1783 e il 22 gennaio 1786.¹⁷

La tragicomedia *Doride* fu messa in scena nella versione di Gotter e Schröder, con il titolo *Juliane von Lindorak*. Giunse a 5 spettacoli nel periodo tra 1787 e 1794.¹⁸ Il cartello (vedi tavola 1) è dello spettacolo del 24 settembre 1794.¹⁹

Senza dubbio l'opera di Gozzi che ebbe più successo era la *Turandot*, e grazie alla popolarità dell'opera lirica di Puccini questo fatto non è cambiato da quei tempi. L'adattamento di Schiller è del 1801, e solo qualche anno dopo la *Turandot* già apparve nei teatri ungheresi. Nel teatro tedesco c'erano gli spettacoli continui tra il 1808 e il 1840, nella stagione teatrale 1808/1809 era in programma 5 volte tra novembre e aprile il che significa un successo significativo. Il titolo tedesco era *Turandot, Prinzessin von China oder Die drei*

⁹ Titoli originali: Busch: *Inventarium*, Ráday: *Színházi iratok*. *Ibid.*: Vol. I.: 69.

¹⁰ *Ibid.*: Vol. I.: 341. (numero 1955).

¹¹ *Ibid.*: Vol. I.: 387. (numero 2367).

¹² *Ibid.*: Vol. I.: 403. (numero 2498).

¹³ *Ibid.*: Vol. I.: 510. (numero 3415).

¹⁴ *Ibid.*: Vol. I.: 553. (numero 3799).

¹⁵ *Ibid.*: Vol. II.: 687. (numero 4937).

¹⁶ *Ibid.*: Vol. I.: 265. (numero 1293) e vol. II.: 830 (numero 6177 e 6178).

¹⁷ *Ibid.*: Vol. II.: 944. (numero 7168).

¹⁸ *Ibid.*: Vol. I.: 476. (numero 3115).

¹⁹ Cartello del Deutsche Theater, 1794. Budapest: OSZK Színháztörténeti Tár.

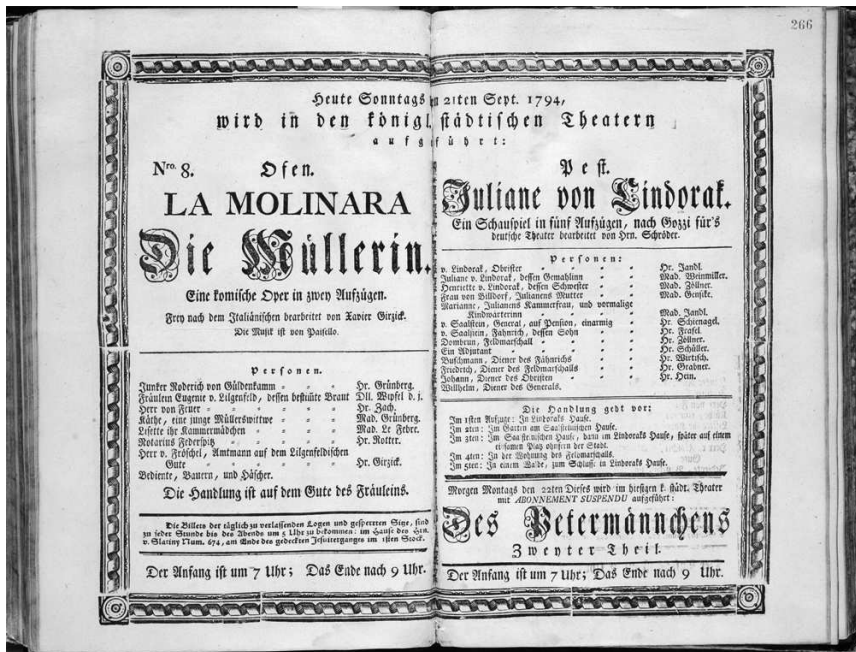


Tavola 1. Cartello dello spettacolo di “Juliane von Lindorak” al Deutsche Theater di Pest. Raccolta Teatrale della Biblioteca Nazionale Széchényi (Országos Széchényi Könyvtár; Budapest, Színháztörténeti Tár).

Rätsel.²⁰ Le scene di ballo e i fuochi d’artificio provano la grandiosità dello spettacolo (tavola 2).²¹

3.3. Il primo spettacolo in lingua ungherese

Sebbene le opere di Gozzi apparissero abbastanza presto sulle scene dei teatri ungheresi, tutti gli spettacoli sopra elencati erano rappresentati in lingua tedesca. La prima rappresentazione in ungherese ebbe luogo nel 1837, al Teatro del Castello di Buda, antecessore del Teatro Nazionale.

Il periodo tra il 1833 e il 1837, quando il primo spettacolo di un’opera di Gozzi fu messo in scena, è un periodo di transizione nella storia del teatro ungherese. Agli inizi degli anni 1830 tra le iniziative riformistiche sorgeva sempre più spesso la questione del teatro e della fondazione di un teatro sta-

²⁰ H. Belitska-Scholtz & O. Somorjai: *Deutsche Theater...*, op.cit. : Vol. II.: 830 (n. 6178).

²¹ Cartello del Deutsche Theater, 1808. Budapest: OSZK Színháztörténeti Tár.

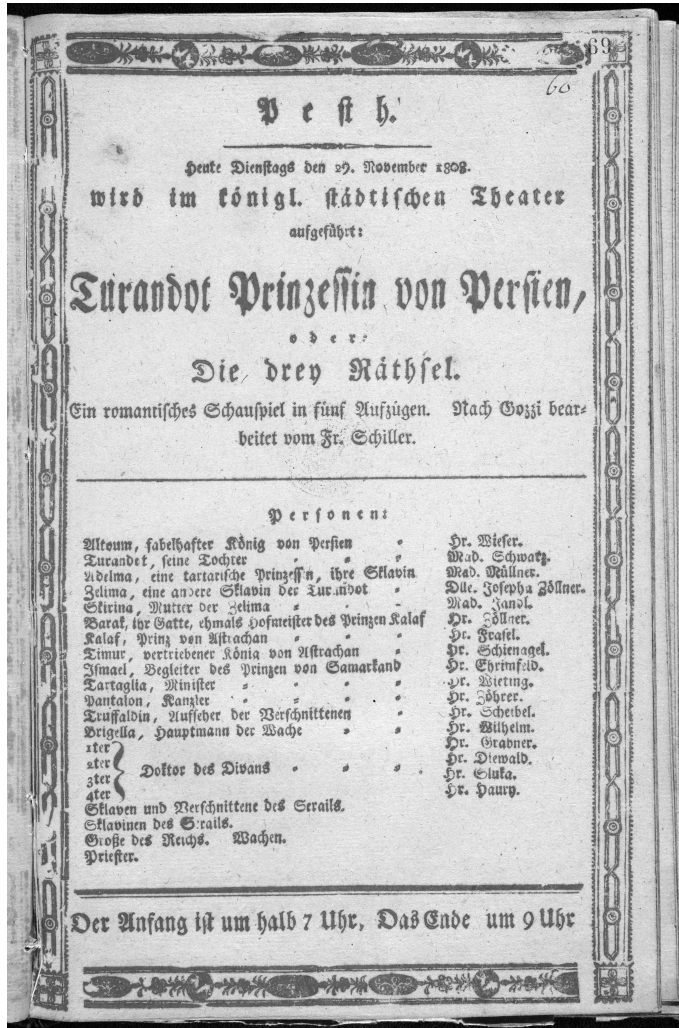


Tavola 2. Cartello dello spettacolo di “Turandot” al Deutsche Theater di Pest. Raccolta Teatrale della Biblioteca Nazionale Széchényi (Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Színháztörténeti Tár).

bile a Pest. Nel 1832 fu pubblicato il pamphlet di István Széchenyi intitolato *Magyar játékszinről* (‘*Del teatro ungherese*’),²² un anno dopo la Società Scientifica Ungherese bandì un conoconcorso su *Miképp lehetne a magyar játékszint a fővárosban állandóan megalapítani?* (“Come sarebbe possibile fondare un

²² E. Kerényi (ed.): *A Nemzeti Színház 150 éve*, Budapest: Gondolat, 1987: 7.

teatro stabile nella capitale?”).²³ La costruzione del teatro iniziò nel 1835 al luogo dell'attuale piazza Astoria. Nel 1833 una parte degli attori del teatro di Kassa arrivò alla capitale per formare la compagnia del futuro teatro nazionale. Durante questi 4 anni la compagnia era sistemata nel Teatro del Castello di Buda e il loro nome era cambiato a Compagnia Teatrale di Buda.

In questo periodo la compagnia mise in scena molte opere di Goldoni e Schiller, così è ovvio che anche la *Turandot* già nota e benvista richiamò la loro attenzione (tavola 3).²⁴ Il dramma era tradotto dal tedesco da Mihály Kovacsóczy. La prima rappresentazione ebbe luogo al Teatro del Castello il 16 marzo 1837. L'ultimo spettacolo della compagnia in questo teatro fu tre giorni dopo, quindi si può dire che la *Turandot* era quasi lo spettacolo d'addio a questo luogo. Dopo si trasferirono all'edificio del Teatro Ungherese di Pest che fu inaugurato il 22 agosto 1837 e nel 1840 cambiò il nome a Teatro Nazionale Ungherese.

I protagonisti della *Turandot* erano i maggiori attori della compagnia e del paese. *Turandot* fu interpretata da Anikó Lendvayné Hivatal, Kalaf da Lajos Fánccsy, Skirina da Anna Kántorné Egelhardt — come si legge sul cartello, lo spettacolo era la sua serata d'onore.

3.4. La critica della prima rappresentazione ungherese della *Turandot*

Le critiche degli spettacoli dell'epoca si leggono soprattutto nella rivista *Honművész*, nel supplemento del periodico culturale *Regélő*. La rivista usciva tra il 1833 e il 1841 e pubblicava le relazioni sugli spettacoli teatrali di Ungheria due volte alla settimana. La critica scrive così della prima della *Turandot* al Teatro del Castello:

Il 16 marzo a Buda è stato rappresentato per la prima volta 'Turandot, principessa di Cina' per la Signora Kántorné, in 5 atti, scritto da Fridrich Schiller sulla base dell'opera di Gozzi, tradotto da Mihály Kovacsóczy. — Sia questo dramma una satira, o una caricatura (come è detto da alcuni, ma che non si vede né delle parti serie, né in genere dello spettacolo), o semplicemente un'attrazione di carattere cinese — non lo abbiamo trovato degno di essere scelto serata d'onore dalla nostra eccellente artista che è l'unica attrice del genere tragico nel nostro teatro ungherese. In realtà siamo indecisi che questo pezzo a quale genere teatrale appartenga, perchè nelle scene serie, anche in quelle in cui è presente la Sua Maestà Imperatore o dove sussiste il pericolo di morte, abbiamo visto delle

²³ *Idem*.

²⁴ Cartello del Budai Várszínház, 1837. Budapest: OSZK Színháztörténeti Tár.

Kántorné jutalomjátéka.

Bérlet- szűnés.

Szabad királyi nemes BUDA fővárosa' színházában.

NEMZETI JÁTÉKSZÍN.

Csütörtökön, Martins' 16-dikán, 1837.

E l ő s z ő r:

Turandot, Chinai hercegné.

Szinjáték 5 felvonásban. Gozzi után Schiller Fridrik. Fordította Kovacsóczy.

S Z E M É L Y E K:

Altom, China' regés királya	— Udvarhelyi úr.	Tartaglia, miniszter — — — Szilgyi úr.
Turandot, leánya — — —	Lendvayné assz.	Pantalon, cancellár — — — Telpy úr.
Adelma, tatár herceg hölgy, Turan-	—	Truffaldin, a' hercegek' felvigyázója — — — Szajgheti úr.
dot' rabja — — —	Laborfalvi Róza.	Brigella, az őrség' kapitánya — — — Somogyi úr.
Zelima, szinte Turandot' rabja — — —	Batliáné assz.	— — — Ifj. Udvarhelyi úr.
Skirina, Zelima' anyja — — —	KÁNTORNÉ.	— — — Molnár úr.
Barák, férje, hajdan udvarnok — — —	Bartha úr.	— — — Havi úr.
Kalaf, a' asztrachi herceg — — —	Fücsy úr.	— — — Daragi úr.
Timur, Astrachan' számuizott fejedelme	Megyeri úr.	
Ismael, a' samarandi herceg' kísérfője	Ifj. Egressy úr.	

Höher. Rabszolgák, rabszolgák a' Serailban.

A' tekintetes Pest vármegyei játékszíni Igazgatóság' rendelkezéséből, e' mai játék' jövedelme alulírtak jutván a' n. & közönség' minden karbeli tisztelt tagjainak kegyébe mély tisztelettel ajánlja magát.

KÁNTORNÉ.

Beltűjegyeket előre váltani lehet, reggel 9 órától kezdve 12-ig, délután 2-től 4-ig a' színházban, a' rendelt órákon kívül pedig mindenkor Kihmeyer pénzeszdó úrnál, a' gr. Teleki házában.

Bémenetár: Közép páholy 5 for. Felső és alsó 4 for. Zárszék 1 for. Földszint 50 kr. Második emeleti sárthely 50 kr. Második emeleti elsőhely 30 kr. Karzat 15 kr. váltóban.

Kezdeté 7-odfél órakor, vége 9-kor.

Boldogasszony temploma' harangozója (Notre-Dame) Hugo Victor után 6 szakaszban. Pály Elek' fordítmánya szerint könyomatra, 3 csinos borítékba kötve árultatik Pesten Eggenberger és Müller könyvtáros boltjukban, az ára 1 pengő for. — Ugyan ott A' méregkeverő Cartil Blage színműve 5 felvonásban. Buvár című két felvonásos daltétkel egy borítékban, 1 pengő forintért meg kapható.

Tavola 3. Cartello dello spettacolo di "Turandot" al Budai Várszínház. Raccolta Teatrale della Biblioteca Nazionale Széchényi (Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Színháztörténeti Tár)

mosse cinesi ridicolose, nei momenti più emotivi abbiamo sentito un discorso insipido, anzi delle parole latine, che non può essere concordato con il contenuto della storia. In verità non so se in quest'opera che per altro si chiama dramma, non sarebbe giusto eliminare queste buffonerie, dato che lo spettacolo sia abbastanza noioso lo stesso, per il suo contenuto di poco valore e per la lunghezza. Se finora potevamo mettere in scena le opere di qualsiasi nazione

senza rovinare la dignità delle scene serie dalla ridicolezza: non si può comprendere perchè non possiamo esiliare le buffonerie cinesi, le mosse, le parole latine almeno dalle scene in cui sono in contrasto con la serietà del gioco. Io almeno non desidero vedere lo spettacolo di Turandot mai più. — Del resto lo spettacolo si è compiuto bene. I protagonisti, Signora Lendvayné (Turandot) e Signor Fácscy (Kalaf) erano accolti spesso con applausi ed erano richiamati ad inchinarsi più volte. La signora Kántorné (Skirina) era gradita persino in questa piccola parte, benchè abbia trovato poche possibilità per esprimere il suo ingegno. Nel momento della sua prima apparizione in scena è stata accolta con due ghirlande e con applausi smanacciati, alla fine dello spettacolo venne richiamata ad inchinarsi più volte. C'era un gran numero di spettatori. Anche alcuni palchi erano pieni.²⁵

La critica dà notizia della prima della *Turandot* in una maniera piuttosto negativa. Mentre nel teatro tedesco le opere di Gozzi, soprattutto la *Turandot*, avevano un successo abbastanza grande, la critica ungherese accoglie l'opera con avversione. Le “mosse” e le “buffonerie cinesi” si riferiscono molto pro-

²⁵ G. Róthkrepf (ed.): *Honművész, a Regélő folyóirat társa* 24, 1837: 188–189. Il testo originale in ungherese: “Budán marczius 16-kán Kántorné assz. részére előszer adatott „Turandot, chinai herczegné” színjáték 5 fsban; írta Gozzi után Schiller Fridrik; fordította Kovacsóczy Mihály. — Legyen bár e' szinmű akár satyra, akár caricatura (mint némelyek állítják, de a' mi sem tartalmának komolyabb részeiből, sem az előadásnak általános voltából eléggé ki nem tűnhető), akár puztán véve a' chinai sajtáságot caracterizáló mutatvány — egyik esetben sem találtuk méltónak silány érdeke mellett, hogy jeles művésznénk, ki a' tragikai nemben egyetlenünk nemzeti színészetünk világán, azt jutalmi játékaul válassza. Valóban elhatározatlanok valánk, hogy ezt a' szinművek mellyik neméhez számítsuk, midőn a' rejtvények megfejtésén alapuló egésznek komoly jeleneteiben, még ott is, hol a' császári méltóság játszik főszerepet, vagy hol életveszély forog-fel, chinai neveléséges testmozgásokat láttunk, a' legérzékenyebb pillanatokban sületlen beszédet, sőt latin szókat is hallottunk, mit semmiképpen az egészszel megegyeztetni nem tudunk, annyival kevesbbé, mivel a' mozgó Chinákban a legkomolyabb időpontok alatt is mindannyi bohócokat kelle látnunk. Valóban nem tudom, nem volna-e célirányosabb e' műben, melly egyébiránt színjátéknak neveztetik, a' nélkül, hogy az egésznek érdeke vesztene, e' bohócságokat elhagyni, miután úgy is elég untató a' mutatvány, csekély becsű tartalma és hosszúsága miatt. Ha lehetett még eddig bármilly nemzetbelieket felléptetni szinpadunkra a' nélkül, hogy oly sajtáságaikat, mellyek a' komoly jelenetek érdekét tönkre teszik előttünk neveléséges voltak által: nem látni által, mért nem lehetne innen a' chinai bohócskodásokat, mozgásokat, latin szókat egészen száműzni legalább azon jelenetekből, hol neveléséges kontrasztban állnak a' dolog komolyságával. Én legalább Turandot előadatását így, mint ma, látni soha sem óhajtom. — Az előadás egyébiránt szorgalommal ment végbe. A' fő szerepek vivőjei Lendvayné assz. (Turandot) és Fácscy úr (Kalaf) gyakori tapsban és több ízbeli előhivatásban részesültek. Kántorné assz. (Skirina) kis szerepében is kedves volt, habár tehetségeinek kitüntetésére kevés mezőt talált is. Első felléptekor két koszorúval és zajos tapsokkal, mutatvány végén előhivatással tisztelteték. Nézők igen szép számmal. Nehány páholy is telve volt.”

babilmente ai lazzi delle figure della commedia dell'arte. I difetti più gravi dell'opera secondo la critica sono da un lato il genere misto della tragicommedia, cioè i momenti comici nelle scene serie, dall'altro lato gli intermezzi della commedia dell'arte. Secondo la relazione invece, lo spettacolo aveva successo, con il teatro gremito e con applausi calorosi.

4. Sommario

Le opere di Carlo Gozzi arrivarono ai teatri ungheresi per mediazione tedesca. Apparvero sulle scene abbastanza presto dopo la loro rappresentazione italiana, a partire dagli anni 1780. Nel catalogo del Deutsche Theater di Pest e Buda troviamo le tracce dei drammi dal 1777, la data dello primo spettacolo è del 1783. D'allora in poi quasi tutte le opere di Gozzi vennero rappresentate nel teatro tedesco con grande successo, tutte in lingua tedesca e nell'adattamento di Werthes, Schiller o Schröder. La prima rappresentazione in lingua ungherese ebbe luogo al Teatro del Castello di Buda, nel 1837. Anche se lo spettacolo della *Turandot* aveva bastante successo, la sua ricezione critica era abbastanza negativa. Dopo della prima del 1837 la *Turandot* era messo in scena raramente nell'Ottocento, gli altri drammi furono tradotti solo nel Novecento, Heltai tradusse *Il re cervo* nel 1951. Al Teatro Nazionale la prossima opera di Gozzi rappresentata era *L'amore delle tre melarance* del 1940. Dagli anni '50 Gozzi è riscoperto dal teatro dei pupi, rappresentano le *Fiabe teatrali* spesso e con grande successo.

Appendice

Elenco delle opere di Carlo Gozzi rappresentate in Ungheria tra il 1783 e il 1840:

Pozsony, Teatro del Castello Grassalkovich

1786 (18/04) *Das öffentliche Geheimniss (Il pubblico segreto)* di Carlo Gozzi, adattato da Friedrich Wilhelm Gotter, regia di Cristoph Seipp. Commedia in 5 atti

1793 (1/01) *Die glücklichen Bettler (I pitocchi fortunati)* di Carlo Gozzi, adattato da Karl Friedrich Zimdar, regia di Cristoph Seipp. Commedia in 3 atti

Pest-Buda, Deutsche Theater

- 1783 (4/01) *Die zwei schlaflosen Nächte oder Der glückliche Betrug (Le due notti affannose ossia Gli inganni dell'immaginazione)* di Carlo Gozzi, adattato da Friedrich Werthes. Commedia in 5 atti. 2 spettacoli: 1783. I. 4. e 1786. I. 22.
- 1787 (1/09) *Juliane von Lindorak (Doride)* di Carlo Gozzi, adattato da Friedrich Ludwig Schröder. Dramma in 5 atti. 5 spettacoli tra 1/11/1787 e 24/09/1794.
- 1789 (2/10) *Das öffentliche Geheimniss (Il pubblico segreto)* di Carlo Gozzi, adattato da Friedrich Wilhelm Gotter. Commedia in 5 atti. 9 spettacoli tra 2/10/1789 e 26/02/1804.
- 1798 (5/07) *Der Liebesieg (Il trionfo dell'amore)* di Carlo Gozzi, adattato da Salomon F. Schletter. Dramma cavalleresco in 5 atti. 10 spettacoli tra 5/08/1798 e 16/01/1808.
- 1808 (7/11) *Turandot, Prinzessin von China (Turandot)* di Carlo Gozzi, adattato da Friedrich Schiller. Tragicommedia in 5 atti. 5 spettacoli tra 7/11/1808 e 6/04/1809, a Buda 2 spettacoli: 1/01/1827 e 10/08/1840.
- 1822 (2/09) *Der Zeuberspruch (Il corvo)* di Carlo Gozzi. Fiaba romantica in 2 atti, musica di Johann Peter Pixis.

