



Romansk Forum Nr. 9 - 1999

Rydning, Antin Fougner: Kontekstuell vs konvensjonell betydning i det kognitive paradigmet	3-17
Paasche, Rosamaría: Notas a la poesia de Idea Vilariño	19-36
Gullichsen, Harald: Etude de deux glossaires anciens: Les Glossaires de Reichenau et de Kassel	37-47
Celati, Clara: Il grande giocator Calvino	49-58
Ulriksen, Solveig Schult: Diderot et Rousseau. Le théâtre et la fête	59-69

KONTEKSTUELL VS KONVENSJONELL BETYDNING I DET KOGNITIVE PARADIGMET

Antin Fougner Rydning

Formålet med denne artikkelen er å vise hvordan en språkbrukers konseptualiseringssystem aktiviseres i forsøket på å fortolke ord og uttrykk. Jeg har valgt å legge kognitiv grammatikk til grunn, fordi denne lingvistiske teori, som betrakter leksikon som et hovedanliggende, søker å gjøre rede for hvordan leksikalske enheter prosesseres. Nettopp fordi kognitiv grammatikk betrakter formidling og forståelse av betydning som det mest grunnleggende ved språklig aktivitet, får fenomenet betydning en sentral plass i beskrivelsesapparatet.

Etter å ha angitt hvor Ronald Langacker befinner seg i det kognitive landskap og gitt en definisjon av sentrale begreper innen kognitiv grammatikk, plasseres kort kognitiv grammatikk i forhold til andre lingvistiske teorier. Deretter drøftes Langackers bruk av begrepsparet **kontekstuell** vs **konvensjonell betydning** for å klassifisere hvilken status leksikalske enheter har.

1. DET KOGNITIVE PARADIGMET

Langacker presenterer en detaljert lingvistisk teori i tre sentrale verk: *Foundations of Cognitive Grammar I* (1987) og *II* (1991) og *Concept, Image and Symbol* (1991). Slik jeg ser det, egner sistnevnte seg best som utgangspunkt for en innføring i det kognitive paradigmet av følgende tre grunner:

Boken betraktes av lingvister som et teoretisk læreverk.

Den inneholder et stort begrepsapparat som utgjør et godt redskap for lingvistiske analyser.

Skal vi ta forfatteren på ordet, gir *Concept, Image and Symbol* en inngående behandling, både i dybden og bredden, av sentrale problemer. Dessuten er dette verket både kortere og mer lettfattelig enn tobindsverket *Foundations of Cognitive Grammar I* og *II*.

1.1. Bakgrunnen for *Concept, Image and Symbol*

Verket er resultatet av en beslutning tatt på et symposium i Duisburg i Tyskland i 1989 om å utgi en serie monografier i kjølvannet av at Foreningen «the International Cognitive Linguistics Association» ble opprettet. Samtidig markerer den starten på den nye lingvistiske teorien som kognitiv lingvistikk er.

Ronald Langacker fikk i oppdrag å skrive den første monografien, som altså fikk tittelen *Concept, Image and Symbol*.

Betegnelsen «space grammar» (romlig grammatikk) som Langacker hadde benyttet i tidligere arbeider, ble byttet ut med den mer treffende betegnelsen «kognitiv grammatikk». Denne finner vi forøvrig i undertittelen på boken: *The Cognitive Basis of Grammar*. I denne første monografien samlet han tidligere utgitte arbeider om enkelte aspekter ved teorien som han reviderte for å sikre større tekstuell og tematisk koherens.

Også i denne monografien tar Langacker et oppgjør mot Chomskys generative grammatikk. Den gjennomsyres av kritikk mot generaliseringer foretatt med utgangspunkt i arbitrære antakelser og aprioristiske avgrensninger av de språklige fenomener som beskrives. Langacker hevder det ikke finnes noe psykologisk grunnlag for å adskille språk fra annen mental aktivitet. Å gi grammatiske strukturer status som et autonomt system for deretter å representere dem algoritmisk er grunnløst. For ham er det maktpåliggende å bygge generaliseringer på realiserte former i språkbruken. Han forkaster generativistenes regelbundne «topp-bunn» modell der prinsippene om økonomi og reduksjonisme er rådende (1991: 260), og stiller istedenfor opp en nettverksmodell som innlemmer både regler og individuell kunnskap om spesifikke strukturer. Denne nettverksmodellen gir rom for redundans i måten å representere lingvistiske strukturer på. Frekvens står sentralt som premiss for representasjon av de psykologiske strukturer som utgjør en språkbrukers forståelse av etablerte lingvistiske konvensjoner. De mest frekvente formene gis en verdi, eller status som enhet. Det generaliserbare i enheter kan abstraheres i et skjema (se også sidene 7 og 8 om *instansiering* av skjema). Nettverksmodellen innlemmer både skjema og instansieringene. Som vi vil se under punkt 3, benyttes skjemaet til å vurdere hvorvidt nye ord og uttrykk er akseptable eller ikke.

1.2. Valg av tittel er høyst motivert

Tittelen på boken *Concept, Image and Symbol* er valgt med omhu for å forsøke å gjenspeile grunnsetningene i teorien.

i) Ordet *concept* antyder at *meaning* er et resultat av konseptualisering, eller kognitiv prosessering. Semantiske strukturer er rett og slett de konseptuelle strukturer som manes frem av språklige uttrykk. En semantisk analyse er således ensbetydende med en konseptuell analyse.

ii) Men ettersom betydningen i et uttrykk ikke bare består av konseptuelt innhold, må selve måten som dette innholdet er konstruert på, også tillegges vekt. Ordet *image* refererer dermed til det spesielle bildet som det konseptuelle

Kontekstuell vs konvensjonell betydning i det kognitive paradigmet

innholdet fremkaller. Tar vi planeten Venus som eksempel, kan vi som kjent referere til den både ved (1a) og (1b):