Buda, Teatro del Castello

- 1837 (16/03) *Turandot, Chinai herczegné (Turandot)* di Carlo Gozzi, adattato da Friedrich Schiller, tradotto da Mihály Kovacsóczy. Tragicommedia in 5 atti.

PIERO PINCHARO DE PARMA, UN RAGIONIERE ITALIANO IN SUOLO UNGHERESE

HAJNALKA KUFFART

Università Cattolica di Péter Pázmány, Piliscsaba
furacs@yahoo.it

Abstract: During the time of Ippolito d'Este's archbishopric in Esztergom, Hungary, an Italian officer was leading the economic accounting, whose name was Piero Pincharo de Parma. His books are considered to be essential sources for researchers of the Hungarian Middle Ages. Investigating his character, we can get closer to the order of the accountancy, his responsibilities, and we can follow his life in Hungary.

Keywords: Hungary, late Middle Ages, Archbishopric of Esztergom, accounting practices

1. Introduzione

La medievistica ungherese conosce i codici d'Ippolito I. d'Este già da più o meno 150 anni,¹ ma fino ai nostri giorni non sono stati svelati con completezza inoltre le preziose informazioni conservate in essi non sono integralmente disponibili per il pubblico ungherese. Ho cominciato ad occuparmi di questi libri contabili presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università Péter Pázmány a seguito di un compito ricevuto dai professori, poi da queste fonti ho scelto i temi di due tesi di laurea,² di conseguenza ho avuto la fortuna di partecipare alle ricerche condotte presso lo stesso dipartimento e infine l'eredità d'Ippolito è diventata il mio argomento di PhD. In queste ricerche

¹ A. Nyáry: 'Az esztergomi érsekség és az egeri püspökség számadási könyvei a XV–XVI. századból', *Századok* 1867: 378–384.; A. Nyáry: 'A modenai Hyppolit kódexek', *Századok* 1870: 275–290, 355–370, 661–687; *Századok* 1872: 287–305, 355–376; *Századok* 1874: 1–16, 73–83.

² H. Kuffart: *Materiali per l'edizione critica dei libri di conto di Ippolito d'Este, cardinale di Esztergom* (thesis), PPKE BTK, 2010; H. Kuffart: *Az adószedés mindennapjai az esztergomi érsekség birtokain Estei Ippolit idejében* (thesis), PPKE BTK, 2011.

finanziate dal Fondo Nazionale delle Ricerche Scientifiche³ stiamo creando un database online dalle fonti provenienti dall'epoca 1301–1550, conservate negli archivi e biblioteche di Milano e Modena, che riguardano la storia ungherese. Una gran parte di queste fonti appartiene all'eredità di Ippolito I d'Este, cardinale di Esztergom (Strigonia, sede arcivescovile d'Ungheria) conservata dall'Archivio di Stato di Modena.⁴ Nelle pagine successive vorrei presentare una persona attraverso la quale possiamo entrare in una situazione speciale della storia. Piero Pincharo de Parma che servì il cardinale tra il 1487 e il 1498 come ragioniere.

Perché ci interessa la sua persona e quest'episodio storico? Ippolito I d'Este e la sua scorta italiana trascorsero una decina di anni a Esztergom. Gli artigiani e gli ufficiali continuarono il loro mestiere imparato in patria. Fece così anche il ragioniere, infatti grazie al suo lavoro possiamo creare adesso un'immagine ampia e dettagliata sullo stato economico della corte arcivescovile e sulla vita quotidiana di allora. Poiché Ippolito portò con sé la sua biblioteca quando tornò in Italia, queste fonti furono salvate e non dovettero sopportare le vicende dell'invasione turca. A causa di questa invasione la maggior parte dei documenti medievali riguardanti il Regno d'Ungheria venne distrutto, di conseguenza per noi, ungheresi l'eredità d'Ippolito rappresenta un vero tesoro, così anche i libri contabili. Questa contabilità fu condotta da Piero Pincharo de Parma.

Che cosa sappiamo della sua persona? Ovviamente ebbe radici parmigiani dato che scrive il suo nome generalmente in questo modo (Piero Pincharo de Parma). Prima di mettersi a servizio degli Estensi presumibilmente frequentò una delle botteghe dell'abaco dove i giovani imparavano a leggere, a scrivere, a calcolare e le basi della matematica applicata.

A cominciare dal Duecento in Italia si sviluppò rapidamente il commercio a lunga distanza (Spufford parla di "rivoluzione del commercio"),⁵ di conseguenza la contabilità continuò a differenziarsi per soddisfare le esigenze di avere un'idea sullo stato dell'intero patrimonio. Questa necessità portò all'evoluzione del metodo della partita doppia. Secondo la nuova tendenza prima si annotavano le modifiche nell'intero patrimonio in modo scompo-

³ OTKA K81430, coordinatore: Gy. Domokos.

⁴ Il trattato presente si basa soprattutto sulle copie dei libri di conto originali conservate a Budapest, MTA, segnalate Ms. 4996, 4997, 4998. L'identificazione delle copie con i documenti originali è ancora in corso.

⁵ Cfr. P. Sufford: *Hatalom és haszon: kereskedők a középkori Európában*, Budapest: Scolar, 2007: 16–19.

sto. Per il controllo meccanico annotavano due volte le singole azioni dato che il cambiamento di un elemento (p.es. la merce) comportava il cambiamento di un altro elemento (p.es. l'oro). Le annotazioni furono tenute in due libri: nel Giornale e nel Mastro, quindi in modo doppio. Poi anche nel Mastro veniva registrata due volte la stessa azione economica: sia sul lato d'avere (pagina destra), come su quello di dare (pagina sinistra), per ricevere alla fine lo stesso risultato dei due lati (*summa summarum*). In questo modo ogni informazione diventa verificabile dal controfatturato. Il metodo della partita doppia e i suoi requisiti non si formarono uniformemente, ma ne conosciamo più versioni. I tre metodi più importanti sono il lombardo, il veneziano e il toscano, tra i quali per il nostro caso il più interessante è il sistema veneziano che determinò anche la tenuta dei libri di Pincharo. Le caratteristiche principali del metodo veneziano sono senz'altro che qui si formarono i generi del Giornale e del Mastro, inoltre che le partite erano registrate a due sezioni a seconda del loro tipo di Dare o di Avere disposte lateralmente su due fogli del libro aperto: dalla mano sinistra il Dare, dalla mano destra l'Avere.⁶ Esattamente in questo periodo visse Luca Pacioli grazie a cui opera stampata (*Summa de arithmetica*, 1494)⁷ si diffuse in tutta l'Europa il metodo veneziano come “metodo italiano”.

2. 1487, la presa della ragioneria

Ippolito I d'Este fu nominato arcivescovo nel 1486 dal re Mattia Corvino ma dato che non ebbe l'età canonica, il papa lo confermò solo dopo una lunga lotta politica e diplomatica.⁸ Durante il tempo trascorso tra la nomina del re e la conferma del papa l'arcivescovado fu già considerato come la dotazione d'Ippolito, per questo motivo l'impegno della sua direzione riguardava gli Estensi da Ferrara. Il duca, Ercole d'Este ci mandò un suo ambasciatore, Cesare Valentini con la commissione di sistemare lo stato economico del-

⁶ Per la storia e per i vari metodi della partita doppia cfr. C. Antinori: 'La contabilità pratica prima di Luca Pacioli: Origine della Partita Doppia', *DE COMPUTIS Revista Española de Historia de la Contabilidad* 1, 2004: 5-23.

⁷ L. Pacioli: *Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni et Proportionalita*, Venezia: Paganino de' Paganini. 1494.

⁸ Sulla storia di Ippolito d'Este cfr. M. Beke (ed.): *Esztergomi érsekek 1001-2003*, Budapest: Szent István Társulat, 2003: 222-228; A. Chacon, F. Cabrera & A. Victorello: *Vitae et res gestae pontificum romanorum et S.R.E. Cardinalium ab initio nascentis Ecclesiae, usque ad Urbanum VIII*, Rome: Imprimerie Vaticane, 1630: 175-177.; V. Fraknói: *Magyarország egyházi és politikai összeköttetései a római szentszékkal* t. II., Budapest: Szent István Társulat, 1902: 229-236.

l'arcivescovado la cui situazione era degenerata significativamente durante il periodo passato senza alcun governo. Sfortunatamente nemmeno Valentini riuscì a risolvere i problemi prima dell'arrivo d'Ippolito, anzi, rincarò la dose dei debiti.⁹ Il suo ragioniere fu Lorenzo Theodato d'Aversa e nell'eredità d'Ippolito ci sono due libri contabili tenuti da lui.¹⁰

Nel frattempo a Ferrara tardarono con la partenza dell'arcivescovo per motivi finanziari¹¹ e nello stesso tempo stavano organizzando la scorta, assumevano vari servitori (medici, cuochi, ufficiali d'ogni sorta) per i futuri posti della corte di Esztergom. Ho trovato la prima informazione su Piero Pincharo de Parma in un libro contabile nato a Ferrara che fu dedicato quasi esclusivamente ad Ippolito e ai suoi servitori.¹² Pincharo appare in questo volume come intestatario di un conto, dove gli venivano addebitati 795 scudi la maggior parte dei quali (741 scudi) presi in prestito dal banchiere Nicolò dalla Farina per distribuirli tra i servitori che avrebbero viaggiato in Ungheria (lo fece ovviamente sotto commissione degli Estensi). L'atto è verificabile anche nei libri di Esztergom, perché dopo esser arrivato nel Regno Ungherese, Pincharo allibrò quest'affare,¹³ ma in una moneta diversa (247 ducati), addebitando l'intera somma al conto della duchessa Eleonora d'Aragona e senza alcun dettaglio sulla distribuzione effettuata (contro la sua abitudine) che rende difficile la corrispondenza delle due fatture.

Erik Fügedi, il ricercatore più significativo di questa materia, menziona con una breve nota i due ragionieri, Lorenzo Theodato d'Aversa e Piero Pincharo de Parma, e scrive solo che "Pincharo cominciò il suo servizio nel 1488 e cambiò il Theodato di cui non abbiamo più notizie".¹⁴ In base ai libri di Esztergom possiamo però descrivere quasi giorno per giorno l'andamento del cambio, non solo da quando Pincharo prese in mano la contabilità dell'arcivescovado dal suo predecessore, ma già un anno prima. Pincharo apre il suo primo mastro il 23 settembre 1487, ma nel testo dell'introduzione par-

⁹ Per le relazioni di Valentini e la corrispondenza degli Estensi cfr. I. Nagy & A. Nyáry (eds.): *Magyar diplomáciai emlékek Mátyás király korából III.*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1877.

¹⁰ Budapest, MTA Ms. 4996/2, 4997/5.

¹¹ Lettere di Eleonora d'Aragona in *Magyar diplomáciai emlékek Mátyás király korából III.*, *op.cit.* : 283–286, 293–294.

¹² Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale. Amministrazione dei Principi. 751.

¹³ Ms. 4997/2: 294–295.

¹⁴ "Pincharo 1488-ban kezdte meg szolgálatát és Theodato-t váltotta fel, akiről többé nem hallunk." In: Fügedi E.: 'Az esztergomi érsekség gazdálkodása a 15. század végén', *Századok* 94 1960/1: 82–124, 1960/4: 505–556, p. 86.

la di Lorenzo Theodato come fu scrivano,¹⁵ allibra la partita dei 247 ducati sopra presentati con la data di 24 settembre, mentre il 25 settembre Lorenzo Theodato nel suo libro dello stesso anno, sul proprio conto abbuona a sé stesso l'intero salario per i più di cinque mesi di servizio (34 fiorini).¹⁶ Dunque in questi giorni (23–25 settembre 1487) si svolse il cambiamento tra i due ragionieri, Cesare Valentini e i suoi dipendenti furono sostituiti e vennero saldati.

3. Il sistema della contabilità di Piero Pincharo de Parma

Pincharo non continuò a compilare i libri di Lorenzo Theodato, ma ne aprì uno del tutto nuovo in cui introdusse i servi assunti recentemente che rimanevano in servizio dell'arcivescovado.

3.1. Caratteristiche generali

La tenuta dei libri di Pincharo è caratterizzata soprattutto dal metodo veneziano. Applica il genere del Mastro, il memoriale che è un altro genere veneziano,¹⁷ ma nell'attività di Pincharo non costruisce un volume autonomo, invece fa parte nei mastri. Di questo periodo abbiamo un solo esempio al Giornale il cui autore però molto probabilmente non coincide con Pincharo.

In ogni anno venne aperto un nuovo mastro e generalmente fu condito in due volumi: uno per le entrate (e per i debitori) e un altro per le uscite (e per i salariati). I due volumi insieme possono essere considerati come un'unica unità. La struttura dei mastri è speciale: ogni volume è unico, ma possiamo tracciare uno schema generale indicato qui di seguito: al primo posto troviamo generalmente un indice che segue un'ordine alfabetico a seconda del nome di battesimo, ma l'ordine non era rigoroso, piuttosto occasionale: per esempio Eleonora d'Aragona compare sotto la lettera D come Duchessa. Il memoriale non è un elemento obbligatorio, ma se viene inserito, generalmente si trova o all'inizio o alla fine del volume e contiene un elenco dei decimatori e la somma pattuita. Effettivamente l'apertura del

¹⁵ “como appare per una scritta di sua mano per el libro di Lorenzo daversa fu scrivano in suo tempo” Ms. 4997/2: 45–47.

¹⁶ Ms. 4996/2: 6.

¹⁷ Cfr. C. Antinori: ‘La contabilità...’, *op.cit.*: 8.

libro equivale con l'invocazione in cui prima prega Dio, la Vergine Maria e Sant'Adalberto, il padrone dell'archidiocesi, poi denomina il libro, determina il titolo, la segnatura e le parti, infine chiede di nuovo l'aiuto di Dio per "el bem principliar meglio seguirre et optimamente finirre com salute di l anima mia e guadagno del corpo".¹⁸ Di seguito i conti si susseguono in ordine materiale, nella seconda parte del libro le stesse partite vengono allibrate anche su conti personali e alla fine del libro a volte troviamo un totale (o con la terminologia odierna: tabella riassuntiva) dei risultati dei singoli conti del libro.

Riassumendo brevemente l'andamento del lavoro di Pincharo: prima prese una porzione di carta, numerò le pagine, indicò le parti del contenuto progettato, preparò in anticipo le intestazioni dei singoli conti, sulla base del quale crea l'indice, eventualmente elaborò degli aiuti (memoriali), scrisse l'invocazione con il titolo e la segnatura, poi compilò le singole fatture in ordine cronologico aggiungendo i riferimenti. Alla fine totalizzò i risultati dei conti. Poiché la struttura veniva stabilita in anticipo, non sempre tutte le carte venivano adoperate. Utilizzò conseguentemente la lingua italiana (con ortografia oscillante) e numeri arabi, indicò la moneta in ducato che praticamente corrisponde al fiorino ungherese, e in denaro abbreviandoli in modo *duc. e din.* (100 denari valgono un ducato/fiorino.)

3.2. I volumi redatti da Pincharo

Per poter analizzare meglio il sistema di Pincharo ho messo i libri di conto tenuti da Pincharo in una tabella (p. 509).¹⁹

Le righe corsive indicano volumi che non appartengono al genere del mastro, ma il loro autore fu ugualmente Pincharo. Il Registro dei salariati dell'anno 1493 a causa di guasti meccanici a volte non è del tutto leggibile, inoltre del totale del lato destro (avere) si vede solo il primo numero come risultato di un'addizione di numeri tre e quattro cifre.

Fügedi, controllando le segnature osservò che in base alla materia disponibile non era possibile constatare il principio che i volumi avevano seguito. Tuttavia a quei tempi non c'era ancora la possibilità di analizzare tutte le copie perché aveva a disposizione solo due scatole (Ms. 4996 e 4997) fino

¹⁸ Ms. 4998/2: 8-10.

¹⁹ Nel Regno d'Ungheria si usava il fiorino che viene nominato nei libri di Pincharo conseguentemente ducato. Quindi nel nostro caso fiorino e ducato corrispondono ad una stessa moneta.

Anno	Volumi il cui autore può essere Piero Pincharo	Titolo (con ortografia originale)	Segnatura originale	Totale in ducato (= fiorino)
1487	1	Libro generale	Generale 14 + 87	Dopo l'arrivo d'Ippolito: 5206,86
1488	1	Registro delle entrate	Intrada 14 A 88	8789,23
1489	2	Libro di uscita	Usita 14 B 89	23233,01
		Libro di entrata	Intrada 14 B 89	22287,75
1490	2	Libro d'uscita	Usita 14 C 90	17006,97(Avere) 15766,32 (Dare)
		Libro di entrata	Intrada 14 C 90	15192,98
1491	1	Libro di intrata et de usitta et per debitori	Intrada ed usitta 14 D 91	[manca]
1492	(almeno 1)	(non disponibile)	[14 E 92]	—
1493	2	Libro di entrata e dei debitori	Intrada e debitori 14 F 93	27184,81
		<i>Registro dei salariati</i>	—	(Avere > 3000) 1322,21 (Dare)
1494	2	Libro di entrata e di debitori	Intrada e debitori 14 G 94	—
		<i>Libro dei salariati</i>	<i>Salariati 14 G 94</i>	—

al ritrovamento delle altre copie grazie a István Sinkovits.²⁰ Dopo aver fatto un elenco cronologico mi è apparso che il ragioniere segue semplicemente un'ordine alfabetico: nello stesso anno i volumi dei mastri ricevettero la stessa lettera a cominciare da A, eccetto il primo libro dato che non contiene un anno completo, solo un periodo da settembre fino a dicembre 1487.

I mastri a volte furono divisi in due volumi, ma non in tutti gli anni e sfortunatamente non abbiamo tutti i volumi: mancano i libri (o libro) dell'anno 1492, i registri delle uscite degli anni 1488, 1493 e 1494. Nel 1487 e nel 1491 fu compilato soltanto un volume per anno che appare anche nei titoli e nelle invocazioni ("Libro generale" e "Libro di intrata et de usitta et per debitori"). L'elemento del totale dei singoli anni appare molte volte, ma solo in pochi esempi riscontriamo un sommario bilaterale.

La compilazione della tabella di sopra ha chiarito più dettagli in particolare il fatto che esclusivamente i libri di Pincharo avevano segnature, ma oltre ai libri di Pincharo fanno parte nella materia altri registri tra i quali troviamo

²⁰ E. Fügedi: 'Az esztergomi érsekség gazdálkodása a 15. század végén', *Századok* 94 1960/1: 82-124, 1960/4: 505-556, p. 83.

alcuni tenuti alla maniera tradizionale ungherese (per esempio “Introitus de piseto Zathmariensis”);²¹ e alcuni compilati seguendo la struttura dei registri di Pincharo, ma scritti in latino usando la moneta fiorino, numeri latini, e indicando le date soprattutto in base alle feste ecclesiastiche alla maniera ungherese (per esempio Ms 4997/8).

3.3. Osservazioni sui principi della contabilità di Pincharo

La tenuta doppia: le singole partite compaiono realmente almeno due volte nei registri: prima sui conti sistemati a seconda dell’oggetto, poi sulle fatture personali. Il sistema di dare/avere non corrisponde del tutto ai requisiti di Luca Pacioli, le partite non appaiono sempre sui lati contrapposti e la *summa summarum* è dimostrabile solo in forma primitiva, ma le singole partite seguono rigorosamente i parametri prescritti anche da Pacioli: contengono in ogni caso la data esatta, l’ammontare e la causa dell’atto economico. Soddisfa anche il requisito secondo il quale un libro va tenuto in un’unica moneta in modo conseguente dall’inizio fino alla fine.

Pincharo tende ad annotare sempre sulla base di ricevute o prove scritte (“librezollo”, “libricolo”, “squarzo”, “vachetta” ecc. del governatore, del provvisore e dei vari ufficiali), o in base ad altri tipi di registri.

La collocazione dei debitori alla pagina sinistra e dei creditori a destra è generalmente rintracciabile, ma questo criterio non viene applicato in ogni caso. Nei libri dei salariati ad esempio nella sezione d’Avere si trovano le condizioni del servizio e il salario pattuito; mentre nella sezione di Dare appare il pareggio generalmente in più rate.

4. La sorte di Pincharo in base ai suoi conti

Nella corte arcivescovile ebbe l’ufficio della ragioneria, e chiama sé stesso generalmente scrivano, o scrivano di ragione. Nel momento in cui ricevette la commissione di prendere in prestito una somma per distribuirla tra i servitori, sul conto si denomina tesoriere, e quando dette egli il prestito ai dipendenti dell’arcivescovo o fece affari per la corte di Esztergom, nell’intestazione del suo conto scrive “Piero Pincharo come privata persona”.

In alcune frasi si sente la sua insoddisfazione verso il sistema ungherese che non gli era del tutto chiaro, e chiede perdono in anticipo per gli even-

²¹ Ms. 4997/3.

tuali errori commessi a causa della sua incomprendione. Annota molte volte che non si assume responsabilità per le azioni del provvisore (il capo dell'economia della corte), dato che per egli non hanno credibilità le notizie orali senza alcuna prova scritta.

Si mise a servizio di Ippolito I d'Este il 18 giugno 1487 per un'annata di 72 ducati secondo l'abitudine precedente (come anche Lorenzo Theodato d'Aversa), fino all'anno 1489, quando alzarono il suo salario a 100 ducati per anno.²² Su un suo conto annota però che fino a quel giorno (5 dicembre 1494) gliene furono pagati soltanto 450 ducati e 91 denari e avrebbe dovuto ricevere ancora 237 ducati e 9 denari.

Infine vorrei menzionare una lettera ritrovata nell'archivio di Modena.²³ Il 4 marzo 1498 il Cardinale mandò una lettera al suo ragioniere nella quale elogiò il lavoro precedente di Pincharo e associò al governatore di allora, Donato Aretino per controllare e revisionare i resoconti dell'economia della corte di Esztergom a causa del cambio delle sedi vescovile e arcivescovile tra Ippolito e Tamás Bakócz. Per consentirgli di lavorare facilmente, Ippolito comandò che tutti i documenti di contabilità fossero disponibili a Piero. Questa commissione attesta che Ippolito e probabilmente anche la corte ferrarese giudicarono Pincharo un pratico del mestiere conveniente, ne avevano fiducia e perciò gli incaricarono un lavoro di così grande importanza.

²² Cfr. Ms. 4998/7: 100-101.

²³ Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale. Amministrazione dei Principi. 824.

PAOLO NORI, *BASSOTUBA NON C'È*: CARATTERISTICHE
STILISTICHE, FORMALI, GRAMMATICALI E RETORICHE
DEL ROMANZO A CONFRONTO CON IL *SALTO MORTALE*
DI LUIGI MALERBA, PRECURSORE DELLE OPERE DELLA
LETTERATURA EMILIANA

ÁGNES LUDMANN

Università degli Studi Eötvös Loránd, Budapest
ludmannagi@gmail.com

Abstract: In the current study, I would like to present and examine the novel *Bassotuba non c'è*, which made Paolo Nori, the Emilian writer successful. The novel was written in 1999 and is read and loved for its language, structure and theme. Nori is one of the so-called Emilian writers (members of this unorganized and spontaneous literary group are Gianni Celati, Daniele Benati, Ugo Cornia, Ermanno Cavazzoni, and Luigi Malerba), whose purpose is to modernize novels and make them more accessible for readers by using an almost spoken-style language, abandoning classical, decorated and rigid language, and also reconstructing and breaking the classical narrative structure.

Keywords: Nori, unreliable narrator, contemporary, novel

I. Introduzione

Il cosiddetto stile emiliano costituisce un canone importante ed innegabilmente presente nella letteratura italiana contemporanea. Il movimento effimero ma fondamentale, denominato Gruppo 63, riuscì a contagiare in brevissimo tempo gli autori ed i futuri scrittori, fu così che questi si spinsero a cercare una lingua diversa, rinnovando di conseguenza la struttura ed il linguaggio delle opere letterarie. Nonostante i membri del Gruppo 63 sperimentassero queste novità soprattutto in poesia—laddove la trasformazione, non bloccata dalla struttura, risulta sotto un certo punto vista anche più facile—, tuttavia, come afferma lo stesso Luigi Malerba in base alle sue esperienze personali, anche il romanzo era nel mirino della volontà di modernizzazione delle forme letterarie classiche, ormai passate per i ritmi della vita moderna.

Come testimonia Malerba stesso, il movimento del 63' sentì la crisi della letteratura e la necessità di rinnovo, non solo perché i vecchi modelli si erano logorati e non erano più fruttuosamente utilizzabili, ma anche perché, in una società che si era velocizzata a seguito del boom economico e delle varie rivoluzioni tecniche, si era reso inevitabile il cambiamento dello stile di vita di ognuno di noi. Per questo una letteratura che mantenga in toto i vecchi modelli potrebbe diventare pesante per il lettore moderno, non è quindi un caso che i nuovi autori riprendano volentieri una terminologia dialettale, proprio per sfuggire dalla lingua classica o classicheggiante che potrebbe sembrare, in un certo senso, pietrificata. Come afferma Malerba stesso in un'intervista

L'italiano è una lingua molto difficile, soprattutto troppo rigida per aderire alla modernità, duramente ancorata a una tradizione scritta mentre il parlato si è evoluto nei dialetti [...]. È questa la ragione per cui molti scrittori hanno fatto ricorso ai dialetti, ai gerghi ambientali, ai linguaggi settoriali, al plurilinguismo, all'antiquariato linguistico che sono espedienti per non affrontare direttamente le difficoltà di una lingua di pietra.¹

Malerba è il primo a provare ad introdurre nei suoi romanzi le novità acquisite durante la sua parziale partecipazione al movimento, basti pensare a *Il serpente* con la sua struttura aggrovigliata, o al *Salto mortale* che, con la sua struttura autodistruttiva, diventa realmente un salto mortale per il lettore. Con questi romanzi e non solo, Malerba può essere ritenuto il precursore dello stile emiliano: come prove di questa appartenenza possiamo elencare vari fattori, come l'uso della figura del narratore inaffidabile (spesso lunatico), la struttura variegata del romanzo, l'uso dei volontari errori grammaticali per segnalare l'appartenenza ad un certo cetto sociale, la presenza dei regionalismi, senza contare le tante ripetizioni che agevolano la leggibilità a voce alta dei testi. Queste caratteristiche, che collegano e posizionano gli autori in un gruppo che si è creato in maniera spontanea, le possiamo rinvenire anche nelle opere di Paolo Nori (Parma, 1963). *Bassotuba non c'è*, il romanzo che tratteremo in questo breve saggio, fu pubblicato nel 1999 e divenne subito un enorme successo per la novità del suo linguaggio concreto, della sua struttura, della sincerità letteraria in esso presente.

¹P. Gaglianone: 'Elogio della finzione', in G. Bonardi (ed.): *Parole al vento*, Lecce: Editori Manni, 2008: 19

2. Paolo Nori, *Bassotuba non c'è*

2.1. Retrosцена

Paolo Nori, dopo la sua esperienza di volontariato in Iraq e in Francia, rientra in Italia e si laurea in lingua e letteratura russa—un elemento importante anche dal punto di vista del romanzo. Dopo la laurea si dedica a traduzioni letterarie e tecniche, ma non è per puro caso che, tramite la rivista quadrimestrale *Il Semplice*, conosce Gianni Celati, Daniele Benati, Ermanno Cavazzoni ed Ugo Cornia, che lo invitano a scrivere nella rivista. Per Nori è il periodo della ricerca della propria voce, come afferma anche in un'intervista

In quella rivista lì, si usava una lingua concreta, mentre l'italiano, che inseguivo io, era una specie di fantasma... mi son accorto solo dopo. Invece lì si usava una lingua concreta, anche macchiata da quei regionalismi, che io cercavo di nascondere, perché mi sembrava in quel periodo lì, che fossero il segno di una mia scarsa cultura.²

Dopo l'incontro ed il confronto con il linguaggio degli autori de *Il Semplice*, Nori è riuscito a riconoscere che la particolare semplicità ed espressività di una lingua concreta, privata di eccessive forme poetiche, anzi, a volte contenente degli errori secondo le grammatiche, può dire di più di certe forme retoriche, come vedremo anche nel romanzo esaminato.

2.2. Analisi del romanzo

Rispetto a *Salto mortale* di Malerba, che dispone di un lineamento a spirale, la struttura del romanzo di Nori è lineare, con piccole ramificazioni laterali. Il filo della narrazione inizia *in medias res*, pur trovandosi il protagonista ad un punto morto, dove tutto sembrerebbe fermo.

La frase iniziale del romanzo, contenendo un errore grammaticale, determina sin da subito lo stile del romanzo: "Io sono quello che non ce la faccio", quindi un tono pessimistico, è la resa di una persona qualsiasi, non di un professore, non di una persona troppo qualificata, ma neanche di un nullafacente. La trama del romanzo è abbastanza semplice: Learco Ferrari, traduttore e magazziniere, viene lasciato dalla ragazza, che all'inizio conosciamo con il nomignolo Bassotuba—ovviamente perché suonava il bassotuba. Con l'andare delle pagine è interessante notare che quel soprannome,

² Intervista con l'autore: <http://tinyurl.com/m97sdhg>.

sintomo di un'intimità ancora viva, verso la fine del romanzo lascia il posto al nome Erica, indicativo di una sopraggiunta lontananza anche a livello sentimentale. Oltre alle disavventure sentimentali viene raccontata la sua vita quotidiana, il lavoro, le sue esperienze con le traduzioni tecniche, le aspirazioni da scrittore ed i suoi pensieri sulla letteratura, la cultura e le persone. E' un narratore *naif* che condivide tutti i suoi pensieri con i lettori, esattamente come son successi, non facendo mancare neanche una piccola parte, neanche un pensiero, un'opinione personale in una data situazione. Il nostro narratore, che si chiama Learco Ferrari—la scelta del nome rispecchia la volontà dell'autore di creare un personaggio che potrebbe essere ognuno di noi, essendo Ferrari uno dei cognomi più tipici in Italia—, in prima persona singolare condivide le sue esperienze con i lettori in un testo formalmente spezzato da spazi e non ordinato in capitoli, seguendo il flusso, spesso confusi, dei suoi pensieri (una specie di *stream of consciousness*). Per la sua sincerità, per il tono usato, per l'insicurezza tra le righe, Learco Ferrari costituisce una tra le tante realizzazioni possibili del narratore inaffidabile.

Il termine *narratore inaffidabile* si riferisce ad un narratore che, al contrario del suo ruolo originale non guida, ma “disguida” il lettore nel labirinto della trama, facendogli seguire la via delle proprie fantasticherie.³ L'effetto che crea la lettura di un testo simile è comparabile a quello creato da *Salto mortale* di Malerba: in quel caso il narratore, negando i fatti descritti, non soltanto crea diffidenza ed insicurezza nella mente del lettore, ma in pratica costruisce un testo auto-struggente. Oltre alla struttura diversa delle due opere è importante sottolineare anche la differenza tra i due narratori inaffidabili. A prima vista potrebbero sembrare simili, ma l'unico punto in comune tra loro è il fatto della loro inaffidabilità testimoniata in prima persona singolare: il modo invece con cui riescono a mettere in imbarazzo e sfiduciare il lettore ingenuo è totalmente diverso.

In Malerba—nelle cui opere possiamo testimoniare diverse tipologie di inaffidabilità, basti pensare alla raccolta *Dopo il pescecane* oppure al romanzo *Il serpente*—, ritroviamo personaggi come il narratore Giuseppe detto Giuseppe, del già menzionato *Salto mortale*. Oltre ad essere un personaggio dal

³ Come fenomeno nella letteratura, l'uso di questo tipo di narratore si presenta già all'inizio del Novecento. Nella letteratura italiana abbiamo come testimonianza *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, dove tramite i sentimenti ed il punto di vista di Zeno veniamo avvisati sugli avvenimenti. Rispetto ad un narratore classico in questo caso il punto di vista si personalizza. Il termine letterario si presenta anche nella saggistica anglosassone, ne *The rhetoric of fiction* of Wayne C. Booth pubblicato nel 1960, in cui l'autore usa il termine *unreliable narrator* per i romanzi di Henry James.

nome ciclico che ritorna in sé, autodefinendosi— si tratta di un narratore le cui affermazioni galleggiano sulla superficie della realtà ed il lettore, per la tecnica della negazione presente nel romanzo (un'affermazione poco dopo viene seguita dall'esatto contrario) si trova in difficoltà ed è costretto a scegliere, rileggere, ripensare e ristrutturare in sé le parti rilette, fino a dover riordinare l'intero romanzo. In Nori il lettore non si trova costretto a ricostruire mentalmente tutto il romanzo, viene però tenuto in uno stato d'incertezza a causa delle negazioni, è lo stato del quasi accaduto, dei passi lenti in un intermezzo tra due sicurezze: quella del narratore assolutamente inaffidabile e struggente e quella del narratore affidabile in prima persona singolare. Nelle prime pagine del romanzo si leggono una serie di affermazioni che vengono subito messe in dubbio con l'inserzione della frase "Oppure no", fatto che afferma l'insicurezza in cui viene tenuto il lettore ed esprime il carattere titubante del narratore.

Io sono quello che non ce la faccio.

Io sono stanco, anzi, stanchissimo. La vita moderna ha dei ritmi e delle pretese che tenerci dietro, io non ce la faccio. Oppure no.

Io sono esaurito. Ho finito, nel breve volgere di sette lustri, l'energia vitale che mi è stata concessa. Sono scarico. Sembro vivo, ma sono morto. Oppure no.

Io sono un martire della letteratura. Ho scritto un romanzo che è piaciuto molto a due editori, uno dei quali molto importante. Molto colpiti. Originale, mi han detto. Ti chiamiamo entro fine luglio, mi han detto. Oggi è l'otto di agosto e sono qui in casa che aspetto. Non succede niente. Questo niente mi ammazza. Oppure no.⁴

Le questioni toccate e discusse nel libro vengono sempre affrontate dal punto di vista personale del narratore che esprime le proprie opinioni, sempre in *medias res*, senza giri di parole introduttive, senza decorazioni inutili per descrivere i fatti, sia pur personali. Così come i pensieri saltano qua e là, ritornano in sé o si aggrovigliano l'uno con l'altro, allo stesso modo cambiano i temi all'interno del romanzo che, come già si è detto in precedenza, non è ordinato in capitoli, ha una struttura unica che risulta divisa soltanto da alcuni spazi. I fatti positivi e negativi si alternano, le caratteristiche che si rinforzano sempre di più sono lo scetticismo e l'autoironia. I conflitti sentimentali e le insicurezze del personaggio si manifestano tramite alcune voci che ritornano di tanto in tanto nella testa, che all'inizio potrebbero sembrare segni di pazzia (come in Cavazzoni, nei cui romanzi sono spesso protagonisti dei lunatici) e di seguito tramite le frasi di un angelo sempre diverso.

⁴ P. Nori: *Bassotuba non c'è*. Roma: DeriveApprodi, 1999: II.

Learco! dice l'angelo del riscatto. Dimmi, dico io. Hai scoperto cosa significa? Sì, dico io.
 Learco! dice l'angelo della resa dei conti. Sì, dico io. Cosa significa? Superamento, dico io.
 Learco! dice l'angelo della riconoscenza. Oh, dico io. Grazie. Prego.⁵

Questa citazione è un esempio evidente in cui il discorso diretto facilita la scorrevolezza del testo, non lasciando nel romanzo alcuno spazio al discorso indiretto. Le frasi che accompagnano le citazioni dirette vengono commentate sempre dal punto di vista del protagonista, quindi in prima persona singolare. Questa narrazione dell'*io*, nonché l'uso del discorso diretto, sono elementi che favoriscono la leggibilità a voce alta del romanzo, così come le numerose ripetizioni presenti nel testo, che offrono alla lettura una sorta di pulsazione, quasi si stesse leggendo una poesia in prosa:

E la letteratura?

La letteratura no. La letteratura, ti sveglia. Ti fai delle domande, con la letteratura. Che li ho visti, gli studenti del russo del secondo anno. Si vedeva, da come entravano in facoltà, che avevano appena letto *Delitto e castigo*. Si vedeva, da come piegavano la testa, che pensavano Ma io, sono un insetto? Casa farò, io, nella mia vita? na vita da cimice o da Napoleone? Dopo, di solito, si scordano. Fanno carriera. Al massimo, fondano un cineclub, dopo.⁶

Dietro le parole scettiche, spente, disperate, si nasconde una nostalgia del passato assieme a Bassotuba, che prima riscopriamo tramite i ricordi, poi anche personalmente fino a quando, alla fine del romanzo, Bassotuba non diventa Erica. A quel punto possiamo affermare a tutti gli effetti che Bassotuba non c'è.

La nostalgia è accompagnata da un'ironia dolceamara che spunta qua e là tra le righe, per allontanare il tono scettico, per far sorridere il lettore, che potrebbe essere trascinato dal pensiero negativo del protagonista. Il tipo di humour presente nel romanzo deriva sempre da una situazione buffa, dall'uso delle parole o delle contraddizioni, di cui il romanzo è disseminato, come ad esempio la gatta che si chiama Paolo. Quest'arbitrarietà descrive più sinceramente il mondo pieno di domande, perplessità, insicurezze. La letteratura potrebbe avere lo scopo di guidare il lettore in un mondo perfetto per fargli vivere delle emozioni vere, ma perché non provare a rispecchiare la realtà da un punto di vista particolare ed ambiguo?

⁵ *Ibid.*: 50.

⁶ *Ibid.*: 23.

Non basta sovvertire le strutture, e la letteratura da noi sembra destinata a perdere tutti i tempi e le occasioni, ma bisogna sostituirlle con delle nuove se si vuole tener dietro al mondo.⁷

Siccome il lettore già all'inizio si è trovato, con sua meraviglia, in mezzo ai fatti, il romanzo non può che finire con un non lieto fine. Al termine si ha infatti l'impressione che il romanzo sia tagliato, la maggior parte delle insicurezze rimangono (il libro di Learco non viene pubblicato, c'è una promessa, ma non si realizza fino alla fine del romanzo), in più si aggiungono altri fattori che potrebbero creare amarezza. Il ritmo del romanzo, comunque, sembra essersi ristabilizzato, certamente non potrà essere armonioso, rimane anzi una sorta di stonatura.

3. Conclusione

Il libro di Paolo Nori lo si potrebbe definire come il crogiuolo delle idee riformative con cui il Gruppo 63' cercò di rianimare la letteratura, ormai non più adatta a descrivere il mondo velocizzato e modernizzato dei nostri giorni. Queste idee sono state quindi mantenute ed in qualche modo valorizzate dagli scrittori emiliani nelle loro opere. La lettura del romanzo suscita interesse non soltanto dal punto di vista del lettore aperto verso il nuovo, ma riesce a restituire anche quella sensazione che l'uomo di oggi prova nel dover fare i conti con il mondo caotico che lo circonda.

⁷ G. Bonardi (ed.): *Parole al vento*. Lecce: Editori Manni, 2008:19.

CRÉATION PAR LA MAGIE DU VERBE : GENÈSE ET DÉVELOPPEMENT DU FANTASTIQUE DANS *L'ÈVE FUTURE* DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

BARBARA MIKLÓS

Université Eötvös Loránd, Budapest
arabratsolkim@gmail.com

Abstract: One of the most original personalities of 19th century French literature is Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, whose literary works are almost completely unknown in Hungary, except for a few short stories translated in the last century. His novel *L'Ève Future* (*The Future Eve*), is a modern story of creation. This complex novel is atypical in many ways, and allows numerous analytical directions. This paper focuses on one possible reading of the text and examines the birth of the fantastic. The supernatural is present from the first lines of the text but in a masterfully structured way, it gradually, in an almost imperceptible way, takes control over the characters of the novel.

Keywords: fantastic literature, 19th century literature, Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*

Villiers de l'Isle-Adam avait soin de rester à l'écart de toute école littéraire pendant sa vie ; «jetant ses livres comme autant de défis à l'appréciation du vulgaire¹», ses écrits relèvent de l'influence du romantisme et du symbolisme également. Faute de traductions, son œuvre célébré par la critique contemporaine française est assez mal connu en Hongrie. L'histoire de la genèse de son roman intitulé *L'Ève future* est longue et particulièrement riche en péripéties : suivant plusieurs parutions interrompues dans différents journaux à partir de 1880, la version définitive a été publiée en 1886, trois ans avant la mort de l'auteur. En 1886, le fantastique est loin d'être une nouveauté pour les lecteurs français : les premiers textes relatifs à ce genre littéraire apparaissent en France autour de 1830, principalement sous l'influence d'E.T.A.

¹ P. Larousse : *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, Paris : Administration du Grand Dictionnaire Universel, t. 17, 1890, 1988, in : http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Villiers_de_l_Isle-Adam.