- (1) a. *Morgenstjerne*
b. *Aftenstjerne*

Den sees bare som aftenstjerne på vesthimmelen og som morgenstjerne på østhimmelen. Det spesielle bildet som fremkalles når vi omtaler Venus som (1a) er følgelig ikke helt det samme som det som fremkalles når vi sier (1b). To uttrykk som betegner den samme virkelighet, kan altså konseptualiseres på to forskjellige måter, avhengig av hvordan situasjonen *profileres* (vektlegges). Eller som Langacker uttrykker det:

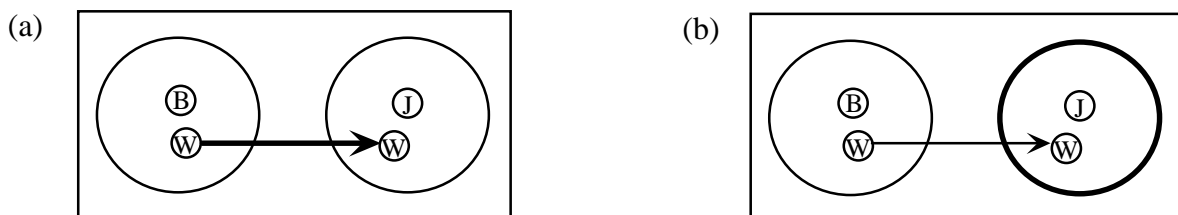
The most obvious contribution of grammar to the construal of a scene pertains to designation. (Langacker 1991: 12)

Dette gjelder ikke bare på det leksikalske plan, men vel så mye på det grammatiske. Når vi anvender en spesiell grammatisk konstruksjon, maner vi frem et spesielt bilde. Dette kan best gjenspeiles gjennom en sammenlikning av følgende to setninger:

- (2) a. *Bill sent a walrus to Joyce.*
b. *Bill sent Joyce a walrus.*

Langacker hevder at (2a) og (2b) bare er semantisk ekvivalente til et visst punkt. Begge viser at en hvalross som står under Bills kontroll følger en bane frem til den havner under Joyces kontroll. Men ettersom litt ulike bilder er benyttet til å konstruere, eller profilere handlingen på, følger det at (2a) og (2b) ikke har identisk betydning. «[...] they are claimed (instead) to represent alternate construals of the profiled event.» (ibid.: 13)

I (2a) tjener morfemet *to* til å profilere banen som hvalrossen har fulgt for å komme frem til Joyce. I (2b) symboliserer samstillingen av de to objektene eiendomsforholdet mellom Joyce og hvalrossen. Forskjellen mellom (2a) og (2b) når det gjelder perspektivet som anvendes, kan illustreres som følger:



(Langacker 1991: 14)

Figur 1

De små sirklene står for Bill, Joyce og hvalrossen. De store sirklene står for områdene som henholdsvis Bill og Joyce råder over. Den gjennomtrukne svarte pilen i (a) og den fete sirkelen i (b) ytterst til høyre i figur 1 står for hvordan aspektene profileres i denne scenen.

iii) Når det gjelder ordet *symbol*, benytter Langacker det til å gjenspeile språkets symbolske natur. Språklige strukturer er ikke autonome, de symboliserer et konseptuelt innhold og står følgelig i et indirekte forhold til virkeligheten. Fortolkningen av uttrykk skjer nødvendigvis i forhold til et konstrukt av virkeligheten. Det konstruert Langacker foreslår, er nedfelt i den kognitive modell. Grammatikk, presiserer han, er ingen sentral som «spyr ut» uttrykk. Formålet med grammatikk er å utstyre språkbrukeren med et sett (eller *inventar*, se 1.3.1.) symbolske enheter som kan benyttes til å produsere og forstå nye uttrykk.

1.3. Sentrale begrep i Langackers kognitive grammatikk

1.3.1. Et strukturert inventar av konvensjonelle lingvistiske enheter

Den internaliserte grammatikk som representerer språkbrukerens kunnskap, kan struktureres i et *inventar* av konvensjonelle lingvistiske enheter. Det er helt bevisst Langacker bruker termen «inventar» for å understreke at en grammatikk ikke er generativ (se også 2.4. om forholdet til Chomsky og generativistene). Termen lingvistisk enhet er å forstå i betydningen en struktur som språkbrukeren behersker fullt ut og som kan hentes frem rutinemessig som et hele uten å gå veien om dens indre oppbygning. Et strukturert inventar av konvensjonelle lingvistiske enheter aktiveres som en enhet. For å beskrive grammatiske strukturer, er det eneste man trenger å operere med: **semantiske, fonologiske og symbolske** enheter. Med sistnevnte type mener han en kombinasjon av de to første. En symbolsk enhet har m.a.o. to poler i det den består av en semantisk enhet som utgjør én pol og en fonologisk enhet som utgjør den andre polen.

Den symbolske enheten for *pencil* skjematiseres slik: [[PENCIL]/[*pencil*]], der de store bokstavene står for den semantiske pol, og de små bokstavene for den fonologiske. Dette er helt ukontroversielt. Det som derimot adskiller kognitiv grammatikk fra andre lingvistiske teorier, er påstanden om at grammatiske morfemer, kategorier og regler er symbolske av natur. Symbolske enheter kan være mer eller mindre spesifikke og komplekse. Jo mindre spesifikke en

Kontekstuell vs konvensjonell betydning i det kognitive paradigmet

symbolsk enhet er, jo mer skjematisk vil den være. Ordklasser f. eks. representeres av symbolske enheter som er høyst skjematiske både når det gjelder den fonologiske og den semantiske pol. Et substantiv utløser skjemaet [[THING]/[X]], mens et verb utløser skjemaet [[PROCESS]/[Y]]. [THING] og [PROCESS] er abstrakte begrep, og [X] og [Y] høyst skjematiske fonologiske strukturer som ikke spesifiserer stort annet enn et visst fonologisk innhold. Tar vi et ord som:

(3) *teacher*

vil den morfologiske regelen i dette deverbale substantivet bestå av en kompleks enhet som forener skjema for verbet [[PROCESS]/[Y]] med skjema for morfemet [[ER]/[er]]:

(4) [[[[PROCESS]/[Y]] - [[ER]/[er]]]