Hoffmann, dont les œuvres paraissent entre 1829 et 1833 chez Renduel. La littérature fantastique, comme le démontrent de nombreux articles parus dans les journaux à l'époque, devient vite un sujet de discussion et d'analyse. A la suite de la parution des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe dans la traduction de Baudelaire en 1860, on distingue une deuxième période du fantastique, nommée souvent *moderne*, distinguée et caractérisée par une approche nouvelle vis-à-vis la réalité. A part de ces mutations formelles, on peut affirmer que à cette époque-là, le fantastique en tant que genre est en pleine maturité : ses caractéristiques distinctives sont hautement développées ; les procédés narratologiques, les topoï—devenant vite des clichés grâce au grand nombre des pastiches—sont minutieusement élaborés et bien connus par les auteurs et les lecteurs également. Malgré le fait que—au moins à notre avis—*L'Eve future* ne soit pas une histoire fantastique typique, le texte est solidement ancré dans le sol du fantastique. Évitant toujours les voies du populisme, Villiers de l'Isle-Adam n'a pas le dessein de se mettre au goût du jour : il se sert des procédés courants du genre, mais il les renouvelle et transforme à sa guise. L'usage inhabituel des conventions du fantastique détermine la totalité du texte, et ainsi, avant la dernière partie du roman son caractère fantastique reste plutôt caché. A notre avis, ce récit offre la possibilité d'effectuer une étude de développement du fantastique : suivant la série d'éléments fantastiques d'une intensité croissante qui se succèdent d'ailleurs selon un ordre minutieusement calculé ; commençant par des allusions presque imperceptibles jusqu'à la dernière partie où le fantastique devient la règle. Ceci disant, nous tenons à insister sur le fait que la lecture fantastique n'est qu'une parmi les nombreuses lectures possibles de ce texte infiniment complexe.

Bien qu'il s'agisse d'un roman dont les résonances et les implications sont très complexes, les grandes lignes de l'histoire sont relativement simples. Lord Ewald se sent contrarié par la contradiction indissoluble que représente son amante, Miss Alicia Clary, la « Déesse bourgeoise² » : elle est divinement belle et mortellement sottée.

« Je ne suis pas un amant, mais un prisonnier. Ma déception est affreuse. Les joies que cette vivante morose m'a prodiguées furent plus amères que la mort. Son baiser n'éveille en moi que le goût du suicide. Je ne vois même plus que cette délivrance³. » Pour le détourner du suicide, son ami, l'inventeur Thomas Alva Edison lui fabrique une femme artificielle, une Andréide ayant exactement le physique d'Alicia, mais qui est dotée, grâce à un ingé-

² Villiers : *L'Eve future*, Paris : Gallimard, 1993 : 91.

³ *Ibid.* : 99.

nieux système de différent mécanismes, d'un esprit digne de sa beauté. «À la place de l'Ève de la légende oubliée, de la légende méprisée par la Science, je vous offre une Ève scientifique⁴» proclame Edison. Dans plusieurs de ses long discours adressées à son ami, il prouve que les femmes—ces créatures décevantes, maléfiques et corrompues—ne sont pas dignes de l'amour d'un homme noble. Cette attitude mysogine, secondée par une critique sociale fervente, donne au texte un accent cynique et traduit une vision du monde assez amère.

Or cette histoire, volontairement *cruel* de maints points de vues, est absorbée par la présence du surnaturel dès les premières lignes. Edison chante la toute-puissance de la science au nom de l'esprit positif ; en vérité, le défi qu'il lance à la création divine s'explique par sa déception profonde en le résultat de cette création même dont il ne conteste jamais les origines. Malgré ses paroles souvent blasphématoires, il ne cesse pas d'affirmer l'existence d'un Créateur transcendant : «[Je vais] faire sortir du limon de l'actuelle Science Humaine un Être *fait à notre image*, et qui nous sera, par conséquent, CE QUE NOUS SOMMES A DIEU.⁵» Ainsi, chaque éloge de la science contribue à rendre plus en plus palpable l'existence du surnaturel. Il est évident que le thème de la création artificielle implique le motif de la révolte : l'homme s'indigne contre les limites de sa propre condition et contre l'ordre naturel de la procréation instaurée par Dieu. La créature aspire au statut du créateur : il veut imiter le pouvoir divin en donnant vie à la matière morte. Comme Edison avoue clairement : «Il faut se sentir un Dieu tout à fait, que diable ! lorsqu'on ose vouloir *ce dont il est question ici*⁶». Dans *L'Eve future*, ce topos est renforcé par de nombreuses allusions au Bible : le laboratoire d'Edison est confirmé tour à tour «L'Eden sous terre⁷» et pandémonium ; l'inventeur parle volontiers un langage évangélique «en vérité, je vous le dis⁸» ; ainsi que la dernière partie du roman porte le titre «... Et l'OMBRE fut!». Ces allusions au transcendant sont les accessoires presque indispensables d'un récit traçant la possibilité de la création artificielle mais en même temps, elles contribuent à signaler la présence encore vague d'une sorte de force surnaturelle également. Ainsi, le texte s'inscrit d'une part dans la lignée des œuvres littéraires abordant le mythe de l'homme qui s'insurge contre Dieu mais

⁴ *Ibid.* : 267.

⁵ *Ibid.* : 125.

⁶ *Ibid.* : 132.

⁷ Titre du livre III.

⁸ Villiers : *L'Eve future*, *op.cit.* : 104, 112.

d'autre part, par ce même motif, ayant les connotations souvent diaboliques, Villiers réussit à introduire dans les registres plus profonds du texte un sentiment de menace obscure venant d'un monde au-dessus des apparences.

Dans les chapitres suivants et d'une manière moins explicite, l'auteur se sert d'un autre procédé narratologique du fantastique : il s'agit de «l'ancrage dans le réel⁹» pour reprendre l'expression de Jean Molino. Les auteurs du fantastique ont soin de placer leur récit dans un cadre tout à fait réaliste, et par cette méthode, arrivent à établir un monde rationnel où l'irrationnel peut s'introduire plus tard : ce changement brusque contribue à créer l'ambiance fantastique. Dans la plupart des cas, cet ancrage est réalisé par l'emploi conscient des procédés du roman réaliste : la description détaillée et presque naturaliste du décor, l'indication du temps et la précision du lieu. Villiers utilise cet élément dans son récit, mais d'une manière profondément originale : dans *L'Eve future*, c'est le long discours scientifique tenu par Edison qui participe à la réalisation de l'illusion référentielle. C'est une solution d'autant plus intéressante que l'auteur ne vise pas à décrire le décor ou l'aspect physique des personnages : c'est véritablement par «la magie du verbe» qu'il arrive à créer l'ambiance réaliste. Il s'agit donc d'un ancrage *mental*, étant donné que les déductions du «sorcier de Menlo Park» occupent environ seize chapitres sur les soixante-quatorze du roman, concentrées dans le livre V où l'ingénieur explique minutieusement à Lord Ewald le fonctionnement de l'Andréide. Cet exposé anatomique est réalisé par une rigueur scientifique, «débité par Edison du tone monotone avec lequel on expose un théorème de géométrie¹⁰». Aucun détail ne nous est épargné : de l'ossature d'ivoire de l'Andréide et de son armure de platine, aux pieds d'argent emplis de mercure. Le secret de la démarche et de l'équilibre ne devrait plus en être un pour le lecteur :

Au repos, le haut de ces deux tiges dépasse les cols des fémurs d'environ deux millimètres, ce qui produit *la non-adhérence des deux petits disques d'or avec les cols*. Les B de leurs diamètres—qui viennent en A de la hanche *interne* de l'Andréide—sont reliés par cette coulisse très concave en lamelles d'acier [. . .] Remarquez bien qu'ils sont convexes à la taille et concaves en avant du corps. [. . .] ces barres pectorales en acier, convexes, adaptées en manière de système costal au-devant interne de l'armure surtendent et retiennent ces deux entrecroisements, en les isolant de tout les autres appareils à travers lesquels ils passent sous les phonographes¹¹.

⁹ J. Molino : «Le fantastique entre l'oral et l'écrit», *Europe* mars 1980 : 36–37, p. 36.

¹⁰ Villiers : *L'Eve future*, *op.cit.* : 214.

¹¹ Villiers : *L'Eve future*, *op.cit.* : 230–231.

Exceptionnellement long, ce discours est aussi particulièrement alambiqué, parfois fastidieux même ; touffu de précisions d'ordre mathématique, géométrique ou physique difficiles à poursuivre. Apparemment, ces hypothèses, calculs et démonstrations, suivis de leurs conclusions, servent à rendre plus claire le fonctionnement et le mécanisme de l'Andréide ; mais au lieu de démontrer qu'une telle entreprise est rationnellement explicable et scientifiquement possible, sa nature devient plus en plus obscure. Le lecteur reste d'autant plus perplexe que dans son « Avis au lecteur », Villiers, soulignant que son héros est avant tout un personnage fictif, nous avertit qu'il ne vise pas l'exactitude scientifique dans son roman. A quoi servent donc ces longs exposés ? Nous sommes d'accord avec les critiques selon lesquelles le but de l'auteur en vérité est d'épaissir le autour de l'Andréide, et rendre, paradoxalement, sa réalité plus confuse¹². « La science, au lieu de ramener l'Eve artificielle à une série d'équations et d'opérations qui permettraient de la déchiffrer, de la comprendre, la métamorphose en chimère¹³. » Le caractère profondément inhabituel, atypique de cet ancrage réside non seulement dans le fait qu'il ne s'agit pas d'un ancrage spatio-temporel mais dans l'opération double réalisée par la parole : c'est un discours qui contient sa propre négation. Comme résultat, le surnaturel ne s'introduit pas par un événement extérieur ; au contraire, il est écrit littéralement dans le texte : le fantastique se développe graduellement, comme une impression, à travers le processus de lecture. Or, cette démarche permet d'établir un autre parallèle entre le texte de Villiers et les textes fantastiques en général. Les événements racontés dans le texte fantastique « classique » heurtent tellement les normes de la réalité que — selon la théorie todorovienne — le lecteur est contraint à choisir entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle. D'une manière analogue, ce long discours qui se traîne à travers des chapitres entiers semble à tenter de dépasser les limites de ce qu'on a d'habitude de nommer littérature. Le lecteur est amené à travailler mentalement sur la question de la signification de cette partie du roman : soit on essaie d'attribuer une intention définie à l'auteur, soit on conclue qu'il a commis un « inconcevable erreur¹⁴ » en insérant ces « longueurs » dans son roman.

¹² Cf. : A. Geisler-Szmulewitz : *Le mythe de Pygmaïon au XIX^e siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris : Honoré Champion, 1999.

¹³ A. Lefeuvre : *Le discours scientifique dans l'Eve future, de Villiers de l'Isle-Adam : une poétique de la figure et du secret* in : <http://www.rodoni.ch/busoni/cronologia/Note/evfuture.html>.

¹⁴ M. Daireaux : *Villiers de l'Isle-Adam, l'homme et l'œuvre*, Paris : Desclée de Brouwer, 1936 : 54.

Au long discours confus d'Edison succède un récit riche en rebondissements où contrairement aux chapitres précédents, les événements surnaturels se déclenchent et le fantastique devient la règle. Soigneusement retardé, Villiers amène le lecteur au point culminant du récit de façon spectaculaire, «par un soir d'éclipse». La scène du face à face amoureux de lord Ewald et l'Andréide, métamorphosée en Miss Alicia Clary, serait digne d'un coup de théâtre à mesure que le jeune lord et le lecteur sont également dupes d'une illusion : on ne se rend compte qu'à la fin du chapitre que c'est l'Andréide qui parle : « Ami, ne me reconnais-tu pas ? Je suis Hadaly. » A ce point, Villiers profite de l'occasion et réussit à produire d'une manière classique l'intrusion brutale du surnaturel dans le cadre de la vie réelle dont nous avons parlé plus haut. L'apparition du surnaturel donne une force accélératoire au récit : de ce point, les événements se succèdent d'une vitesse inattendue. Hadaly confie à lord Ewald toute une sorte de révélations d'un monde invisible pour les hommes : par ce discours énigmatique et visionnaire nous apprenons qu'un être surnaturel, nommé Sowana anime le corps métallique de l'Andréide. Ayant participé à sa création, cette âme connaît parfaitement le fonctionnement de l'Andréide et ainsi, elle est capable de « S'Y INCORPORER ELLE-MÊME ET L'ANIMER DE SON ÉTAT 'SURNATUREL'¹⁵ ». A partir de ce scène décisif, il est impossible d'expliquer les événements par la réussite de la science en félicitant au génie d'Edison. La vraie réussite de l'entreprise en effet n'est pas dû à la science. Comme Edison explique à son ami : « une Ame qui m'est inconnue s'est superposée à mon œuvre, et s'y incorporant à jamais, a réglé, croyez-moi, les moindres détails de ces scènes effrayantes et douces avec un art si subtil qu'il passe, en vérité, l'imagination de l'homme.¹⁶ » Le fantastique met en contradiction le réel et l'irréel, les confronte et laisse le lecteur perplexe devant cette expérience ; cela est décrit souvent comme une sorte de vertige :

Il venait de ressentir, à l'improviste, ce qu'éprouve un voyageur qui, perdu dans une ascension au milieu des montagnes, ayant entendu son guide lui dire à voix basse : « Ne regardez pas à votre gauche ! » — n'a pas tenu compte de l'avertissement, et aperçoit, brusquement, au bord de la semelle, à pic, l'un de ces gouffres aux profondeurs éblouissantes, voilées de brume, et qui ont l'air de lui rendre son regard en le conviant au précipice¹⁷.

¹⁵ Villiers : *L'Eve future*, *op.cit.* : 335.

¹⁶ *Ibid.* : 343.

¹⁷ *Ibid.* : 308.

Subitement, on comprend que par cette incarnation, c'est l'un des éléments les plus anciens de la littérature fantastique qui surgit à nos yeux : tout au long du roman, nous assistons en effet à une métamorphose épaisse et compliquée. L'automate, la poupée mécanique, qui, malgré sa perfection n'est que finalement une machine ingénieusement fabriquée, transforme en une création que l'inventeur est incapable à contrôler et qui, d'une manière incompréhensible pour les humains, ouvre l'accès de l'au-delà. A travers de l'Andréide, c'est « l'inintelligible, informe et inévitable INFINI¹⁸ » dont les protagonistes doivent faire face et ainsi, ils sont ramenés à croire l'incroyable. L'événement surnaturel « brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables¹⁹ ». Le passage entre les dimensions du réel et de l'irréel s'avère être possible : l'homme se sent de nouveau impuissant face à l'inconnu. Hadaly est l'Idéal matérialisé à l'aide de la science, mais c'est la collaboration du surnaturel qui lui donne sa dimension mystique et l'élève au-dessus de l'humanité.

« Un être d'outre-Humanité s'est suggéré en cette nouvelle œuvre d'art où se centralise, irrévocable, un mystère inimaginé jusqu'à nous.²⁰ » Pour reprendre l'expression d'Irène Bessière, c'est véritablement une « expérience imaginaire des limites de la raison²¹ » : la création artificielle atteint la perfection totale dont l'avenir théorique est inconcevable. C'est pourquoi une telle tentative sacrilège doit se terminer par la mort de l'Andréide ; il n'est pas permis à l'homme de remplacer la création divine par sa création impure. Le fantastique remet en question le réel, mais ne propose ni réponse ni explication ; il n'impose aucun enseignement moral et ne prononce pas de jugement. Le récit finit par l'interrogation de l'inventeur face à « l'inconcevable mystère des cieux²² » qui ne daignent pas à répondre.

Par cette analyse, nous espérons d'avoir démontré le caractère profondément authentique de *L'Eve future*. L'utilisation non-conventionnelle des topoï et des méthodes du fantastique résulte une œuvre complexe et incontestablement moderne. Contrairement aux récits fantastiques précédents abordant le thème de la création artificielle, où le résultat est une caricature dérisoire de son modèle humain, Villiers crée un être idéal, en faisant collaborer la science et le surnaturel. Villiers écrit de son livre : « nul ne saurait

¹⁸ *Ibid.* : 314.

¹⁹ R. Caillois : *Anthologie du fantastique*, t. I, Paris : Gallimard, 1966 : 26.

²⁰ Villiers : *L'Eve future*, *op.cit.* : 335.

²¹ I. Bessière : *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris : Larousse, 1974 : 18-19.

²² Villiers : *L'Eve future*, *op.cit.* : 349.

contester, d'abord, qu'il est SOLITAIRE dans la littérature humaine. Je ne lui connais ni de précédents, ni de congénères, ni d'analogues²³». A l'aide d'un langage littéraire profondément nouvel, imitant les méthodes de la science positive, il a réussi à démontrer l'existence de l'irréductible mystère caché au fond des choses.

²³ *Ibid.* : 29.

LES RELATIONS LITTÉRAIRES FRANCO–HONGROISES DANS L'ŒUVRE DE ZOLTÁN AMBRUS

ENIKÓ BAUERNHUBER

Université Catholique Péter Pázmány, Piliscsaba
bhubere@pim.hu

Abstract: The history of Hungarian–French literary relations from the late 19th century is studied through the *œuvre* of Zoltán Ambrus in our paper. Zoltán Ambrus is a versatile author keenly interested in French literature, whose journalistic, reviewing, translating *œuvre* is rich in French aspects: he provides a good example on how the French and Hungarian artistic and literary lives are interwoven in several ways. Ambrus, an outstanding literary critic and translator of his age, was the first to translate Flaubert's *Madame Bovary* into Hungarian in 1904. His French taste and education, profound knowledge of French literature are manifested in his *œuvre*, translations and prose works.

Keywords: Zoltán Ambrus, Hungarian–French literary relations, translation, journalism

Bien que Zoltán Ambrus (1861–1932) soit un écrivain solitaire et indépendant des courants littéraires et artistiques de son époque, sa vie et sa carrière d'écrivain reflètent la période dans laquelle il a vécu : sa carrière d'écrivain prenant naissance entre deux siècles, son destin est aussi celui d'un écrivain de la fin du XIX^e siècle. En effet, il s'agit d'une époque où les relations littéraires et artistiques franco–hongroises sont particulièrement riches et variées. Or, Zoltán Ambrus est un écrivain-journaliste aux talents multiples, typique en cela de son époque, et il nourrit un vif intérêt pour la littérature française. Son œuvre, qui témoigne de riches relations avec la France, offre donc un bon exemple des liens qui se tissent entre les vies culturelles, littéraires, artistiques française et hongroise de cette période.

Dans notre article, nous proposerons un bref parcours de l'œuvre littéraire de Zoltán Ambrus en tant qu'écrivain, critique, traducteur, tout en

soulignant son attachement profond à la littérature française de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Le séjour parisien d'un écrivain hongrois de la fin du XIX^e siècle : Zoltán Ambrus à Paris

Zoltán Ambrus est originaire de la ville de Debrecen, au nord-est de la Hongrie. Ses parents quittent cette ville pour s'installer à Budapest, où il termine ses études secondaires et obtient un diplôme universitaire de droit en 1883. Se sentant de plus en plus attiré par la littérature, il se tourne vers le journalisme : il débute avec des critiques littéraires dans des quotidiens hongrois. Son premier article, une critique de théâtre, est publié en 1879 dans *Fővárosi Lapok* [*Le Journal de la Capitale*]. Puis il écrit des articles où il donne son avis sur les grands écrivains hongrois de son époque, tels que Mór Jókai et Kálmán Mikszáth, mais aussi sur des œuvres d'auteurs étrangers, comme des œuvres récentes d'Émile Zola, de Charles Victor Cherbuliez et d'Alphonse Daudet notamment, ou encore des romans naturalistes, des œuvres influencées par le pessimisme de Paul Bourget. Il exprime toujours son opinion personnelle et sa vision du monde dans ses ouvrages critiques.

«Le jeune Ambrus adore le français, la langue et la littérature d'un amour décidé et viril¹.» A l'âge de 24 ans, ses lectures finissent par l'entraîner à Paris. C'est en avril 1885 qu'il arrive pour la première fois dans la capitale française où déjà tant d'autres Hongrois, écrivains, artistes, savants et hommes politiques ont trouvé leur source d'inspiration, leur raison de vivre ou leur refuge. Ambrus est le correspondant du journal *Nemzet* [*Nation*] de Mór Jókai pour lequel il doit envoyer des articles portant sur les événements politiques et artistiques de Paris. Il travaille beaucoup pour gagner sa vie, mais ne veut rien rater pour autant de la vie parisienne. Il visite les musées, les galeries et les bibliothèques. Il fréquente les cours de la Sorbonne et du Collège de France, il participe aux conférences d'Hippolyte-Adolphe Taine et d'Ernest Renan. Le soir, il fréquente les cafés des Champs-Élysées tels que L'Alcazar, Les Ambassadeurs ou L'Horloge. Mais ce sont plutôt les théâtres qui l'attirent, comme le Théâtre de la Renaissance, l'Odéon ou l'Opéra Comique. Il est le premier critique de théâtre hongrois qui rende hommage à Sarah Bernhardt.

¹ A. Gyergyai : «Zoltán Ambrus», *Nouvelle Revue de Hongrie*, janvier 1936 : 64–67, p. 64.