Et skjema er altså en abstraksjon eller en generalisering over to enheter. Det overordnede skjemaet i (4) kan brukes til å sette inn forskjellige verbstammer i kombinasjon med et *er*-suffiks, slik at man får et instrument. For *teacher* blir det:

(5) [[[TEACH]/[teach]] - [[ER]/[er]]]

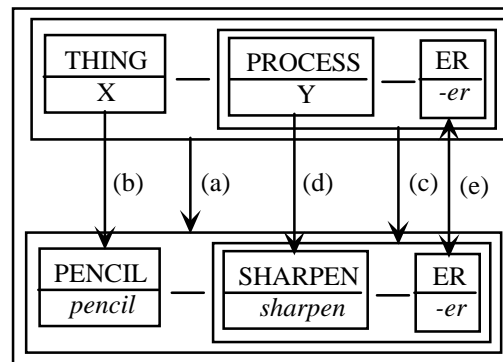
og for *sharpener*:

(6) [[[SHARPEN]/[sharpen]] - [[ER]/[er]]]

Skjemaet for et deverbalt substantiv, altså (4): [[[[PROCESS]/[Y]] - [[ER]/[er]]] vil m.a.o. være overordnet for *teacher* og *sharpener*. Den leksikalske enheten *pencil sharpener* vil utløse to skjemaer, ett for substantivet *pencil*, altså [[THING]/[X]], og ett for det deverbale substantivet *sharpener*, altså [[[[PROCESS]/[Y]] - [[ER]/[er]]], som gir:

(7) [[[[THING]/[X]] - [[[[PROCESS]/[Y]] - [[ER]/[er]]]]]

Denne symbolske strukturen kan også konfigureres slik:



Figur 2

Kategoriseringsrelasjonene i modellen gjør det mulig å gi en strukturell beskrivelse av *pencil sharpener*. (a) viser til det overordnede skjema for den leksikalske enheten, (b) identifiserer *pencil* som et substantiv, (c) identifiserer *sharpener* som et deverbalt substantiv, (d) identifiserer *sharpen* som et verb.

Denne måten å formalisere språklige relasjoner på, svarer til *innholdskravet* hos Langacker. Det gjør det mulig å utelukke arbitrære beskrivelsesmåter. Utgangspunktet er altså semantiske, fonologiske og symbolske strukturer slik de åpent forekommer i språklige uttrykk. Strukturer som er skjematisk for disse etableres, og det foretas kategorisering av forholdet dem imellom:

[...] *the only units permitted in the grammar of a language are (i) semantic, phonological, and symbolic structures that occur overtly in linguistic expressions; (ii) structures that are schematic for those in (i), and (iii) categorizing relationships involving the structures in (i) and (ii). I call this the «content requirement».* [...] *It rules out all arbitrary descriptive devices, i.e. those with no direct grounding in phonetic or semantic reality.* (Langacker 1991: 18-19)

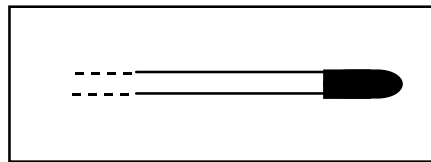
1.3.2. Predikasjoner eller kognitive områder

Langacker kaller semantiske strukturer for *predikasjoner*. Predikasjoner betegner *kognitive områder*. Et kognitivt område står for konseptualisering, det være seg en erfaring, et begrep eller et kunnskapssystem. Graden av konseptuell kompleksitet kan uttrykkes i form av hierarkier, dvs. at strukturer på ett nivå forutsetter kognitiv prosessering av strukturer på et lavere nivå. Det laveste nivå gir han betegnelsen *grunnleggende domener*. De utgjøres av erfaring om tid, rom, våre følelser, våre sanser i alminnelighet som f. eks. vår evne til å visualisere farger eller fange opp temperatursvingninger. De fleste uttrykk befinner seg over disse grunnleggende domenene, og betraktes som høyere

konseptualiseringsnivåer på skalaen. Termen *komplekse matriser* benyttes når mer enn ett doméne aktiveres for å identifisere og beskrive en predikasjon. Kategoriseringen er ikke avsluttet med dette: Like viktig for den semantiske strukturen er det *konvensjonelle bildet* som knytter seg til et uttrykks betydning. Han lister opp fem sentrale punkt som har med måten å se en situasjon på. Jeg skal i det følgende bare forholde meg til det første av dem, da det inneholder de begrep jeg benytter meg av i denne artikkelen.

1.3.3. «Profil» i forhold til en «base»

Basen til en predikasjon er dets domene, eller hvert av domenene i en kompleks matrise. *Profilen* er den understruktur det legges spesiell vekt på i basen. En leksikalsk enhets semantiske valør utgjøres av relasjonen mellom basen og profilen. Et illustrerende eksempel er ordet *tupp*, slik det forekommer i f. eks. skitupp eller fingertupp. Basen er en avlang gjenstand, profilen den ytterste runde enden, slik som vist i figur 3:



Avlang gjenstand – tupp

(Langacker 1991: 6)

Figur 3

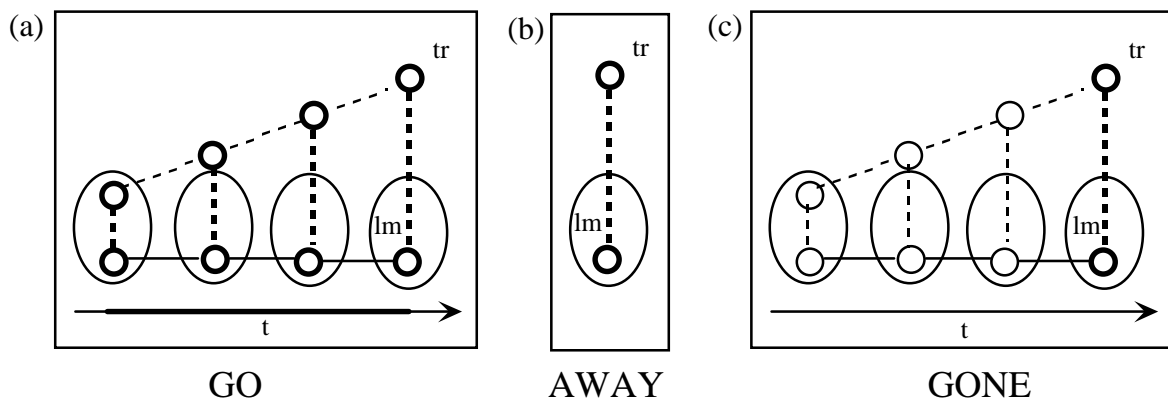
1.3.4. Trajektor og landemerke

Et annet viktig begrepspar er *trajektor* og *landemerke*. Vi kan illustrere bruken av dem ved å vise til skjemaene i figur 4 som behandler *go - away - gone* slik de er eksemplifisert i setningene (8):

- (8) a. *I think you should **go** now.*
b. *China is very far **away**.*
c. *When I arrived, he was already **gone**.*

Go i (8a) er en relasjonell predikasjon i det den profilerer sammenkoblingene mellom enhetene, slik som vist i de storstiplede linjene. De relevante domenene er her tid og rom. Et individ, referert til som trajektor (tr) beveger seg fra et punkt i nærheten av et annet individ, kalt landemerke (lm), og videre ut til et annet punkt utenfor denne sfæren. De småstiplede linjene viser det konstante

forholdet som er mellom trajektorer og landemerker. Pilen viser til tidsbasen. Den gjennomtrukne svarte linjen viser at nettopp dette domenet er profilert. *Away* profilerer et forhold som er identisk med det endelige stadiet av *go*: trajektor befinner seg utenfor landemerket. Basen for *away* er det romlige doménet. Partisippet *gone* profilerer det samme forholdet, men med utgangspunkt i en annen base, nemlig prosessen profilert av *go*. *Gone* kan ikke finne sted uavhengig av prosessen *going*. Partisippet avgrenser stammens profil, altså *go*, til dets endelig stadium. Slik adskiller *gone* seg fra *go* med hensyn til profil, og fra *away* med hensyn til base.



(Langacker 1991: 6)

Figur 4

2. KOGNITIV GRAMMATIKK VS ANDRE LINGVISTISKE TEORIER

Mangelen på henvisninger i boken til Langackers antecedenter overrasker. Han nevner riktignok en rekke åndsfrender, men deres bidrag i forhold til det kognitive paradigmet blir ikke drøftet nevneverdig.

2.1. *Strukturalistene*

Uten at Saussure blir nevnt, er det klart at språkets symbolske natur blir lagt til grunn for beskrivelsen av språk. Fra et strukturalistisk synspunkt er det språktegnenes oppbygning, mekanismene som styrer deres mulighet til å gi mening som står sentralt. Et språktegns betydning er avhengig av den underliggende strukturen i systemet som dette tegnet befinner seg i. Men i motsetning til strukturalistene, som studerer tegnenes struktur og funksjon, synes Langacker langt mer opptatt av hvordan disse tegnene blir tolket. Betydning likestilles med konseptualisering, altså kognitiv prosessering. Et hovedmål blir å formalisere abstrakte størrelser som tanker og begrep. Her er det viktig å understreke at det ikke er de kognitive fenomener som beskrives, men det de representerer.

Langackers konseptualiseringsmodell er språkbruksbasert, idet den tar utgangspunkt i aktualisert språkbruk. Videre er den dynamisk i den forstand at den forsøker å gjøre rede for mental erfaring gjennom å representere kognitive hendelser som utgjør en gitt mental erfaring:

Because conceptualization resides in cognitive processing, our ultimate objective must be to characterize the types of cognitive events whose occurrence constitutes a given mental experience.
(Langacker 1991: 2)

Det konseptuelle fenomenet som betydning er, defineres bredt. Det rommer gammel og ny kunnskap, følelsesmessige erfaringer, gjenkjennelse av lingvistiske enheter, vurdering av kontekstuelle forhold og kommunikativt mål, relevant kunnskap om verden som omfatter kjennskap til sosiale, kulturelle og fysiske aspekter.

2.2. Tradisjonell og formell semantikk

Kognitiv grammatikk avviker fra de fleste varianter av tradisjonell og formell semantikk i det den likestiller betydning med kognitiv prosessering. Langacker ser enkelte fellestrekk med såkalt «prosedyralt semantikk» (Miller & Johnsen-Laird 1976, Johnsen-Laird 1983, Chafe 1970, Jackendorf 1973) uten at dette blir nevneverdig utdypet, men han understreker forskjellene når det gjelder måten grammatikken er organisert på. Det sentrale for ham er å skjematiskere de strukturer språkbrukeren benytter. Den internaliserte grammatikk som representerer denne kunnskap er, som tidligere nevnt (se 1.3.1.), et **strukturert inventar av konvensjonelle lingvistiske enheter**.

2.3. Prototypemodellen

Langacker referer i flere forbindelser til prototypemodellen. Han ser at den bl.a. har åpenbare fordeler når det gjelder å gi presise definisjoner av ordklassene, men han ser også begrensninger ved den. Den har avgjort noe for seg når det gjelder å bestemme kategorien SUBSTANTIV så lenge de karakteristiske trekk er avgrensede, fysiske objekter (som navn, personer og ting), men den har altså sin begrensning når det gjelder mer abstrakte begrep. Et ord som *extraction*, som ikke er en prototypisk representant for kategorien, faller f. eks. utenom. Men selv om det begrepsmessige innhold i nominaliseringen *extraction* er svært likt innholdet i verbet *extract*, i og med at begge refererer til den samme prosess, er det mulig gjennom en skjematisk semantisk definisjon å vise at de tilhører ulike grammatiske kategorier. Et substantiv profilerer en region i et domene, mens et verb profilerer en prosess over en tidsakse. Forskjellen

mellom de to kategoriene ligger m.a.o. i det som profileres. Langackers modell bygger således på en syntese mellom prototypemodellen og abstrakte generaliseringer for relasjonelle uttrykk som profilerer sammenkoblinger mellom entitetene.