Il y a aussi une grande communauté hongroise à Paris à cette époque-là : artistes, peintres, écrivains, scientifiques, hommes d'affaires. Ainsi, il se lie d'amitié avec plusieurs peintres hongrois à Paris, notamment avec Bertalan Karlovsky, Ottó Koroknyai, László Mednyánszky, Mihály Munkácsy, József Somsich, ce qui renforce son goût pour les beaux-arts. Ambrus rencontre la grande actrice hongroise, Mari Jászai revenue de son séjour à Londres, avec laquelle il assiste aux représentations du Théâtre Français. Ambrus est aussi lié avec le jeune écrivain Zsigmond Justh, qui vit à la même époque à Paris. Ils ne sont pas seulement amis : Ambrus exerce une grande influence sur lui, il est aussi son conseiller et son critique. Quelques années plus tard, en 1888, c'est Ambrus qui corrige du point de vue stylistique son roman intitulé *Művészszerelem* [*l'Amour d'Artistes*], et en refond notamment le titre, dont l'intitulé original était *Modernisme*.

Il est étrange qu'Ambrus n'ait pas fait connaissance à Paris avec les grands écrivains français de l'époque. Il n'approche que Taine et Renan à l'occasion de leurs conférences, mais ceux-ci n'exercent pas de réelle influence sur lui. Néanmoins, pendant son séjour parisien, il lit Flaubert, Zola, Dumas fils, Alphonse Daudet, Paul Bourget, Jules Lemaître et Anatole France. Ses expériences lui fournissent la matière des articles qu'il rédige sur la vie littéraire et théâtrale, mais aussi sur des questions plus générales, comme celle des mœurs parisiennes. La plupart de ses feuilletons parisiens ont été publiés postérieurement dans son recueil d'articles intitulé *A tegnáp legendái. Tollrajzok* [*Les légendes d'hier. Esquisses à la plume*], paru en 1913². Il atteste de son intérêt pour des auteurs tels que Paul Bourget, Ernest Renan, Émile Zola, Guy de Maupassant, Octave Mirbeau, Jules Lemaître ou Auguste de Villiers de l'Isle-Adam. Plus tard, au début des années 1900, alors qu'il a déjà embrassé la carrière d'écrivain, il compose aussi des nouvelles³ d'après ses souvenirs parisiens. En 1928, il publie en feuilleton dans le quotidien *Pesti Napló* [*Journal de Pest*] sa série de pièces humoristiques sur Anatole France sous le titre de *Író és titkára* [*L'Écrivain et son secrétaire*].

Ambrus passe près d'une année à Paris et regagne Budapest au printemps 1886. Il est plein de projets : il entend proposer des formes d'art nouvelles aux

² Voir Z. Ambrus : *A tegnáp legendái. Tollrajzok* [*Les légendes d'hier. Esquisses à la plume*]. *Ambrus Zoltán Munkái* XIII. kötet [*Œuvres de Zoltán Ambrus. Tome XIII*], Budapest : Révai, 1913 : 288.

³ Ses deux nouvelles *Egy tubarózsa* [*Une tubéreuse*] et *Keresztfiam Boldizsár* [*Mon filleul Boldizsár*] sont inspirées par ses souvenirs parisiens. Voir G. F. Ambrus & Z. Fallenbüchl : *Egyedül maradsz. . . Ambrus Zoltán élete és munkássága* [*Solus eris. . . La vie et l'œuvre de Zoltán Ambrus*], Debrecen : Csokonai Kiadó, Csokonai Literatura Könyvek, 2000 : 112.

romanciers hongrois, ouvrir de nouveaux horizons à la critique dramatique en Hongrie, rendre plus souples et plus nuancés le ton et le style de la prose narrative hongroise⁴. Il est ouvert aux événements et aux phénomènes de la grande ville. La capitale hongroise présente un cadre favorable puisqu'elle présente divers ressemblances avec Paris : elle est le véritable centre de la vie spirituelle hongroise, une ville dynamique à la recherche de relations et d'influences européennes. Et entre toutes, c'est la vie spirituelle de Paris qui y exerce le plus fort rayonnement : la Librairie Révai est abonnée à des revues françaises telles que la *Revue de l'Art Dramatique*, *La Lecture* ou la *Revue indépendante*. Plus tard, dans les années 1920, Ambrus peut déjà se permettre d'être abonné à plusieurs revues françaises⁵.

Sous le signe de la littérature française : Zoltán Ambrus, l'écrivain, le traducteur et le critique

Après son retour de Paris, l'écrivain reprend sa vie de Budapest. Il fréquente les cafés, surtout pour travailler :

Ce fut une âme solitaire : il vécut en compagnie de ses idées. Le plus souvent, c'était dans les cafés dépeuplés de la ville qu'on pouvait encore le voir, pendant les heures creuses de la matinée, avec ce qu'il faut pour écrire, devant lui, sur la table : il se sentait tellement seul parmi les hommes qu'il pouvait même travailler dans un tel endroit public⁶.

Dans ses articles, il évoque les faits divers et les événements de la vie politique et culturelle. Il écrit beaucoup sur des thèmes artistiques : sur les beaux-arts, les expositions, les opéras, mais le théâtre est encore son sujet de prédilection.

Sa première nouvelle, parue en 1886, attire l'attention du public par son style dense et choisi. Sa maîtrise de soi, nécessaire pour l'expression, et sa capacité de s'identifier à ses personnages font de lui un écrivain de première

⁴ Voir A. Gyergyai : «Zoltán Ambrus», *op.cit.* : 65.

⁵ D'après les documents conservés dans les collections de manuscrits du Musée littéraire Petőfi de Budapest, Zoltán Ambrus correspond, entre autres, avec les maisons d'éditions et les éditeurs suivants : Éditeur Arthème Fayard, Éditeur Eugène Fasquelle, Éditions Albin Michel, Éditions Curios, Éditions du Siècle, Éditions Flammarion, Librairie Ancienne et Moderne, Librairie de l'Enseignement, Librairie des Curiosités Littéraires, Librairie du Progrès, Librairie Georges Chrétiens, Librairie Ollendorf, Librairie Paul Ferdinando, Librairie Stock, Librairie Larousse, Mercure de France.

⁶ G. Voinovich : «Zoltán Ambrus. Un romancier de la fin du siècle», *Nouvelle Revue de Hongrie*, juillet 1943 : 80-90, p. 80.

importance. Son premier vrai succès, c'est le *Midas király* [*Le Roi Midas*], publié en feuilleton dans le *Magyar Hírlap* [*Journal Hongrois*] de mars 1891 à septembre 1892. Le roman ne paraît sous forme de livre qu'en 1906 chez les Frères Révai. C'est son roman le plus important, qui a connu le plus grand nombre d'éditions de son vivant. Il nous présente le drame de l'artiste hongrois de la fin de siècle qui perd d'abord son amour et sa joie de vivre, puis son estime et sa foi en lui-même⁷. La nouveauté de ce roman réside dans l'analyse d'une âme d'artiste. La figure du peintre fait aussi songer à l'auteur qui est peu confiant en lui-même et en son destin, et qui nourrit une conception tragique de la vie. L'atmosphère du livre est empreinte de sentiments profonds. Le rythme du récit est toujours vivant, varié et attachant⁸.

L'œuvre littéraire de Zoltán Ambrus brosse le tableau des milieux intellectuels de son époque. Il s'intéresse surtout à la ville, à l'âme des artistes, au monde exclusif de l'élite et aux problèmes psychologiques. Ses personnages sont souvent des poètes malheureux, des artistes-peintres ou des actrices comme dans ses romans *Őszi napsugár* [*Soleil d'automne*], *Midas király* [*Le Roi Midas*], *Solus eris, Giroflé és Girofla* [*Giroflé et Girofla*]. « Dans tous ces romans, M. Ambrus se montre un psychologue fin et avisé, un conteur charmant et surtout un prosateur de premier ordre⁹. » Ses sujets sont à la fois les plus universels et les plus personnels : problèmes du sort, conflits du rêve et de la réalité, lois générales de l'existence. C'est pourquoi son lecteur se sent pris dans un véritable face à face avec l'auteur. L'édition de son œuvre complète, parue en seize volumes entre 1906 et 1913 chez les Frères Révai, rencontre un très grand succès.

Il est incontestable que la culture française marque beaucoup la vie et le caractère d'Ambrus :

il fut Hongrois de caractère et de tempérament, hongrois fut son sort et le tragique de sa vie, mais le caractère de sa personnalité, son goût littéraire, les idées qu'il se faisait de la vie, toute son orientation furent français¹⁰.

Ambrus est un traducteur et un critique considérable de son époque. En 1886, il traduit du français le *Bazaroff* de Tourgueniev. Parmi les auteurs fran-

⁷ Voir A. Gyergyai : « Midás király [Le Roi Midas] », in : Z. Ambrus : *Midás király* [*Le Roi Midas*], Budapest : Szépirodalmi, 1967 : 637.

⁸ G. Voinovich : « Zoltán Ambrus... », *op.cit.* : 82.

⁹ E. Salgó : « Notice », in : Z. Ambrus : *Soleil d'automne*, Bibliothèque Hongroise de la Revue de Hongrie II, Paris : Honoré Champion, 1910 : 7.

¹⁰ M. Surányi : « Zoltán Ambrus », *Nouvelle Revue de Hongrie*, avril 1932 : 275-276, p. 275.

çais, il traduit Gustave Flaubert, Charles Victor Cherbuliez, Hector Malot, Anatole France, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Victorien Sardou, Alexandre Bisson, Jules Lemaître, Henri Lavedan, Henri Meilhac et Paul Hervieu. Sa traduction la plus importante est sans doute celle de *Madame Bovary* de Flaubert. La *Revue des Deux Mondes*, la prestigieuse revue parisienne apparue en 1831, sert de modèle à la revue hongroise *Új Magyar Szemle* [*Nouvel Observateur Hongrois*], fondée en 1900. C'est dans cette revue qu'est publiée en feuilleton, en 1904, la traduction d'Ambrus de *Madame Bovary*¹¹. Cette traduction paraît sous forme de livre dans la collection *Klasszikus Regénytár* [*Les Classiques du Roman*] la même année. Ambrus réalise avec soin cette traduction, qui revêt pour lui une importance toute particulière. En fait, il avouera plus tard qu'il a beaucoup appris de Flaubert, de Maupassant, et des auteurs russes, tels que Dostoïevski, Tolstoï et Tourgueniev, qui étaient aussi ses maîtres de style. En matière de poésie, c'est János Arany, grand poète hongrois du XIX^e siècle qu'il considère comme son maître. Parmi les Français, il aime, en outre Baudelaire, Charles-Marie Leconte de l'Isle, Sully Prudhomme et François Coppée.

En ce qui concerne les traductions des œuvres de Zoltán Ambrus, c'est dans la *Revue de Hongrie* que quelques traductions françaises de ses œuvres voient le jour¹². Sa nouvelle intitulée *Mese a halászról és a tengerésről* [*Conte sur le pêcheur et le marin*] est traduite pour la première fois en 1908, puis rééditée en 1913. Cette nouvelle est également publiée en 1910 dans l'éphémère revue parisienne *Les Mille nouvelles nouvelles*, qui paraît de février 1910 à février 1911. Parmi les versions françaises de ses œuvres, c'est celle de son roman d'artiste intitulé *Őszi napsugár* [*Soleil d'automne*] qui connaît un beau destin. Ce roman paraît d'abord en feuilleton sous le titre de *Septembre*, titre original du roman, dans la *Revue de Hongrie* entre octobre 1908 et février 1909. En 1910, le roman, portant déjà le titre *Soleil d'automne*, est publié sous forme de livre à Paris, chez Honoré Champion, dans la série *Bibliothèque Hongroise de la Revue de Hongrie*, dans la traduction de Maxime Beaufort.

Ambrus travaille beaucoup pour la propagation de la littérature française en Hongrie. En dehors de son travail de traducteur, il crée la collection *Klasszikus Regénytár* [*Les Classiques du Roman*] avec Géza Voinovich à partir de 1903. Ambrus rédige les préfaces des neuf volumes qui contiennent les œuvres des grands romanciers français du XIX^e siècle : Balzac, Cherbuliez, Daudet, les Dumas, Flaubert, les Goncourt et Zola. Plus tard, dans les années

¹¹ Voir la liste des traductions de Zoltán Ambrus en bibliographie.

¹² Voir la liste de ses œuvres traduites en français en bibliographie.

1920, la collection traduite des romans de Zola s'effectue sous sa direction : il rédige les avant-propos et contrôle les traductions¹³.

Son œuvre critique est aussi majeure. Tout comme pour son travail de traduction, il attache beaucoup de soin à l'expression de ses jugements. A son avis, le sujet de la critique est l'œuvre d'art telle qu'elle est vue par un certain regard, un certain tempérament et une certaine personnalité. Pour lui le but de la critique est identique à celui de l'œuvre d'art : la critique est l'œuvre d'art elle-même. C'est pourquoi il est intéressant de considérer le point de vue qu'Ambrus a pu développer dans ses critiques sur la littérature française. Il juge les auteurs toujours d'après leurs œuvres les plus réussies. Il esquisse le portrait de plusieurs écrivains français de la deuxième moitié du siècle et vante Hippolyte-Adolphe Taine, Ernest Renan, Paul Bourget ou Arsène Houssaye¹⁴.

Dans son étude sur Balzac, il met en relief le rôle primordial de l'intuition dans l'élaboration de la *Comédie humaine*. A ses yeux, le grand romancier est un historien doué de la plus grande clairvoyance sur son époque. Ambrus souligne la force de son imagination, la richesse de ses idées, le caractère inépuisable de son intuition et la qualité de son expression. Mais la constatation la plus importante de son étude, c'est que l'artiste équivaut au poète créateur dans la personnalité de l'écrivain¹⁵.

Dans son étude sur les frères Goncourt, il met l'accent sur l'unité de l'œuvre créée par les deux frères, qui ne font qu'un à ses yeux. Pour illustrer cette idée, il analyse le roman intitulé les *Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt qui peut être aussi vu comme le roman de la vie des deux écrivains. Il constate en même temps que la publication de *Germinie Lacerteux* est une date décisive dans l'histoire du naturalisme français. *Charles Demailly* et *Renée Mauperin* comptent, d'après lui, parmi leurs meilleurs romans. La richesse de l'observation, la profondeur de leur connaissance de l'homme et la virtuosité de leur style sont les plus grands mérites qu'il attribue à leurs œuvres¹⁶.

En ce qui concerne Alphonse Daudet, il souligne la question de son succès : selon Ambrus, il a fasciné tout le monde par ses œuvres. Sa sensibilité, son ironie et sa gaieté font de lui un écrivain très populaire de son époque.

¹³ Voir la liste des traductions hongroises des œuvres françaises du XIX^e siècle, introduites par Zoltán Ambrus en bibliographie.

¹⁴ Voir Z. Ambrus : *Vezető elmék [Les Grands esprits]*, Budapest : Révai, 1913.

¹⁵ Voir Z. Ambrus : « Balzac », in : *ibid.* : II-20.

¹⁶ Voir Z. Ambrus : « A Goncourt-testvérek [Les Frères Goncourt] », in : *ibid.* : 29-48.

Dans son art d'écrire, Ambrus décèle son goût pour la musique et la peinture. Dans son optique, Daudet a toujours cherché la vérité éternelle dans l'observation perpétuelle de la réalité¹⁷.

Il loue l'œuvre de Zola pour son influence littéraire et son importance sociale, Zola étant l'auteur dominant de son époque. Ambrus se penche sur *Les Rougon-Macquart* dans lequel l'auteur révèle son amour de la vérité, son intérêt pour les questions sociales. Selon Ambrus, c'est encore sa conscience d'historien qui fait de lui un écrivain réputé. Il pointe aussi le rôle de l'imagination de Zola qui confère une nuance romantique à son naturalisme¹⁸.

Il rend également hommage à Maupassant. Il le considère comme l'écrivain le plus lu de sa propre époque. Il souligne la simplicité et le caractère naturel de son style : il dit beaucoup de choses en peu de mots, et il peut faire sentir parfaitement l'essentiel. A ses yeux, cet auteur connaît le mieux le cœur de l'homme, la complexité de l'âme humaine et l'influence réciproque des instincts. C'est selon lui est un écrivain philosophe qui se tourne vers l'âme de son époque et restitue dans ses livres sa vision personnelle du monde¹⁹.

Mais le maître incontesté d'Ambrus est sans nul doute Flaubert, qui, selon lui, plonge au plus profond de l'âme humaine et exprime parfaitement ses pensées et ses sentiments. A n'en pas douter, l'auteur de *Madame Bovary* était le maître des Goncourt, de Daudet, de Maupassant et de Zola. La densité de son style, les couleurs de sa langue et la musicalité de sa prose constituent d'ailleurs une tâche difficile pour son traducteur. Par-dessus tout, Ambrus éclaire la morale de *Madame Bovary* qui est, selon lui, la glorification de l'obligation. Flaubert est un excellent critique pour les mêmes raisons : il voit toujours la beauté artistique de façon antique, avec une ardeur romantique et d'une manière toute moderne²⁰.

Après avoir donné un bref parcours des études critiques de Zoltán Ambrus concernant les auteurs français, nous voudrions mettre en relief les qualités de l'ensemble de son œuvre littéraire. Dans les œuvres de Zoltán Ambrus, nous pouvons découvrir une aisance et une élégance qui rappellent ses

¹⁷ Voir Z. Ambrus : «Daudet», in : *ibid.* : 49–61.

¹⁸ Voir Z. Ambrus : «Zola», in : *ibid.* : 76–85 ; Ambrus écrit des préfaces pour les traductions des romans suivants de Zola : *La fortune des Rougon*, *La curée*, *Le ventre de Paris*, *La conquête de Plassans*, *La faute de l'abbé Mouret*, *L'Assomoir*, *Une page d'amour*, *Nana*, *Pot-Bouille*, *Au bonheur des dames*, *Joie de vivre*, *Germinal*, *L'Œuvre*, *La terre*, *Le rêve*, *La bête humaine*, *L'argent*, *La débacle*, *Le docteur Pascal*.

¹⁹ Voir Z. Ambrus : «Nagy halottak ravatalánál [Au catafalque des grands morts]», in : *ibid.* : 187–192.

²⁰ Voir Z. Ambrus : «Flaubert», in : *ibid.* : 21–28.

maîtres français. Ambrus est un maître de style limpide et de composition claire. Il se tourne avec une attention toute particulière vers le Paris de la fin du XIX^e siècle. On en souligne alors

l'élégance intérieure de ses œuvres légères qui unissent si heureusement le ton ironique du causeur à la chaleur intime d'un poète secret, la bonne tenue parfaite de ses maîtres français aux langueurs et aux brusqueries subtiles de son tempérament hongrois²¹.

C'est avant tout un personnage expressif et un esprit original, qui puise dans ses lectures pour développer ses vues personnelles en toute indépendance des courants littéraires de l'époque. Il devient l'un des chefs de file de la littérature hongroise de l'époque en raison de son immense connaissance de la littérature, de ses expériences, mais surtout de sa langue choisie et de son exigence d'éthique et de style. Des jeunes talents comme Ignotus (Hugó Veigelsberg) et Gyula Krúdy l'entourent. Pour eux, Ambrus devient le symbole de Paris.

Son œuvre littéraire est avant tout appréciée pour la sûreté de son goût, la précision de ses analyses, l'élégance de ses nouvelles, son style soigné et ciselé. Son rôle d'historien de la littérature se manifeste surtout à travers la traduction et la popularisation des grands romanciers français. En 1928, il obtient la Légion d'Honneur de la France grâce aux deux professeurs français du Collège Eötvös, Aurélien Sauvageot et Jean Carrère, qui connaissent très bien l'œuvre de l'écrivain hongrois, sa sympathie pour la littérature française, ses relations avec les milieux artistiques français et ses traductions. En 1931, la Société des Gens de Lettres de France l'invite pour son congrès de mai à Paris, mais la maladie l'empêche d'y participer.

Nous ne pouvons qu'espérer qu'à travers cette présentation de l'œuvre de Zoltán Ambrus, notre étude pourrait contribuer à une approche plus nuancée des relations littéraires franco-hongroises de la fin du XIX^e siècle et ouvrir de nouvelles perspectives sur d'autres sujets possibles. Il faut souligner que les relations littéraires franco-hongroises de cette période jouent un rôle considérable dans l'avènement de la revue *Nyugat* [*Occident*]. La fin de siècle est aussi la grande époque de la presse en Hongrie : la transformation des journaux de Budapest visent à imiter ceux de Paris, avec des contes, des nouvelles et aussi des romans publiés en feuilleton. C'est pourquoi il nous semble passionnant de pouvoir continuer nos recherches dans le domaine du journalisme littéraire de cette période, qui est un domaine offrant

²¹ A. Gyergyai : « Zoltán Ambrus », *Nouvelle Revue de Hongrie*, janvier 1936 : 64–67, p. 65.

des perspectives multiples. A notre sens, l'étude de l'œuvre journalistique de Zoltán Ambrus pourrait non seulement offrir un nouveau point de vue dans l'approche de l'ensemble de son œuvre, mais encore éclairer de manière particulière les points de croisement entre les littératures française et hongroise de cette période.

Bibliographie sélective

1. Les traductions hongroises des œuvres françaises de Zoltán Ambrus :

Bisson, Alexandre, *Az államtitkár úr* [*Monsieur Secrétaire d'État*], trad. par Zoltán Ambrus, Budapest, Vass, 1898, 109 p.