My own proposal, the network model, represents a synthesis of prototype theory and categorization based on schemas. [...] One kind of categorizing relationship is extension from a prototype, which may either be a local prototype or the global prototype for the category as a whole. (Langacker 1991: 266)

2.4. Generativ grammatikk

Langacker er, som tidligere nevnt, svært kritisk til Chomsky og generativistene. Han understreker at kognitiv grammatikk har lite, om noe, til felles med generativ teori. Det eneste måtte være at begge betrakter språket som en mental størrelse. Han forkaster hypotesen om en medfødt eller universell sans for grammatikk, altså en autonom modul i den menneskelige hjernen. Grammatikk i seg selv er verken generativ eller konstruktiv. Langacker gjentar gang på gang at han derimot betrakter grammatikk som et sett med symbolske enheter som språkbrukeren prosesserer. Vi gjør bruk av skjematiske mønstre som gjenspeiler etablerte måter å sette sammen komplekse symbolske strukturer på.

The schema corresponding to a grammatical pattern can be regarded as a template for the construction of instantiating expressions. (ibid: 264)

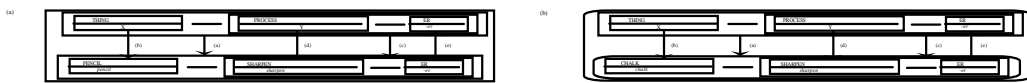
Når et nytt og ukjent uttrykk som f. eks. *quagmires* dukker opp, benytter vi disse symbolske mønstrene til å vurdere om dette uttrykket er akseptabelt. Spørsmålet om akseptabilitet beror på hvorvidt uttrykket kan akkomoderes i skjematiske mønstre eller ikke. Vi skal i det nedenstående se hvordan nye ord eller uttrykk stilles opp mot faktiske språklige uttrykk og konfigureres i forhold til etablerte, konvensjonelle leksikalske enheter.

3. KONTEKSTUELL VS KONVENSJONELL BETYDNING

Langacker stiller (9a) opp mot (9b):

- (9) a. *chalk sharpeners*
 b. *pencil sharpeners*

Selv om (9a) kan konfigureres (representeres i en skjematisk form) på samme måte som (9b), er det ifølge Langacker ikke gitt at (9a) automatisk får status som symbolsk enhet. Det er først når uttrykkets kontekstuelle betydning går over til å bli den leksikalske enhetens konvensjonelle betydning, at det oppnår status som symbolsk enhet og inkorporeres *per se* i grammatikken. Denne forskjellen tydeliggjøres i figur 5. Den konvensjonelle betydning av *pencil sharpener* fremstilles av et rektangel (a), mens den kontekstuelle betydning av *chalk sharpener* fremstilles av en oval (b):



(Langacker 1991: 18)

Figur 5

Eksempel (9) er, slik jeg ser det, ikke en helt heldig illustrasjon av forskjellen mellom et ords kontekstuelle og konvensjonelle betydning. Selv om ordet *krittspisser* kanskje ikke er å finne som oppslagsord i en ordbok, har det ikke desto mindre en referanse i virkeligheten! En krittspisser er et nødvendig redskap innen bl.a. rosemaling. Før rosene males, tegnes de opp med den spissete tuppen på et kritt. Krittspisseren er like essensiell for rosemaleren som blyantspisseren er det for akttegneren!

Et viktigere ankepunkt for meg er imidlertid den bruk Langacker gjør av termen *kontekstuell betydning*. Ethvert ord, det være seg en nyskaping eller et ord som er sanksjonert av samfunnet (altså konvensjonalisert), vil nødvendigvis bli tolket ut fra den konteksten det opptrer i. Å forbeholde termen kontekstuell betydning bare til nye ord og uttrykk, forekommer meg derfor begrensende. Jeg velger isteden å benytte termen *leksikalisert betydning* for å betegne den betydning en nyskaping tillegges av opphavsmannen. Jeg deler på dette punkt K.M. Yris syn, slik det fremkommer i første halvdel av følgende sitat:

[...] *in cognitive grammar the term lexicalisation should be reserved for the individual process of entrenchment, and conventionalisation for all degrees of spreading.* (Yri 1995: 172)

Men dersom man anvender Yris perspektiv om at det er tilstrekkelig at bare én språkbruker i tillegg til opphavsmannen tar det nye ordet eller uttrykket i bruk før det blir konvensjonalisert: « [...] **something is conventionalised**, i.e. is copied by at least one language user beside the innovator.» (Yri 1995: 173), risikerer termen *konvensjonalisert betydning* derimot å bli utvannet. Så lenge det ikke er faste holdepunkter for hvor grensen for spredning eller oppslutning går, må spørsmålet om når et ord eller uttrykk får konvensjonell betydning (får

status som enhet) altså stå åpent. Et eksempel hentet hos Tore Stubberud i hans siste bok *Selvbiografi ved seks års alder* vil tjene til å illustrere hvor vanskelig det er å etablere et distinkt skille mellom et ords leksikaliserte eller konvensjonelle betydning. Stubberud omtaler fenomenet *bubb* over 9 1/2 sider i boken (s. 24-33) og alt som knytter seg til det:

- (10) a. *bubbe/t*
- b. *bubber/e*
- c. *bubbing*
- d. *bubbeforskning*
- e. *bubbe-entusiast*
- f. *bubbedepartementet*
- g. *bubbealder*
- h. *storbubber*
- i. *rundbubbet*
- j. *råbubbet*

Jeg fant 85 forekomster av *bubb* i en eller annen form på disse 9 1/2 sidene. Leseren får god hjelp fra forfatteren til å forstå hva han legger i ordet. Etter følgende 6 forekomster av ordet (min utheving):

- (11) a. *Fra munnen kommer også **bubbingen**.*
- b. *Vi var en familie av **bubbere**.*
- c. ***Bubbing** var noe annet enn kyss.*
- d. *Vi var en familie av overbeviste **bubbere**.*
- e. ***Bubbingen** var selvfølgelig også et språk, og i den forstand besto den av ord. Men **bubbet** du, var det fordi du ville bruke et annet språk.*

forstår leseren at *bubb* har trekk felles både med *kyss* og med *språk*. Skjemaet [[THING]/[X]] vil være overordnet for [[KYSS]/[kyss]], [[SPRÅK]/[språk]] og [[BUBB]/[bubb]]. Og når Stubberud blir mer presis og sidestiller *bubbing* med:

- (12) a. *Du ville koseslafsleslike et medmenneske, stort eller lite, i halsgropen. (s. 25)*
- b. *Å bli befølt med munnen, som ren merverdi, uten å bli gjenstand for seksuelle følelser. (s. 27)*
- c. *Du bare hugger tak i f. eks. et småbarn som er ute av stand til å forsvare seg. (s. 29)*
- d. *Armene låses i et jerngrep. Du setter stryta frem og borer munnen inn i halsen på det lille barnet. (s. 29)*

bidrar disse forklaringene til å nyansere begrepet ytterligere. Straks den første brikken har falt på plass og leseren har forstått betydningen av *bubb*, akkomoderes alle de andre formene, og han har ingen problemer med å forstå hva forfatteren legger i den enkelte forekomst av ordet. For å forstå, går vi altså frem akkurat slik vi gjør ved annen mental aktivitet som f. eks. når vi prøver å vinne en kontrakt i bridge eller når vi foretar en vurdering av en spesiell situasjon i trafikken. Akkomoderingen forutsetter en aktiv innsats fra språkbrukerens side, og **dette er nytt i forhold til generativ grammatikk.**

Spørsmålet om hvorvidt vi her har å gjøre med en leksikalisert eller konvensjonell betydning av *bubb* er for såvidt uinteressant. Eller som Langacker uttrykker det:

The specific array of instantiations having the status of units doubtless varies from speaker to speaker (and changes with experience for an individual speaker), but this is not considered problematic. (ibid.: 264)

Det sentrale er at språkbrukerens kognitive system aktiviseres i forsøket på å fortolke forekomstene av *bubb* i tråd med forfatters intensjon. Hvor vellykket resultatet blir, avhenger av i hvilken grad leserens fortolkning overlapper med forfatters intensjon. På dette punkt er jeg helt på linje med K. M. Yri når han hevder at det er i språkbrukerens kognitive system, og ikke i språket, at noe leksikaliseres, eller for den saks skyld konvensjonaliseres (min utheving):

When a neologism occurs, the innovator has the chance to lexicalise (= entrench) the item by using it more times. Listeners will interpret the innovation satisfactorily if there are enough interpretive clues in the context and in the situation, but in all cases they will attempt to interpret it, even if they are unsuccessful. Conventionalisation is a convenient term for the process of spreading of such a lexical innovation, when most people adopt it and use it in a convergent way.

With this way of looking at it, it would be nonsense to state that something is lexicalised in a language; it can only be lexicalised in one cognitive system, i.e. one speaker. A dictionary is an attempt to capture what has been conventionalised for a large group of speakers, that is, what historically has been referred to by those items, expressed by factual descriptions, synonyms or other metalinguistic devices. But all mental lexicons are different, and there are as many as there are speakers. (Yri 1995: 172)

4. KONKLUSJON

Kognitiv grammatikk fortøner seg som en særdeles interessant lingvistisk teori fordi den søker å gjøre rede for et så språklig kompleks fenomen som betydning. Den postulerer symbolske strukturer som settes sammen til stadig mer komplekse skjematiskke strukturer. Nettverksmodellen til Langacker gjør det mulig å forstå hvordan språkbrukeren går frem for å prosessere leksikalske enheter. Han kan enten hente frem en struktur rutinemessig eller gå veien fra bunnen av nettverksmodellen og opp:

*The coexistence in the grammar of the schema and instantiations affords the speaker alternate ways of accessing a complex but regular expression with unit status: it can simply be activated directly, or else the speaker can employ the schema to compute it. Moreover, the schema is available for the computation of novel instantiations (e.g. *q u a g m i r e s*)* (Langacker 1991: 264)

Om en leksikalsk enhet som *bubb* skal gis status som symbolsk enhet eller ikke, er som nevnt av underordnet betydning. Den vil alltid kunne konfigureres på lik linje med etablerte, konvensjonelle ord. Det som betyr noe, er at den kan få en kontekstuell betydning. Et eksempel hentet hos G. Lakoff (1980: 12) vil tjene til å forsterke dette poenget:

(13) *Please sit in the apple-juice seat*

In isolation this sentence has no meaning at all, since the expression «apple-juice seat» is not a conventional way of referring to any kind of object. But the sentence makes perfect sense in the context in which it was uttered. An overnight guest came down to breakfast. There were four place settings, three with orange juice and one with apple juice. It was clear what the apple-juice seat was. And even the next morning, when there was no apple juice, it was still clear which seat was the apple-juice seat.

Hvorvidt konfigureringen av *apple-juice-seat* omfattes av et rektangel eller en oval, dvs. er å oppfatte å ha en konvensjonell betydning eller ikke, er sekundært. Det som betyr noe, er at mottakeren av budskapet forstår hvor han skal sette seg!

I motsetning til strukturalistene som opphøyer en ikke-eksisterende struktur, nemlig den idealiserte språkbruker med sitt idealiserte språk, som mål for lingvistisk analyse, tar kognitiv lingvistikk den enkelte språkbruker på alvor. Det er den individuelle språkbruk slik den forekommer i virkeligheten for å

kommunisere et budskap, i all dens ufullkommenhet, som er målet for den lingvistiske analyse. Selv såkalte anomalier som *bubb* eller uvanlige sammen-setninger som *apple-juice seat* kan benyttes til å uttrykke et meningsfylt budskap. Jeg vil avslutningsvis derfor erklære meg enig med K.M. Yri når han hevder at en lingvistisk teori må kunne romme statistisk lite frekvente språklige manifestasjoner såvel som statistisk mer frekvente språklige manifestasjoner:

A theory of language needs to be able to account for the «abnormal» state of affairs, i.e. the statistically less frequent manifestations, because our lives are so full of them, and they play such an important role in communication. (Yri 1995: 181)

Kognitiv grammatikk åpner i så henseende nye dører.

BIBLIOGRAFI:

- Lakoff, G. & Johnson M. 1980 *Metaphors we live by*, the University of Chicago Press, Chicago/London
- Langacker, R. 1987 *Foundations of Cognitive Grammar, Vol. I Theoretical Prerequisites*, Stanford, Stanford University Press
- Langacker, R. 1991a *Foundations of Cognitive Grammar, Vol. II Descriptive Application*, Stanford, Stanford University Press
- Langacker, R. 1991b *Concept, Image and Symbol The Cognitive Basis of Grammar*, Mouton de Gruyter, Berlin/New York
- Markussen, M. 1997 «Kognitiv lingvistikk: Det symbolske alternativet» i *Romansk Forum Nr. 5*, Universitetet i Oslo
- Stubberud, T. 1998 *Selvbiografi ved seks års alder*, Aschehoug, Oslo
- Yri, K.M. 1995 *My father taught me how to cry, but now I have forgotten - The semantics of religious concepts with an emphasis on Meaning, Interpretation and Translability*, avhandling til dr. art. graden ved ILF, Universitetet i Oslo

NOTAS A LA POESIA DE IDEA VILARIÑO

Rosamaría Paasche

Posiblemente sea la obsesión con la muerte el tema más importante de la poesía de Idea Vilariño. La obsesión con la muerte puede ser simplemente una cara más de la obsesión con el amor, otro de sus temas fundamentales. Pero ¿qué encubren estas obsesiones? Si fueran dos caras de la misma moneda aparecería la idea de la muerte como algo más que un coqueteo semi-infantil, como un casi exorcismo de la muerte. Por muy enamorada de la muerte que aparente Vilariño estar y por mucho que diga desearla, no ha tomado nunca medidas para conseguirla y todo se convierte así en un juego que consiste en llamarla y enamorarla para que no llegue. De igual manera el amor es siempre una emoción, sentimiento o sensación que aparece visto en el pasado, algo que fue y ha dejado de ser, y que aunque en un momento determinado haya sido positivo se convierte en negativo justamente a causa de su rápida desaparición. Aparece entonces la posibilidad de que lo que mueve a esta poeta sea su miedo a desaparecer, el miedo de que su conciencia, como el resto de sus experiencias vitales, no va a durar, la constatación de que no será eterna, de que desaparecerá tarde o temprano. Y es esa virtual seguridad lo que marca y permea su vida y su obra haciendo de su visión del mundo una visión desesperada y desesperanzada. Es lo que convierte su situación en imposible, porque no es la muerte lo que teme, sino el no ser. Y aunque diga que quisiera no ser, este deseo, que puede ser real o que puede ser deseo de no haber sido, de no haber tenido esa conciencia atroz de su propia fugacidad que la atormenta, no la lleva a lo que podría ser la consecuencia lógica y última del mismo, la búsqueda concreta de la muerte, el terminar de una vez con el tormento recurriendo al suicidio, porque esa muerte que pudo ser deseada la llevaría a lo que más le atormenta, a su desaparición total.

Voy a intentar ver de cerca la producción de esta escritora limitándome a las selecciones que aparecen en *Nocturno del pobre amor* (Cuba, Colección La Honda, Casa de las Américas 1989), libro que contiene gran parte de su poesía. En esta antología hecha por Yoel Mesa Falcón, no se indican criterios para la selección y se ignoran algunos libros de la autora. A pesar de esto, es la colección más completa de la poesía de Vilariño a la que tengo acceso, y aparecen en ella 140 de los 163 poemas que representan la totalidad de su producción.

¿Qué es lo que hace que la poesía de Idea Vilariño sea interesante? Creo que se pueden enumerar algunas razones inmediatamente evidentes como son el pesimismo y el amargo sarcasmo que forman su visión deprimente y negativa de la existencia y la aparente sencillez de recursos que emplea para expresarla.

El libro está dividido en cuatro partes y hay, en cada una de las partes, una mezcla de poemas pertenecientes a distintos poemarios. Su primer libro publicado, *El paraíso perdido*, data de 1949 y la antología que yo ocupó es de 1989, de manera que se trata de 40 años de labor poética. A pesar de eso, parece haber una unidad tanto formal como temática en su poesía, y en parte gracias a eso, en parte dada la dificultad de fechar concretamente sus poemas, pienso que es aceptable prescindir de la cronología y que se puede intentar agrupar los poemas temáticamente. Esta labor se facilita dentro de *Nocturnos del pobre amor* gracias a las cuatro partes que lo forman:

1. *Poemas de amor* (47 poemas),
2. *No* (32 poemas),
3. *Nocturnos* (33 poemas) y
4. *Pobre Mundo* (28 poemas), lo que nos da un total de 140.

Con la excepción de *Pobre Mundo*, sección en la que aparecen algunos poemas políticos de la autora, su poesía es íntimamente personal y egocéntrica. Todo se mueve alrededor de su propia conciencia. La poesía de Idea Vilariño encaja así dentro del subgénero que llamamos poesía lírica, entendida esta como poesía breve, que habla casi consigo misma y que es oída por otros casi por casualidad, es ambigua y se dirige a un alguien que no sabemos exactamente quién es.

El apartado más extenso corresponde a los *Poemas de amor*. Como es de esperar, la mayor parte de estos poemas están dirigidos concretamente a un «tú» que, aunque sea sólo por el pronombre masculino que a menudo lo acompaña, nos indica que ese «tú» es «alguien» fuera de la conciencia del yo poético.

El primer poema del apartado, «Un huésped», característico dentro de su poesía amorosa, ilustra mucho.

Un huésped

No sos mío
no estás
en mi vida
a mi lado
no comés en mi mesa
ni reís ni cantás
ni vivís para mí.

Somos ajenos
tú
y yo misma
y mi casa.
Sos un extraño
un huésped
que no busca no quiere
más que una cama
a veces.
Qué puedo hacer
cedértela.
Pero yo vivo sola.