Brillat-Savarin, Jean-Anthelme, *Az ízlés fiziológiája* [*La physiologie du goût*], trad. par Zoltán Ambrus et Gizella Ambrus, Budapest, Singer-Wolfner, 1912, 303 p.

Cherbuliez, Charles Victor, *Feketéék és vörösek* [*Noirs et rouges*], trad. par Tivadar Lándor, *Holdenis Meta*, trad. et intr. par Zoltán Ambrus, Budapest, Révai, coll. «Classiques du Roman», 1904, 487 p.

Cherbuliez, Charles Victor, *Holdenis Meta*, trad. par Zoltán Ambrus, Budapest, Singer-Wolfner, coll. «Collection Universelle des Romans», 1888, 2 tomes.

Cherbuliez, Charles Victor, *Miss Rovel*, trad. par Zoltán Ambrus, Budapest, Singer-Wolfner, coll. «Collection Universelle des Romans», 1890, 167 p.

Flaubert, Gustave, *Bovaryné* [*Madame Bovary*], trad. par Zoltán Ambrus, Budapest, Révai, coll. «Classiques du Roman», 1904, 425 p.

France, Anatole, *Régi dolgok* [*Choses anciennes*], trad. par Zoltán Ambrus, Budapest, Lampel, coll. «Bibliothèque Hongroise», 1900, 48 p.

Francia elbeszélők tára. Első sorozat [*Collection des romanciers français. 1^{ère} série*], trad. par Zoltán Ambrus, Budapest, Lampel, 1898, 70 p.

Francia elbeszélők tára. Második sorozat [*Collection des romanciers français. 2^e série*], trad. par Zoltán Ambrus et Margit Tölgýessy, Budapest, Lampel, 1907, 71 p.

Francia elbeszélők tára. Harmadik sorozat [*Collection des romanciers français. 3^e série*], trad. par Zoltán Ambrus et Sándor Hevesi, Budapest, Lampel, 1900, 62 p.

Hervieu, Paul, *Ismerd meg magadat!* [*Peints par eux-mêmes*], trad. par Zoltán Ambrus, Budapest, Lampel, coll. «Bibliothèque hongroise», 1910, 92 p.

Maupassant, Guy de, «A rózsakirály [Le rosier de madame Husson]», trad. par Zoltán Ambrus, in *Maupassant elbeszélések* [*Nouvelles de Maupassant*], Budapest, Franklin, 1930, pp. 73–91.

Maupassant, Guy de, «Az özvegy [Une veuve]», trad. par Zoltán Ambrus, in *Maupassant elbeszélések* [*Nouvelles de Maupassant*], Budapest, Franklin, 1930, pp. 66–72.

Maupassant, Guy de, «Gyöngy kisasszony [Mademoiselle Perle]», trad. par Zoltán Ambrus, in *Maupassant elbeszélések* [*Nouvelles de Maupassant*], Budapest, Franklin, 1930, pp. 44–65.

Maupassant, Guy de, *Gyöngy kisasszony és egyéb elbeszélések* [*Mademoiselle Perle et autres nouvelles*], trad. par Zoltán Ambrus, Budapest, Lampel, coll. «Bibliothèque hongroise», 1904, 62 p.

Sardou, Victorien, *Az agglégények* [*Les vieux garçons*], trad. par Zoltán Ambrus, Budapest, Vass, 1898, 126 p.

2. Les traductions hongroises des œuvres françaises du XIX^e siècle introduites par Zoltán Ambrus :

Balzac, Honoré de, *Goriot apó* [*Père Goriot*]. *Grandet Eugénia* [*Eugénie Grandet*], trad. par Frigyes Korányi fils et Sándor Hevesi, intr. par Zoltán Ambrus, Budapest, Révai, coll. «Classiques du Roman», 1904, 415 p.

Balzac, Honoré de, *Grandet Eugénia* [*Eugénie Grandet*], trad. par Géza Béry, intr. par Zoltán Ambrus, Budapest, Franklin, coll. «Classiques de l'Étranger», 1930, 203 p.

Daudet, Alphonse, *Numa Roumestan. Tartarin. Tarasconi Tartarin uram jeles kalandjai* [*Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*], trad. par Béla J. Fáy, intr. par Zoltán Ambrus, Budapest, Révai, coll. «Classiques du Roman», 1904, 348 p.

Dumas, Alexandre fils, *A kaméliás hölgy* [*La dame aux camélias*], trad. par Hugó Csergő, biographie de l'auteur par Zoltán Ambrus, Budapest, Révai, coll. «Classiques du Roman», 1907, 202 p.

France, Anatole, *Fehér kövön* [*Sur la pierre blanche*], trad. par Ernő Czóbel, intr. par Zoltán Ambrus, Budapest, Révai, 1930, 306 p.

Goncourt, Edmond et Jules, *Demaiilly Károly* [*Charles Demailly*], trad. par Frigyes Korányi fils, intr. par Zoltán Ambrus, Budapest, Révai, coll. «Classiques du Roman», 1905, 341 p.

Zola, Émile, *L'Œuvre*, trad. par Győző Gergely et Andor Németh, illustrations par Jenő Zádor, introd. par Zoltán Ambrus, Budapest, Gutenberg, 1931, 2 tomes.

3. Les œuvres traduites en français de Zoltán Ambrus :

«La vraie patience de Grisélidis», traduit par Georges Delaquys et par János Lajos Fóti, in *Revue de Hongrie*, 6^e année, tome XI, N^o 1, janvier 1913, pp. 1–16, et N^o 2, février 1913, pp. 81–100.

«L'enfant prodigue», sans le nom du traducteur, in *Nouvelle Revue de Hongrie*, 36^e année, tome LXIX, N^o 7, juillet 1943, pp. 91–96.

«Le gladiateur amoureux», adapté par Aurélien Sauvageot, in *Nouvelles hongroises. Anthologie des XIX^e et XX^e siècles*, intr. par András Diószegi, préface par Aurélien Sauvageot, Paris, Éditions Seghers, 1961, pp. 77–83.

«Le pêcheur et le marin», traduit par János Lajos Fóti, in *Revue de Hongrie*, 1^{er} année, tome I, N^o 1, mars 1908, pp. 1–15.

«Mourants», traduit par François Gachot et Paul Rónai, in *Nouvelle Revue de Hongrie*, 29^e année, tome LIV, N^o 1, janvier, 1936, pp. 68–75.

«Septembre», traduit par Maxime Beaufort, in *Revue de Hongrie*, 1^{er} année, tome II, N^o 8, octobre 1908, pp. 249–270, et N^o 9, novembre 1908, pp. 377–405, et N^o 10, décembre 1908, pp. 505–529, et 2^e année, tome III, N^o 1, janvier 1909, pp. 1–33, et N^o 2, février 1909, pp. 137–168.

Soleil d'automne, traduit par Maxime Beaufort avec une notice sur l'auteur, Bibliothèque Hongroise de la Revue de Hongrie II, Paris, Honoré Champion, 1910, 232 p.

EMBLÈMES D'ESPACE DANS LA POÉSIE DE MAURICE CARÊME

ÁGNES TÓTH

Université Catholique Péter Pázmány, Piliscsaba
tasziget@freemail.hu

Abstract: Geometrical spaces are saturated with experiences and emotions, their metaphorical meanings are supported by individual and collective experiences. The spaces created and wandered by the poet's imagination are places of our spiritual space experience. In the poems of Maurice Carême, a 20th century Belgian poet, we can walk along such objective-spiritual spaces. These emblematic fields are not only sceneries but also places of poetical self-search: poetic life, childhood, losing and finding, which can be interpreted from a space-poetic-self relationship. In the present paper, I have classified and interpreted the spatial emblems appearing in Carême's poetic works along horizontal and vertical lines. These spaces—space emblems—embody ambitions, desire, different ways of behaviour, namely representations of relations. At horizontal level, this relationship is represented by an in-out dialectics: *house, castle, nest, garden* (inwardness), *walls* (protects but separates), *window, threshold, door, bridge, path* are toposes which provide spatial transition. The spatial emblems supporting the vertical motion, the up-down dialectics: *ladder, stairs, tower, well*. These spatial toposes create a transition between the three levels of the world: Underworld, Earth, Heaven. Their presence in the poetic imagery indicates the primeval desire of people for transcendent experience.

Keywords: Maurice Carême, space experience, in-out dialectics, up-down dialectics

La démarche du présent travail sera d'analyser l'image poétique de l'espace à travers l'œuvre de Maurice Carême¹. Dans l'interprétation des poèmes j'appliquerai la méthode de topo-analyse de Gaston Bachelard, selon laquelle l'espace créé et parcouru par l'imagination du poète est l'espace de notre vie intime spirituelle². L'espace concret, géométrique est la matérialisation des

¹ Maurice Carême (1899–1978) écrivain et poète belge de langue française.

² Cf. G. Bachelard: *La poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France, 7^{ième} édition, 1998: 27.

désirs, des aspirations, des effrois ; les images-espace sont des attitudes visualisées. Elles deviennent des images emblématiques, où les expériences spatiales ne sont pas localisées ; elles représentent les accumulations des expériences d'existence individuelles et collectives qui ne dépendent plus de l'espace ni du temps ; elles sont des expériences éternelles. Ces images—liant l'espace et l'existence—créent un milieu d'identification du « je » lyrique et du « je » lecteur qui se perçoit dans la réception elle-même des poèmes.

J'ai classé selon deux axes les images d'espace réalisées dans l'œuvre de Maurice Carême : l'axe horizontal et l'axe vertical. La mouvance de l'existence sur l'axe horizontal est mise en évidence par la dialectique du « dedans » et du « dehors ». Entre les deux extrémités, l'image du mur—défense et limite—représente une ligne de séparation. La maison, le château, le nid, le jardin sont les images de l'espace fermé, intime, protecteur ; les emblèmes du « dedans ». Dedans tout est intime, familier, calme, reposant, mais en même temps étroit, clos. Mais dehors tout est sans mesure.

Les murs sont les emblèmes primordiaux qui séparent le « dedans » et le « dehors ». Ils protègent autant qu'ils enferment. Dans les poèmes de Maurice Carême les murs sont levés et démolis, ils sont des supports, ils donnent des ombres protectrices, mais ils nous amènent aussi dans une situation obscure, ignorée. Aux images des murs des icônes d'ouverture s'associent comme le trou ou la clé. Rompre la surface homogène des murs, trouver des trous, avoir une clé, cela signifie le refus, la levée des restrictions.

Les murs dans les images poétiques ne restent pas fermés. Ils sont souvent présentés comme des murs blancs (« un mur blanc contre le malheur³ »), nus, doux, lumineux, (« les murailles blanches qui luisent au soleil⁴ »). Le mur devient comme un verre transparent qui ne voile plus : « Les murs de ma maison pourraient être de verre⁵ ». C'est la négation des limites et la réalité de la clarté, une déclaration de communion avec l'univers entier.

La vie d'enfance, le souvenir de la mère qui remplit et élargit l'espace entre les murs transforme encore davantage la signification du mur. A l'inverse d'une clôture, il s'ouvre, il devient la source de féeries. Il reflète les images miraculeuses, comme un miroir ; ou bien il reflète la tristesse, la douleur de la perte de l'enfance, de la mère, si ces images familières disparaissent.

³ M. Carême : « Ne vous pressez pas tant, nuages... », in : *Brabant*, Bruxelles : Editions Arcade, 1967 : 104.

⁴ « Le petit cimetière », in : *ibid.* : 65.

⁵ M. Carême : « A de lointains amis », in : *La maison blanche*, 1949, Paris : Bourrellier et Colin, 6^e éd., 1972 : 29.

Des sources pleines d'anges
Naissaient de chaque mur

Et le cœur de ma mère
Montait comme une étoile
Au bord d'une berceuse⁶.

Et je cherche en vain, sur les murs,
L'ombre des grandes ailes⁷.

Le mur comme un voile rassemble les ombres, reflète la vie et son histoire ; comme un miroir, il participe à l'image où il subit une transformation. Le mur est aussi un symbole de la vie. L'horizontale « au long d'un mur blanc » et la verticale « ce haut mur couvert d'étranges signes⁸ », les deux axes de la vie se matérialisent par le mur avec leurs signes assemblés.

L'espace emblématique du dedans protecteur, intime est l'image de la maison. Le coin, la chambre, les toits, les tables, par le principe de pars pro toto une partie de la maison protectrice, tous ces images signifient l'espace intime, la première image du monde⁹. Elle est un symbole de la famille, avec le sens de protection, de refuge, c'est une métonymie de la mère et/ou du père, spatialisée et localisée dans l'espace. L'image visible de cette maison provient du souvenir de l'enfance, elle est une sorte de biographie. Dans la description de la maison, du microcosme habité, l'énumération des choses quotidiennes (« Une table, deux ou trois chaises, / Un pain dans le fond d'une armoire, / Un bol où il buvait à l'aise, / Un couteau, un crucifix noir¹⁰ ») est une sorte d'identification ; les choses simples sont les accessoires de la vie de tous les jours, de soi-même. En plus du visuel, on trouve les autres effets sensoriels maintenus par l'image de la maison : les odeurs douces, le calme du foyer.

Il fait si bon dans cette chambre
Où le feu sent le thym et l'ambre¹¹

La maison tout comme la chambre perd sa spatialité dans l'expression poétique et devient l'image de l'intérieur : elle est intime, protégée, mais prête

⁶ M. Carême : *Mère* XVI. 1935, Bruxelles : Gérard Blanchart et Cie, 21^e éd., 1996 : 32.

⁷ *Ibid.* : 41.

⁸ M. Carême : « Où t'en vas-tu ? », in : *Etre ou ne pas être*, Lausanne : Editions de l'Âge d'homme, collection « La Petite Belgique », 2008 : 62.

⁹ Cf. G. Bachelard : *La poétique de l'espace*, *op.cit.* : 26.

¹⁰ M. Carême : *De feu et de cendre*, Paris : Fernand Nathan, 1974 : 20.

¹¹ *Ibid.* : 22.

à l'ouverture. L'image de la « maison sans cloisons¹² » symbolise à la foi la solitude défensive et créatrice, et la maison ouverte et accueillante.

Une autre image de l'arbi protecteur souvent utilisée dans les poèmes est le château. C'est une demeure isolée, séparée du reste du monde, difficile à atteindre et, pour cela, enviable. Construit pour l'éternité, le château est aussi le symbole de ce qui est surhumain. De ses hautes tours on a l'impression de dominer l'horizon. Une valeur matérielle, historique, esthétique, un lieu de défense — il représente « la conjonction des désirs »¹³.

Dans les poèmes, le château est souvent insaisissable. Il faut traverser l'obscurité, il faut surmonter des épreuves pour l'atteindre. Les châteaux disparaissent comme par enchantements, quand quelqu'un s'approche. Voir le château, c'est entrer dans une signification supraterrrestre : voir les valeurs, le secret, voir Dieu¹⁴.

Si on arrive à entrer dans le château « longuement », « passionnément » regardé du pied du coteau, le miracle se réalise : on est dedans. Et, dedans, on voit « son portrait dans un cercle / De velours orné d'ellébores ». On se perçoit dans le cercle comme dehors, dans le même état, « au pied du coteau » en désirant d'entrer dans le château. On voit l'intérieur, soi-même désireux. On se perçoit dehors d'être dedans et dedans d'être dehors¹⁵. On reste dans la tension perpétuelle entre le « dedans » et le « dehors », entre les désirs et les possibilités de leurs réalisations.

Dans le poème *On entendait pleuvoir dehors*, cette tension est bien illustrée : dedans, le bonheur, la beauté, la lumière ; au-dehors, au contraire, règnent la tristesse, les ténèbres, la mort. Le château éclairé est un œil qui veille, surveille, attend. Mais il persiste une impression mystérieuse dans cette attente : des princesses évanescents ouvrent des chambres mystérieuses avec des clés d'or ; tout est vague, tout est flou comme dans une vision. Dehors, il pleut, il fait froid (« éternels novembres »), rien n'est visible. Les ponts-levis, les gardes vêtus de bleu du ciel sont des silhouettes indistinctes. C'est le domaine du songe, de l'inconscient, du désir indéterminé¹⁶.

¹² M. Carême : « La maison », *Défier le destin*, Bruxelles : Editions Vie Ouvrière, collection « Pour le plaisir », 1987 : 20.

¹³ Cf. J. Chevalier & A. Gheerbrant : *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont/Jupiter, 10^{ième} édition, 1989 : 216.

¹⁴ M. Carême : « Au sommet du coteau », in : *Lenvers du miroir*, 1973, Paris : Fernand Nathan, 3^e éd., 1975 : 12.

¹⁵ M. Carême : « Le château », *Entre deux mondes*, 1970, Paris : Fernand Nathan, 3^e éd., 1978 : 87.

¹⁶ M. Carême : « On entendait pleuvoir dehors », in : *Lenvers du miroir*, *op.cit.* : 113.

Dans les fenêtres des châteaux, on voit des images éphémères, des visages d'enfants sages rêvant (l'enfance), une vision instantanée, attirée par le chant du jet d'eau, un miracle perdu et constamment cherché.

Mais on ne sait s'il est vivant
Aux transparences des rideaux,
Car il suffit d'un peu de vent
Pour que se taise le jet d'eau.
Rêvant aux vitres du château¹⁷.

L'image du nid est empruntée à la nature. Il s'associe à l'image de l'enfance, c'est ici que les oisillons commencent leur vie. Le nid devient une image de la maison simple, intime et protectrice par sa sérénité et par sa dimension modeste ; et un symbole de la fidélité, de l'accueil par la vie de l'oiseau qui construit son nid pour y revenir tout comme on retourne à la maison parentale. Sa forme est ronde, une forme parfaite qui sert comme une image emblématique dans les comparaisons, image de la bonté, du cœur, de la vie céleste.

Des mots aussi ronds que des nids.
Et dire aussi la bonté¹⁸
Faire un nid d'oiseau de mon cœur
Et m'étonner de sa rondeur¹⁹.
Le ciel ressemble à un nid bleu
Dont les nues rondes sont les œufs²⁰.

La forme circulaire du nid provient du corps de l'oiseau. « C'est en se tournant constamment et refoulant le mur de tous côtés, qu'il arrive à former ce cercle²¹. » Le nid prend la forme du corps, il se transforme à sa bonne mesure, il devient son cœur, parfaite image du « dedans », de l'intérieur proprement dit.

L'image-chaîne nid-oiseau présente à la fois, sur l'axe horizontal, la protection du dedans et la liberté du dehors, et sur l'axe vertical la dimension du vol entre le dessous et le dessus.

Le jardin réalise la richesse céleste sur la terre, par sa fécondité ; son image représente le bien-être dans le texte poétique souvent associé aux effets

¹⁷ M. Carême : « Le jet d'eau », in : *Petites légendes*, Paris : Les Editions du Sablier, 1949 : 45.

¹⁸ « Il voulut dire... », in : *Défer le destin*, *op.cit.* : 8.

¹⁹ « Il est malaisé », poème inédit ; conservé par la Fondation Maurice Carême.

²⁰ « Qui croirait encore à l'hiver ? », in : *Brabant*, *op.cit.* : 151.

²¹ J. Michelet : « L'oiseau » cité par G. Bachelard : *La poétique de l'espace*, *op.cit.* : 101.

sensoriels. Il est rempli du chant des oiseaux, de la rosée du matin, des fleurs de lilas, des parfums des fleurs «une si pénétrante odeur de giroflées²²», il est «sôul de bleuets» et «de muguet²³».

Le jardin est bien délimité selon son étendue dans l'espace. Il est clos par des murs ou des grilles. Il protège, il est un refuge tranquille, intime comme la maison ; c'est un lieu d'identification. Entrer dans un jardin, y pénétrer (par une porte étroite) signifie atteindre la richesse, la force interne. Les jardins «bien grillagés²⁴» symbolisent un refuge d'intimité.

Placé au centre du monde, le jardin est aussi la porte du ciel, il signifie le passage, la communion entre les deux mondes, il constitue une transition dans une autre dimension.

J'espère bien, tout comme elle,
Que la porte de mon jardin
Est la porte étroite du ciel²⁵.

Les autres images symbolisant le passage—la fenêtre, le seuil, la porte, le pont, le chemin—communiquent avec le monde du dehors, elles créent une relation entre le «dedans» et le «dehors» ; un passage qui révèle l'évolution humaine.

La fenêtre est un regard vers l'extérieur et un regard vers l'intérieur. C'est un emblème de réception et d'inspection ; par elle, on découvre une communion avec l'univers entier. Ce qu'on voit de la fenêtre appartient à la maison, à l'intérieur proprement dit.

Le paysage entier
Entre par la fenêtre²⁶

Etre assis à la fenêtre, regarder par la fenêtre, se pencher, s'accouder à la fenêtre ; ces signes de position évoquent, dans le texte poétique, une attitude d'ouverture, d'attente, de curiosité vers le monde du dehors, mais aussi une faculté d'accepter le dehors.

²² «Notre maison», in : *La maison blanche*, *op.cit.* : 9.

²³ «Il se souvint», in : *Défier le destin*, *op.cit.* : 58. «Je m'en allais en ce temps-là», in : M. Carême : *Souvenirs*, Lausanne : Editions de l'Âge d'homme, 2011 : 17.

²⁴ «Madame et Monsieur», in : *Etre ou ne pas être*, *op.cit.* : 61.

²⁵ «Ne me croyez pas», in : *Etre ou ne pas être*, *op.cit.* : 95.

²⁶ *Mère XXIII*, *op.cit.* : 45.

Et, près de la fenêtre ouverte,
Il disait oui, toujours riant,
Oui au monde et oui au néant²⁷.

En tant que passage entre deux mondes, la fenêtre représente aussi le passage de la vie à la mort. Le contraire de la fenêtre grande ouverte est représenté par les volets fermés. Ils sont des symboles de renfermement, de fuite, de solitude et d'attente dans le texte poétique.

Il restait là, stupéfait,
Debout, derrière ses volets²⁸.

La fenêtre fait transparaître le bonheur, l'amour—«l'amour me souriait à toutes les fenêtres²⁹»—mais aussi la tristesse, le regret. Elle reflète des sentiments instantanés, le «visage d'enfant sage rêvant aux vitres du château³⁰», elle maintient des moments auto réflexes. L'espace et le «je» lyrique se voient, se reflètent réciproquement. Regarder par la fenêtre se transforme en un regard intérieur. On regarde dehors pour mieux voir le dedans et au-dedans de soi pour mieux regarder le dehors.

Le seuil est une limite spatiale ou morale sur laquelle les deux mondes se sont confrontés. Il est un des principes d'équilibre. Si les limites ne sont pas bien fixées, elles se descellent comme les pierres de vieux seuils, images évoquées dans le texte poétique.

L'évocation la plus pregnante est l'image de l'union de la mère et du seuil dans une symbolique d'accueil selon une perspective cosmique. La mère crée et garde l'équilibre dans son rôle éternel et surnaturel.

Marcher les bras ouverts
Vers ma mère tendant,
Sur son seuil grand ouvert,
Ses deux bras de lumière³¹.

Le seuil est «le lieu géométrique des arrivées et des départs³²». Il symbolise à la fois la possibilité d'une alliance et la séparation. Dans les poèmes, le seuil

²⁷ *De feu et de cendre*, *op.cit.* : 104.

²⁸ «Dans la nuit», in : *Défier le destin*, *op.cit.* : 92.

²⁹ M. Carême : *La Bien-Aimée*, 1965, Bruxelles : Gecibis, 4^e éd., 1993 : 11.

³⁰ «Le jet d'eau», in : *Petites légendes*, *op.cit.* : 45.

³¹ «Ma vie», in : *Souvenirs*, *op.cit.* : 179.

³² M. Barrault : «Dominicale» cité par G. Bachelard : *La poétique de l'espace*, *op.cit.* : 201.

de la séparation est toujours couvert de feuilles sèches, éparses, mortes. Il sépare la vie et la mort. Sur le seuil veille la tristesse, la peine, qui n'accepte pas cette séparation. Le vieux seuil nous garde ; il chante les souvenirs, les «complaintes noircies³³».

L'image de la porte, partie de la maison comme la fenêtre ou le seuil, présente l'espace de passage et de communication avec le monde du dehors. Elle symbolise aussi l'ouverture et la fermeture, l'accueil ou la séparation, elle se lie aux images de la serrure, de la grille, du verrou bouclé ou ouvert. Ceux qui peuvent passer par la porte ont aussi «une lanterne adorable» comme un signe placé à leur porte³⁴.

La porte ouvre sur un domaine hermétique. Pour ouvrir les portes fermées, il faut avoir une autorisation, être oint. Dans les poèmes de Maurice Carême, des portes sont dressées et démolies. La porte ouvre une possibilité, et la curiosité de l'homme veut y frapper, y entrer. Mais on n'est pas toujours prêt pour entrer dans un autre monde, dans une nouvelle phase de la vie, à vivre la suite de l'expérience derrière la porte, «le visage glacé d'effroi³⁵». Créer une porte, autrement dit l'ouverture ; supprimer une porte, soit la fermeture, sont deux alternatives qui appartiennent à l'image de ce passage.

L'image de l'ouverture est connexe à la découverte, à la perspective, à la progression. L'emblème-porte évoque aussi une idée de transcendance, elle est un passage vers le «dessus», par exemple la porte des cieux, les invisibles portes qui mènent à la rencontre divine et à la révélation.

L'image de la fermeture est un symbole de peur, d'angoisse devant les portes qui se ferment irréversiblement. La porte est le symbole du passage de la vie au trépas. La mort qui frappe à la porte qui passe devant la porte, c'est une image souvent utilisée dans les poèmes³⁶. Si la porte se ferme derrière nous, on ne peut plus échapper à cet abîme, les clés sont détenues par la mort, allusion à l'Apocalypse³⁷.

³³ *Mère XXVII.*, *op.cit.* : 50.

³⁴ «Sortilège», in : *Petites Légendes*, *op.cit.* : 7.

³⁵ «La porte», in : *Entre deux mondes*, *op.cit.* : 110.

³⁶ «Pas le temps», in : *Lenvers du miroir*, *op.cit.* : 36 ; «La mort passa... », *op.cit.* : 15 ; «Inquiétude», *op.cit.* : 16 ; «La porte en feuilles mortes», *op.cit.* : 22, in : *Entre deux mondes*, *op.cit.*

³⁷ «Ainsi parle le Saint, le vrai, celui qui détient la clef de David : s'il ouvre, nul ne fermera, et s'il ferme, nul n'ouvrira.» Apoc. 3,7.

Il savait que la porte
 Était mal refermée
 Et que, seule, la mort
 En possédait la clé³⁸.

Le pont est un intermédiaire entre les deux rives, une voie étroite, mais un espace de repère aussi, par lequel l'homme est capable de franchir la ligne de séparation entre deux mondes. Il est un passage horizontal comparable à l'échelle ou à l'escalier dans le passage vertical, mais il a la même signification ; il est une voie de communication entre deux états spirituels. Franchir les ponts c'est surmonter les épreuves et arriver à la perfection.

Le pont franchi entre le monde réel et celui du rêve, entre celui du miracle ou de l'enfance est l'espace d'un désir réel et perpétuel d'atteindre la lumière, la joie de l'autre rive, de la rendre réelle. Et ce passage entre le réel et le rêve se déroule vite dans les poèmes. Les lieux, l'entourage de l'enfance perdue, les endroits et les souvenirs dissociés dans l'espace-temps sont retrouvés, sont accessibles par les emblèmes d'espace. Le texte poétique n'est plus une description du paysage proprement dit, c'est une vision intérieure de l'espace ou les emblèmes présentent une voie spirituelle ; comme, dans le passage suivant, où le pont concrétise la démarche spirituelle de l'homme.

Quand je pose le pas sur un pavé connu,
 Et nous passons ensemble en faisant trembler l'arche
 Du vieux pont lancé sur les nues³⁹.

Le chemin est l'espace dynamique par lequel on parcourt la vie elle-même. Il représente une distance qu'il faut parcourir entre l'ignorance et la connaissance. Dans ce sens ontologique, le chemin est illimité et intemporel, le long des routes infinies ; il porte toutes les empreintes des pas et des mains de tous les mondes⁴⁰. Il est une image de la mouvance permanente, il affirme la tendance d'éloignement et de rapprochement, l'expérience de la progression.

Le chemin, l'allée, la route, la sente et le sentier sont des mots souvent utilisés dans les poèmes. L'image se nourrit des souvenirs de l'enfance, de l'amour pour la nature, de la région natale avec ses chemins et ses tournants mystérieux : « Sur les chemins bleus de l'école⁴¹, « sur les routes bleues et sur

³⁸ « La morte », in : *Petites légendes, op.cit.* : 47.

³⁹ « Ma ville », in : *Brabant, op.cit.* : 16.

⁴⁰ *De feu et de cendre, op.cit.* : 28.

⁴¹ « La sœur », in : *La maison blanche, op.cit.* : 19.

les blanches»⁴². C'est le lieu de la mouvance dans l'espace et dans le temps, symbole de l'enfance retrouvée et revécue.

L'image du chemin parcouru montre souvent les difficultés rencontrées pendant l'approfondissement spirituel : elle apparaît avec des adjectifs : rude, dur, ténébreux, noyé dans l'ombre, déserté, perdu ; accompagné d'arbustes ou de végétations symboliques : roncier, ortie, épine. Assumer les difficultés, c'est une sorte de passage initiatique, passage d'un état à un autre, une métamorphose. Sur ce passage, apparaissent des repères : des signes divins, par exemple des anges, comme accompagnateurs, et des signes pris dans la nature : un chêne, des parfums, une odeur d'origan, le chant d'un oiseau, une alouette. La nature avec ses icônes devient le décor d'un cheminement mystérieux.

Seul, un chêne debout au centre de la plaine
Tire à lui trois chemins par d'invisibles chaînes⁴³.

Le chêne, par sa hauteur et sa grandeur, symbolise la puissance au sens spirituel ; comme l'arbre du monde, il relie le ciel et la terre, où les chemins deviennent des espaces cosmiques. Les chemins apparaissent dans le texte poétique tant sur l'axe horizontal que sur l'axe vertical, comme symbole de la voie spirituelle. («On voyait les chemins s'en aller vers les cieux⁴⁴.») Sur cet axe vertical, le chemin qui monte et celui qui mène à la vallée montrent le dualisme de l'état spirituel dans sa croissance permanente.

Dans les poèmes de Maurice Carême, le haut et le bas, les mouvements ascendants et descendants se manifestent parallèlement. L'opposition de monter et de descendre, sont représentées, dans le lexique pur de l'énoncé poétique, par la fréquence des mots : haut, hauteur, monter, lever, se soulever, dresser, étager, hisser, lancer, grimper, voler ; et l'opposition par les mots : bas, profondeur, fond, descendre, tomber, s'abaisser, se mettre à genou, creuser, pencher, s'écrouler. Cette opposition permanente présente dans le texte poétique crée une tension, mais les deux extrémités ne s'excluent pas. Ce sont plutôt les deux aspects de l'espace vécu, d'une expérience vécue, la double polarité d'une même vie.

En ce qui concerne les images des poèmes, il y a un mouvement «de bas en haut, de haut en bas» qui est perpétuel dans leurs projections ; dans celles-

⁴² «A ton seul nom, Brabant... », in : *Brabant, op.cit.* :163.

⁴³ «C'est un matin si bleu», in : *Sac au dos*, à paraître, poèmes conservés par la Fondation Maurice Carême.

⁴⁴ «On voyait les chemins... », in : *Brabant, op.cit.* :70.

ci, des passages symboliques assurent la transition et l'équilibre : l'échelle, l'escalier, la tour, le puits.

Dans l'axe vertical, l'échelle est un outil qui relie le bas et le haut, soit, symboliquement parlant, la terre et le ciel. Il relie ceux qui étaient dissociés, mais qui par l'échelle se réunissent. Il a la même signification que l'arbre du monde. Les barreaux de l'échelle sont les degrés de la perfection intérieure. La vocation humaine est de pénétrer dans le domaine supérieur, dit transcendant, dit angélique (allusion à l'échelle de Jacob «on entendrait un ange monter sur une échelle⁴⁵»). Sa signification par une figure nous touche avec évidence, mais cette évidence reste toujours inattendue. Par exemple, dans les souvenirs de son père, qui était peintre en bâtiment, l'outil du travail devient un instrument surnaturel. L'image du père devient un symbole d'élévation vers le domaine divin⁴⁶.

Une image très symbolique apparaît dans le poème du recueil *De feu et de cendre* :

C'est alors que, reprenant son échelle,
La vérité monte du fond du puits.
Comment quelqu'un la reconnaîtrait-il,
L'échelle sur l'épaule dans la nuit⁴⁷?

L'échelle est un lien qui supprime le doute entre la profondeur du puits et la clarté transparente de la surface, un outil de transition à reconnaître.

L'escalier est aussi le symbole de l'ascension ou de la descente. Il permet le passage d'un étage à un autre, autrement dit, l'évolution d'une étape à une autre de la vie. Dans le dynamisme vertical, l'image de l'escalier a son importance dans le texte poétique : on est toujours à l'écoute du craquement de l'escalier, des pas dans l'escalier ou à la recherche de l'escalier, de l'issue. Soit il nous élève vers le haut, soit il signifie la chute dans les profondeurs. Les escaliers avalants sont le symbole de la transition vers le monde de l'au-delà. Dans les poèmes les tours mystérieuses disposent des escaliers en contrebas, elles ont «un vaste escalier» qui mène de vie à trépas⁴⁸.

⁴⁵ M. Carême: «La fillette nue», in: *Du ciel dans l'eau*, Lausanne: Editions de L'Âge d'homme, collection «La Petite Belgique», 2010: 26.

⁴⁶ «Que j'aurai eu de joie», in: *Être ou ne pas être*, *op.cit.*: 49. «Rue des Fontaines», in: *Brabant*, *op.cit.*: 8.

⁴⁷ De feu et de cendre, *op.cit.*: 16.

⁴⁸ «La porte en feuilles mortes», in: *Entre deux mondes*, *op.cit.*: 22.

Si l'escalier est trop étroit, trop haut, inaccessible, il s'évanouit («Les marbres du grand escalier fondaient comme un reste de neige⁴⁹»), le changement d'étape est bloqué : on reste coincé dans un état de stagnation. Les visions d'escalier présentent nos désirs intérieurs, les escaliers inaccessibles sont les images de nos rêves hors d'atteinte.

Dans les poèmes de Maurice Carême, la tour se présente en plusieurs images : les tours des églises, «le ciel transpercé par la tour de l'église⁵⁰», les tours des châteaux, les tours de vigilance comme des emblèmes de tranquillité, de défense, de sécurité, de surveillance. En présence de ces images on y trouve des images organiques ; les tours de la nature même, «ma tour était un peuplier⁵¹», une altitude qui atteint le dessus, sa cime qui le troue et fusionne avec le ciel.

La tour domine l'espace, on la voit au loin, elle est un point d'orientation. Celui qui la voit ne perd pas son chemin ni dans l'espace extérieur ni dans l'espace intérieur qui est sa voie personnelle, démarche de la progression spirituelle.

Devant lui, pas une lumière,
Pas une étoile familière.
Pourtant, il avançait toujours
Les yeux fixés sur une tour
Vague comme un reflet de lune
Qu'il devinait loin dans la brume⁵²

Sur l'axe vertical, la tour est proche des cieux et assure, donc, l'ascension vers les cieux. Vivre dans une tour c'est «me retirer au bord des cieux⁵³». Ces images ont un reflet d'éternité, un édifice «bien d'aplomb sur ses murs⁵⁴» : la lourdeur terrestre assure la sécurité de l'ascension et cette stabilité physique se mue en progression spirituelle.

La tour nous protège comme dans un abri défensif et solitaire, mais, en même temps, elle nous enferme. Elle est un symbole de fermeture et de prison. La tour sans issue, la tour qui engloutit l'homme montant⁵⁵ enferme

⁴⁹ «La dormeuse», in : *Petites légendes, op.cit.* : 13.

⁵⁰ «Il y avait... », in : *Souvenirs, op.cit.* : 62.

⁵¹ «Je m'en allais en ce temps-là», in : *Souvenirs, op.cit.* : 17.

⁵² *De feu et de cendre, op.cit.* : 88.

⁵³ M. Carême : «Le bouquet d'œillets», in : *Le Jongleur, Lausanne : Editions de L'Âge d'homme*, 2012 : 48.

⁵⁴ «Qu'est le ciel?» in : *L'envers du miroir, op.cit.* : 91.

⁵⁵ «La reine morte», in : *Défier le destin, op.cit.* : 46.

en général une reine, une jeune fille, la beauté cachée, l'amour cherché ou perdu, les colliers de larmes, les trésors, les mystères, l'intérieur humain, nos désirs et nos effrois, nos angoisses. La plus forte image de ce mystère est la tour abandonnée, symbole du silence, de la mort, avec le seuil «couvert de feuilles mortes».

Comme un reflet dans la fenêtre,
Un chevreuil qui le regardait
Avec des yeux pleins de regret⁵⁶.

C'est une vision hallucinatoire, où on entend monter «une voix désolée», vision dans laquelle on voit se refléter dans la vitre de la fenêtre, dans les yeux de la bête, notre intérieur et l'inquiétude devant le passage entre les deux mondes.

Le puits est le symbole du secret, de la connaissance et de la vérité. Regarder dans le puits suppose de la sagesse spirituelle et de la maîtrise de soi. Le puits, l'image de l'intérieur humain est un archétype de l'enfance, le souvenir le plus profondément imprégné dans l'âme⁵⁷ et donc de soi-même. En outre, par l'allusion biblique au puits de Samarie, il est le lieu de la rencontre du Dieu, un emblème de conversion⁵⁸.

Sur l'axe vertical, le puits est une synthèse du ciel, de la terre et de l'enfer. Dans un cercle étroit, il intègre les trois dimensions du monde. Il est à la fois clair et obscur. Il est un espace dialectique ; par sa profondeur, il atteint le niveau le plus propre et lumineux du monde, que ce soit au creux de la terre ou au ciel. On s'y penche pour chercher :

[...] à mieux voir
Les paysages illusoire
Qui naissaient tout au fond du puits⁵⁹

L'image du puits est en corrélation avec les mots-clés : le trou, l'œil, le miroir. Le trou ouvre un passage de communication entre les niveaux de vie de l'axe horizontal (dehors—dedans : trou dans le mur) ou entre les différents

⁵⁶ «La tour abandonnée», in : *L'envers du miroir, op.cit.* : 49.

⁵⁷ G. Bachelard : *La poétique de la rêverie*, Paris : P.U.F., 4^{ième} édition, 1968 : 98.

⁵⁸ L'image du puits de Samarie dans les poèmes : «Histoire sainte», in : M. Carême : *Complaintes*, 1975, Bruxelles : Gérard Blanchart et Cie, 4^e éd., 1994. : 52 ; M. Carême : *Heure de grâce*, 1957, Bruxelles : chez l'auteur, 2^e éd., 1958 : 126.

⁵⁹ «Le puits», in : *Entre deux mondes, op.cit.* : 100.

niveaux de l'univers de l'axe vertical (trou au ciel). Un trou révèle une corrélation avec l'impression d'obscurité. Mais le puits, comme un grand trou noir, est aussi source de lumière, l'œil luisant et profond. Le puits comme miroir—un symbole très complexe dans l'œuvre de Maurice Carême⁶⁰—accomplit la synthèse entre le « haut » et le « bas » déjà évoquée : il reflète ce qui est en haut comme ce qui est en bas, comme une inversion et une fusion de l'axe vertical.

L'usage des emblèmes d'espace avec ses perspectives et ses points de vue assure la visibilité et la perception d'un discours abstrait, voire du discours de l'existence. L'expérimentation spatiale et corporelle, les images prises de l'espace et de la nature, les objets ordinaires de l'environnement de tous les jours servent comme points d'appui dans le discours de la poésie. L'espace a ses réduits qui sont les supports de l'expérience spirituelle, de l'identification, de la mémoire individuelle et collective ; ils sont les repères d'une sorte de mnémotéchnique.

Dans l'œuvre de Maurice Carême l'espace défini se profile comme une voie spirituelle sur laquelle les déplacements sont des étapes à la recherche de soi-même, de l'enfance perdue, cherchée et retrouvée, de l'homme, de la spiritualité, de la vocation du poète.

L'opposition de l'espace fermé et de l'espace ouvert, du dedans et du dehors, du haut et du bas dans les poèmes analysés fait comprendre la voie parcourue et l'horizon vers lequel elle invite à déboucher. Le passage entre le dedans et le dehors, entre le haut et le bas est une exigence naturelle, mais qui suppose d'être sensible à une dimension surnaturelle. Le poète a une mission de vigie sur cette trajectoire horizontale et verticale.

⁶⁰ Voir plus en détail Jalel El Gharbi : « Maurice Carême, poétique du miroir, miroir d'une poétique », 2001, essai conservé par la Fondation Maurice Carême.

RECENSIONES

Voyage chez soi — Michel Onfray, Théorie du voyage. Poétique de la géographie. Le Livre de Poche, Paris, 2007, 125 pp.

Le livre de Michel Onfray, comme son titre le met d'emblée au clair, s'efforce de saisir le phénomène du voyage non pas sous son aspect pratique, comme le font les guides touristiques énumérant les sites à visiter et proposant des informations utiles pour orienter les voyageurs naïvement curieux, mais en le situant à un niveau d'abstraction plus élevé où il cherche à définir les éléments constitutifs du voyage et pose, quasi directement, la question ce que c'est, en réalité, le voyage et quels en sont les traits distinctifs qui nous permettent de reconnaître ses réalisations idéales. Cette ambition de vouloir minutieusement analyser et illustrer une expérience, un vécu nécessairement subjectif, mais très certainement bien connu de la plupart des lecteurs, révèle une facette très caractéristique (comprenant autant d'atouts que de défauts) de l'auteur.

Or, Onfray, cet «olibrus» (mot maintes fois répété à son propos) de la philosophie française jusque-là peu connu en Hongrie, est l'un des penseurs contemporains les plus lus et les plus médiatisés en France, qui a pour vocation de fonder une sorte de «contre-histoire de la philosophie», il consacre donc son attention et ses œuvres à des domaines qui sont éloignés des sujets et des méthodes dominant, selon lui, le discours académique¹. Dans cet esprit et

¹Chaque livre d'Onfray est généralement vendu dans plus de deux cent mille exemplaires et est très vite réédité sous format poche. Voulant souligner, avec une certaine

dans l'esprit des détracteurs de la philosophie occidentale, il se propose de réévaluer les systèmes de valeurs métaphysiques idéalistes avant tout en suivant le fil d'Ariane de philosophes hédonistes comme La Mettrie et Nietzsche. Ainsi, il place au centre de sa réflexion des activités biologiques ou vitales dépréciées par rapport aux processus de la connaissance purs et conscients (telles les fonctions corporelles, les passions, les sensations, etc.), et afin d'accentuer la primauté des théories des «choses les plus proches de nous» qui peuvent également être interprétées comme relatives au corps et aux expériences sensuelles, sur les sujets traditionnels de la métaphysique classique, il a signé un traité de gastrosophie conjuguant les plaisirs de la table et prônant l'art culinaire, dédié une série de livres à l'interprétation des philosophes hédonistes et plusieurs fois abordé la question de la sexualité².

Il n'est donc point surprenant si Onfray, cet auteur repoussant catégoriquement les cadres institutionnels des

ironie, son opposition aux cadres académiques de la diffusion fervente du savoir, il décide, en 2002, d'investir la somme qu'il touche en tant que droits d'auteur dans la fondation d'une université populaire à Caen où l'enseignement est gratuit pour toute personne intéressée. Ses cours sont diffusés dans une série de livres et de CD intitulée *Contre-histoire de la philosophie*. La *Théorie du voyage* est son premier ouvrage accessible également en hongrois : *Az utazás elmélete. A földrajz poétikája*. Traduit par Gábor Romhányi Török, Orpheusz Kiadó, Budapest, 2011.

²Cf. *Le Ventre des philosophes. Critique de la raison diététique*, Grasset, 1989; *La Raison gourmande. Philosophie du goût*, Grasset, 1995; *Théorie du corps amoureux. Pour une érotique solitaire*, Grasset, 2000.

études philosophiques, ne cherche guère à aborder ses sujets de prédilection dans le profond respect des méthodes d'approche propres aux traités doctrinaires ou leçons systématiques. Vu le genre et la structure de son livre, nous pouvons constater que les chapitres présentant les étapes successives du voyage s'enchaînent dans une série d'essais à la fois *terre-à-terre* et *spirituelle*, allant de l'idée même de vouloir faire un voyage jusqu'aux retrouvailles avec le domicile, dont la couche superficielle peut facilement paraître un simple recueil de conseils pratiques et pragmatiques que, malgré les commentaires parfois fort communs, chacun écoute et décide de suivre en fonction de son tempérament, ses goûts, sa disposition d'esprit ou ses objectifs. Par exemple : la forme la plus heureuse de voyager est de circuler en compagnie d'un ami et non pas seul ou avec son époux ou épouse ; lors de nos déplacements, il est inutile de remplir trop de blocs-notes, mais n'hésitons pas à éterniser certains moments à l'aide des outils multimédias dont notre époque moderne nous pourvoie ; et, surtout, ne nous privons pas de la vue sublime qui s'offre à nous à travers les hublots d'un avion, etc.

Cependant, toutes ces consignes et instructions complaisantes ainsi que les légendes qui les garnissent nous laissent entrevoir une conviction précise, selon laquelle le voyage est un mode d'existence essentiel de l'être humain, il est une opportunité, incomparable à toute chose, qui permet à l'homme de mieux cerner la vie, de mieux vivre son existence. Cette idée de considérer le voyage comme une forme essentielle de l'existence est déjà présente dans l'introduction

du livre, lors de la séparation quasi catégorique de l'humanité en deux types, nomade ou sédentaire. Suivant cette distinction, la personne définie comme un nomade de naissance songeant sans cesse à circuler, éprouve une attirance constante pour de nouveaux endroits, de pays étrangers, de terres lointains à visiter, tandis que le sédentaire se contente et jouit des « plaisirs du local », et trouve sa sécurité dans l'enracinement. La présence de ces deux modes d'être est bien illustrée depuis la formation des sociétés primitives, à travers les exemples de Caïn et Abel et de l'histoire du juif errant jusqu'à ceux des récents régimes dictatoriaux ou des états démocratiques et capitalistes de nos jours.

L'évocation des aspects généalogiques, mythologiques et sociaux du voyageur nous renvoie très vite à Deleuze (dont le nom sera d'ailleurs plusieurs fois évoqué sur les pages du livre), car le mode d'être nomade correspond en même temps à un type, une forme de réflexion offrant une alternative, comme Onfray le suggère, sans doute plus juste qui permet à l'homme de découvrir le monde et se connaître soi-même. Il s'agit là d'une alternative au sens où l'une des métaphores essentielles de notre culture, celle du chemin conçu comme le processus de la connaissance de soi se voit abordée par l'auteur d'une manière non traditionnelle.

Cependant, dans ce refus de la tradition, Onfray lui-même s'appuie plus ou moins directement sur des courants philosophiques fort caractéristiques, les discours complexes du sensualisme et de la phénoménologie avant tout, lorsqu'il incite, par cette double orientation, le voyageur à saisir et enregistrer tout

ce qu'il vit, les phénomènes qui s'annoncent, se manifestent ou s'imposent et, ainsi, à devenir un observateur lucide et perspicace. Or, selon l'une des recommandations centrales de la *Théorie du voyage* l'oubli, la mise à l'écart des préjugés, «de ce qu'on a lu, appris, entendu» (62), des fonds culturels facilite la découverte réelle et authentique de la destination élue. Mais si le voyageur, libéré de l'influence des conceptions préfabriquées et souvent stéréotypées, se concentre sur les émotions générées par un lieu à prendre dans sa brutalité primitive, sur les expériences sensorielles, voire même corporelles, il peut facilement arriver à une vision impartiale ou à la pénétration immédiate de l'essence des choses.

Or, la neutralisation plus ou moins complète mais toujours souhaitable des connaissances nuisibles au naturel de la relation du voyageur avec le lieu, sert à ce que celui-là se méfie de juger tout microunivers différent du sien selon les termes de son propre système de normes et de valeurs. Cette attitude mettant en doute la primauté de l'esprit sur le monde perceptible objectivement correspond en même temps à un certain perspectivisme qui laisse finalement comprendre que faute de vérités absolues, il n'existe aucune unité de mesure idéologique ou ontologique qui permettrait la comparaison de lieux et civilisations divers. Pour souligner cette idée, Onfray érige le portrait général du voyageur et présente le voyage parfait en introduisant un nouveau contraste, celui du voyageur idéal, ayant l'esprit ouvert, et du touriste borné qui se laisse guider par des lieux communs : «Voyager suppose moins l'esprit missionnaire, natio-

naliste, eurocentré et étroit, que la volonté ethnologique, cosmopolite, décentrée et ouverte. Le touriste compare, le voyageur sépare» (61)³.

Par ailleurs, partant des tendances uniformisantes qui caractérisent actuellement la planète, Onfray voit la possibilité authentique de l'acquisition de connaissances réelles dans la suspension de notre rapport naturel au monde. Dans ce processus, le fonds culturel ne constitue que du lest à jeter, d'autant plus que les frontières nationales et les traditions locales se réfèrent à une époque passée, précédant l'essor du tourisme et la mondialisation. Onfray reste donc ostensiblement indifférent à l'un des topoï les plus répandus du voyage, à savoir la comparaison de la culture étrangère à celle du pays de départ, car il est de l'avis, légèrement outrancier et brusque, que le caractère spécifique de chaque nation s'est fondu en une identité uniforme propre à toute l'humanité. «La modernité a réduit l'histoire, mais elle épargne la géographie.» (71), écrit-il en affirmant que même si la mondialisation mène à la disparition des différences culturelles, la multiplicité des paysages persiste, par conséquent le

³ Il est à noter que l'opposition du touriste et du voyageur est également mise en place dans plusieurs écrits du sociologue Jean-Didier Urbain. Comme le souligne Urbain aussi, le mot «touriste», fréquemment utilisé dans le langage populaire dès les années 1920 pour remplacer le terme «voyageur», désigne une sorte de symbole de la modernité. Cf. Jean-Didier Urbain : *L'idiote du voyage : histoires de touristes*, Paris : Editions Payot, 2002, et *Secrets de voyages : menteurs, imposteurs et autres voyageurs impossibles*, Paris : Editions Payot, 2003.

voyageur—armé d'une vision globale et d'un regard pénétrant, dont il a plus besoin que de n'importe quel appareil théorique—doit se vider et concentrer toute son attention à l'épiphanie du paysage et de la nature.

Cette argumentation relativement sommaire et peu optimiste nous laisse enfin saisir le sens du sous-titre, peut-être énigmatique à la première lecture, du livre: la *poétique de la géographie* se voit donc développée dans l'opposition du temps géologique et géomorphologique et du temps historique. Or, c'est à ce point-là que se manifeste l'aspect particulier dominant cet écrit, à savoir l'aspect géographique qui serait supposé non seulement épicer cette entreprise théorique ambitieuse, mais aussi lui donner une certaine ampleur. Tandis que la variabilité intensifiée de l'histoire et de la civilisation fabrique des mégapoles toutes semblables, la continuité de la géographie assurée par des changements d'une lenteur immesurable du point de vue de l'existence humaine—«la tectonique des plaques et la dérive des continents, le mouvement des marées ou le jeu de solstices et d'équinoxes, le déplacement des montagnes et la fonte des glaciers, le creusement des lits fluviaux et le tracé des courants marins» (71)—témoigne du caractère intemporel et multiple du paysage. Bien qu'Onfray ait certainement raison de voir la substantialité des choses, pure, idéale et indépendante de l'histoire, incarnée dans la géographie et, qu'en le lisant, nous ayons tendance à reconnaître l'une des causes majeures de l'uniformisation du monde justement dans le tourisme de masse tant condamné, il manque à mentionner dans sa réflexion

comment nous pourrions, en qualité de voyageurs, découvrir, voire même inventer la poétique de la géographie, et comment cette poésie nous aiderait à nous retrouver nous-mêmes et, ainsi, à réaliser ce qui constitue, selon lui, l'objectif premier du déplacement.

Rousseau considérait la nature comme le maître secret de l'humanité dans le processus d'ascension menant à l'usage plénier de la raison, mais la divagation panthéiste d'Onfray ne fait que multiplier les doutes de son lecteur faute de lui expliquer comment les forces géographiques et géologiques, ainsi que leur mouvement quasi fabuleusement imperceptible pourraient contribuer à ce que le voyageur puisse assouvir son désir de rencontrer sa subjectivité. S'il est vrai que «les trajets des voyageurs coïncident toujours, en secret, avec des quêtes initiatiques qui mettent en jeu l'identité» et que le voyage suppose à chaque fois «une expérimentation sur soi» destinée à répondre à la question suivante: «Que puis-je apprendre et découvrir à mon propos si je change de lieux habituels, de repères et modifie mes références?», car c'est «avant, pendant et après [que] se découvrent des vérités essentielles qui structurent l'identité» (80-81), nous avons du mal à imaginer comment nous pourrions échapper à pratiquer le geste fort calomnié de la comparaison, ayant nécessairement des aspects culturels et historiques. (Surtout en prenant en considération le fait que le passé historique a joué un rôle plus ou moins important dans la [trans]formation de l'espace géographique.)

Il est toutefois bien visible qu'Onfray met également en œuvre une autre interprétation classique du voyage, à sa-

voir celle du déplacement en tant qu'un moyen de la quête du bonheur et de l'identité, qu'il développe avant tout du point de vue de l'esthétique. Dans ce contexte, il formule une sorte de théorie nietzschéenne et hédoniste, selon laquelle le voyage modèle relatif à l'expérience du monde sensuel au lieu de celle du monde intelligible—comme, dans la philosophie d'Aristippe, la vie elle-même—doit être forcément agréable et bordé(e) de plaisirs, car l'homme ne peut être heureux que s'il éprouve le plaisir. La conception hostile du moi est étrangère à la connaissance de soi socratique, par conséquent le chemin menant à la découverte de soi est foncièrement indolore, et le voyage idéal doit éviter toute ressemblance avec des voyages de performance mettant le corps à l'épreuve—c'est cette idée qui pousse notre auteur à formuler un jugement préétabli et légèrement irréfléchi même à propos des pèlerinages monacaux nourris du sentiment religieux. D'un point de vue esthétique, cette réflexion accorde donc la primauté aux choses visibles sur les choses compréhensibles, et au corps enregistrant directement les sensations sur les références culturelles, ainsi ce sont les expériences corporelles, sensuelles et les impressions subjectives libérées lors du déplacement qui vont constituer la norme au sein de ce système de pensées. Ce n'est pas par hasard si les passages faisant l'éloge du mouvement et de la force créatrice du déplacement à travers la présentation du rôle exceptionnel du voyage dans l'aiguïsement des sens de cette «belle machine sensuelle» (98) qu'est le corps, nous renvoient directement aux théories des hédonistes de Cyrène qui définissent les

plaisirs du corps, supérieurs aux plaisirs spirituels, comme un mouvement («le mouvement doux» de la chair).

Onfray aborde donc le phénomène du voyage d'un point de vue esthético-sensoriel et en fonction du processus de la connaissance de soi. Cependant, la fonction de la poétique de la géographie dans l'expérience esthétique—qui nous guide dans notre voyage intérieur, c'est-à-dire nous aide à nous retrouver—ne commence à se dessiner que vers la fin du livre. Les deux derniers chapitres, intitulés *Dire le monde* et *Envisager une suite*, peuvent être considérés comme le vrai noyau de cette œuvre, car les nouveaux aspects qui s'y voient introduits devraient contribuer à ce que la portée réelle des spécificités précédemment esquissées du voyage conçu comme «l'art de l'existence et la poétique du moi» puisse être mise en valeur. L'auteur nous donne à savoir que pour mieux formuler ses expériences subjectives, le voyageur peut se servir de «l'écriture de la terre», sans toutefois révéler ce qu'il entend par ce terme mystérieux dont nous ne pouvons que deviner le sens grâce aux allusions succinctes à Bachelard et à Deleuze: «Les philosophes, globalement, négligent la géographie. L'histoire leur permet de penser la politique, mais l'écriture de la terre—selon le grec—ne récupère aucun suffrage et semble apparemment inutile dans l'immédiat. Les deux mondes, pourtant, peuvent communiquer, puis enfanter une poétique d'un genre présocratique ou bachelardien: il suffit, pour ce faire, d'en appeler à une rhétorique des éléments, à une métaphysique de la terre et du feu, à une ontologie de l'air et de l'éther, à une logique des matières et des flux, en un mot, à une

esthétique. [...] Une poétique de la géographie génère une esthétique matérialiste et dynamique, une philosophie des forces et des flux, des formes et des mouvements. Bien sûr, on songe à Deleuze et à son traité de nomadologie, à ses plateaux multiples, ses machines abstraites et sa déterritorialisation, ses strates et plans de consistance, ses lignes à segments et ses flux à quanta, ses points, ses devenir et ses blocs, ses paysages mélodiques et ses développements sur le natal, le lisse ou le strié. Dans *Mille Plateaux* on trouve de multiples considérations utiles aux géographes pour élaborer un discours moderne et conceptuellement solide» (113-114).

Comme c'est bien connu, Bachelard, en étudiant les tendances et archétypes relatifs à l'espace dormant au fond de l'inconscient humain, donne une analyse phénoménologique de l'imaginaire poétique à travers l'examen des images poétiques de l'espace. Quant à Deleuze, il utilise le qualificatif nomade pour désigner une pensée sans principes et ni objectifs précis, qui cherche à frayer son propre chemin sur un territoire dépourvue de tout repère. Etant donné qu'Onfray nous prive de tout commentaire explicatif, nous ne pouvons que supposer que les auteurs interrogeant le fonctionnement de l'imaginaire et de la pensée humains, ainsi que les expériences liées aux changements de l'espace, aux destinations et formes différentes, lui sont intéressants par le simple fait qu'ils le mènent à constater dans quelle mesure non négligeable les diverses sensations que l'homme enregistre lors de la perception de l'espace lui facilitent la saisie et la mise en mots de ses lieux et déplacements, pris non seulement au sens concret, mais aussi abstrait.

Il est bien clair que déjà le titre du livre fait directement allusion à l'essai de Bachelard : mais *La poétique de l'espace* reçoit ici un coloris plus technique, et devient la *Poétique de la géographie*. Cette spécification permet à Onfray de compléter l'approche du rapport du voyage et de la connaissance de soi, jusques-là plutôt schématique et abstraite, de la vision de la géographie chorématique. Cette méthode scientifique relativement récente, présente dès les années 1980, est destinée à modéliser (et étudier) la surface géologique en créant des schémas cartographiques dépassant les limites des cartes thématiques traditionnelles, à la base de la configuration spatiale des différents dispositions et éléments (naturels, géographiques, démographiques, industriels, etc.) du paysage. Ce procédé de recherche prend en considération la complexité de la structure spatiale du territoire donné et, ainsi, révèle souvent de nouvelles corrélations grâce au repérage de certaines configurations entre les éléments n'ayant *a priori* aucun rapport entre eux⁴. Selon Michel Onfray : «Le regardeur indolent penché sur la terre [...] peut, à l'aide de ces catégories de la raison pure géographique, lire, déchiffrer, comprendre, opérer intelligemment avec sa vision. [...] Une forêt et une aire, un chemin et une ligne, un village et un point, un paysage et un réseau — car point, ligne, aire et réseau fournissent les quatre entrées à mettre en perspective avec sept colonnes

⁴Le terme *chorème* est un néologisme forgé par Roger Brunet, représentant illustre de cette nouvelle méthode de modélisation schématique de l'espace. Cf. Roger Brunet : *Le Déchiffrement du Monde. Théorie et pratique de la géographie*, Paris : Belin, 2001.

qui signifient les structures élémentaires de l'espace: maillage, quadrillage, gravitation, contact, tropisme, dynamique territoriale et hiérarchie. A l'aide des quatre repères en abscisse et des sept en ordonnée on obtient vingt-huit figures cardinales dont l'agencement permet de déchiffrer la terre. [...] Traverser des champs de force, passer la ligne invisible d'une interface continentale, pénétrer un arc, voire se trouver en présence d'une banane bleue, de géons ou de taxons, voilà matière à penser, méditer, rêver. Cette table de Mendeleïev de la géographie se décline en grammaire et syntaxe productrices d'un style de lecture, d'une poésie généralisée du voyage» (115-116).

N'ayant pas de connaissances approfondies dans la géographie moderne, nous n'avons pas qualité pour évaluer la portée scientifique des lignes citées ci-dessus, nous avons cependant du mal à imaginer que la vision des quatre repères en abscisse ou celle d'une banane bleue puissent radicalement modifier les expériences de voyage de qui que ce soit (si ce n'est un géographe passionné de son métier), et inviter le voyageur à adopter cette attitude productrice qui incite le moi à se retrouver d'une manière créatrice. C'est justement dans ces deux derniers chapitres, bien accentués par la prise de position démonstrative d'Onfray, que le texte devient problématique, car nous avons l'impression que sa logique risque de s'écrouler sous les efforts de l'auteur pour vouloir y introduire à tout prix de nouveaux éléments peu posés et esquiver la question fondamentale. Enfin, le lecteur reste sur sa faim: Onfray, en cherchant à détecter quels sont les rapports qui relient le voyage à la

connaissance et à l'expression de soi, se propose de mettre en œuvre un nouvel aspect poétique, celui de l'espace mais, malheureusement, ne relève pas le défi initial.

Il est évident que cet essai non dépourvu d'un certain lyrisme et composé d'un grand soin rhétorique ne répond pas aux critères linguistiques prescrits par le rituel académico-scientifique, et même si nous sommes loin de vouloir réclamer à l'auteur une docte argumentation bien développée, il serait au moins souhaitable qu'il suive une dialectique claire et nuancée dans sa réflexion et fasse preuve de cohérence dans la formulation de son propos, tout en gardant le registre du genre choisi. Or, les références philosophiques d'Onfray sont souvent peu éclairées (et, parfois, même contradictoires), ses phrases fort éloquentes ne cherchent qu'à faire de l'effet, ce qui a pour résultat des raisonnements conventionnels qui restent superficiels ou qui frappent par leur brièveté, ainsi le sujet étudié s'avère moins passionnant et inspirant que nous ne l'attendions.

Pour terminer, qu'il nous soit permis de citer l'une des affirmations concluantes du livre: «Une poésie de la géographie suppose cet art de se laisser imbiber par le paysage, puis une volonté de le comprendre, d'en voir les agencements, avant le départ vers les contrées ludiques où le poète suit le géographe et le philosophe, en complément, non en ennemi» (119). Mais comment réaliser cet art? A cette question chacun doit trouver sa propre réponse.

Anikó Radvánszky

Univ. Catholique Pázmány Péter, Piliscsaba