El primer elemento sorprendente es la falta casi absoluta de puntuación¹. Esto es una constante en la poesía de Vilariño. Aquí, en «Un huésped», usa únicamente el punto final (.) . Esto tiene, naturalmente, consecuencias importantísimas para la lectura de los poemas, para comprender su sintaxis, su forma y para decidir cuál es su significado. La clase de palabras que más a menudo se encuentran en la poesía de Vilariño son verbos y sustantivos. Su adjetivación es sumamente parca, algo que podemos comprobar aquí. «Un huésped», está dividido en cinco apartados de diversa longitud, correspondiendo solamente un verso al apartado final. Empieza con una serie de negaciones en las que afirma, negándola, una negación, una ausencia. El huésped es «un» huésped, es decir cualquier huésped, no un huésped determinado. Pero además de esa indeterminación, el huésped no es tal huésped, como veremos enseguida. Es un no-huésped. El segundo apartado afirma, esta vez afirmando, otra negación, la alienación entre ella y su no-huésped y el lugar donde habita, que es naturalmente necesario para poder tener un huésped:

Somos ajenos
tú
y yo misma
y mi casa.

Ajeno, es decir que pertenece a otro. Esta parece ser la acepción más apropiada de la palabra en este caso. Ni tú ni yo nos pertenecemos, ni pertenecemos el uno al otro, ni yo me pertenezco ni te pertenezco y tú ni te perteneces ni me

¹ Esto parece ser una constante de la poesía moderna en Hispanoamérica a partir de Baldomero Fernández Moreno. No encuentro que el fenómeno sea tan corriente en la poesía española contemporánea.

perteneces y además tampoco mi casa es mía. Si mi casa no es mía mal puedo tener un huésped. Pero antes de esta mutua alienación teníamos las negaciones anteriores «no sos...para mí» con que se cierra el primer apartado. Es decir que primero viene la queja – o la constatación – que nos habla a través de lo que no es, de lo que debería ser. «No sos...para mí» implica un deberías serlo. Viene luego la alienación que da paso a una constatación aún más negativa «Sos un extraño». Como se ve hay una progresión clara desde «no sos mío somos ajenos» a «sos un extraño». Y este extraño es al mismo tiempo egoísta y desinteresado:

un huésped
que no busca no quiere
más que una cama
a veces.

no busca nada, no quiere nada, más que, de vez en cuando, una cama. Es decir que no la busca ni la quiere (¿desea?) a ella sino simplemente pretende un objeto necesario para su descanso, una cama que no sirve para hacer el amor (¿o sí?) sino sólo para descansar. En el mejor de los casos si la cama implica no sólo el descanso sino también la satisfacción sexual, se obtendrá ésta cosificándola totalmente a ella, sin que ella sea más que el vehículo para la satisfacción del otro. Su reacción, aparentemente altruista, generosa, nos sorprende quizá sobre todo por su inevitabilidad, por la falta de elección que implica

Qué puedo hacer
cedértela.

es decir, no hay otro remedio, no existe una alternativa. Y es ahora en esa quinta parte del poema, en esa línea final que llega, como sucede a menudo en la poesía de Idea Vilariño, el momento desconcertante que nos obliga a volver a leer el poema para encontrar su verdadero significado:

Pero yo vivo sola.

Esta conjunción, ya sea adversativa ya concesiva, es aquí lo que desconcierta. Después de haber constatado que no hay en realidad nada que la pueda obligar a ser la anfitriona de este huésped indeseado y de sacrificarse cediéndole su cama, viene con este «Pero» después de un punto final. ¿Qué parte del poema es la que se puede ver afectada por esto? Este *pero* es equivalente a un *en cambio*, a

un *a pesar de eso*, un *no obstante*. Se puede ver este final como una conclusión de la no existencia del huésped, como una oposición entre la realidad y el deseo. Hubiera querido que fueras mío, que no fuéramos ajenos, que no fueras extraño que buscaras algo más que una cama. La realidad es otra. Y puede ser, como veremos más tarde, hasta un desafío.

No tenemos en este poema, como es normal en la poesía de Idea Vilariño, ni estrofa, ni verso, ni rima. Por lo tanto, lo único que lo va a convertir en poema es la ordenación de las palabras y el ritmo que vendrá por los acentos. Los apoyos más abundantes están en tercera o en tercera y sexta sílaba. En el segundo apartado, marcado por el punto, hay una ruptura rítmica con apoyo en cuarta y en primera para luego volver a la tercera. En el tercero vuelve a empezar con apoyo en cuarta, cambia a segunda y ese esquema se repite dos veces dividido por acentos en tercera y sexta para terminar 4-2-3-6. Es decir que tenemos tanto en el esquema rítmico como en la ordenación del discurso poético la repetición como un elemento importante. Es evidente que cualquier discurso, al estar dividido en líneas de determinada longitud, nos obliga a una lectura distinta a la de la prosa. Las palabras adquieren un valor que se podría llamar pre-simbólico, determinado por el espacio que ocupan. Y de esa manera la primera y la última línea son sumamente importantes. Y al leerlas juntas nos encontramos con una especie de desafío: «No sos mío. Pero yo vivo sola.» No te tengo pero no necesito de nadie. Esa ambivalencia de deseo y rechazo, de necesidad y autosuficiencia, de humildad y soberbia parece ser constante en la poesía de Idea Vilariño. Y como vemos, este poema ¿de amor? puede estar refiriéndose a un amor que fue, pero no es, desde luego, un amor o un amado que aún existe. Todo, si es que existió y no es solamente un producto de su imaginación, ha terminado. Pero «yo» sobrevivo. A pesar de todo, este «yo» es lo único que importa.

Algunas veces el interlocutor, ese elusivo «tú» de la poesía de Vilariño, es tan ambiguo, tan impreciso que se puede convertir en una proyección de su propio «yo», como sucede en «El encuentro», donde el encuentro final puede ser el de dos personas o la fusión del yo consigo mismo:

El encuentro

Todo es tuyo
por ti
va a tu mano tu oído tu mirada
iba
fue
siempre fue

te buscaba te buscaba
te buscó antes
siempre
desde la misma noche
en que fui concebida.
Te lloraba al nacer
te aprendía en la escuela
te amaba en los amores de entonces
y en los otros.
Después
todas las cosas
los amigos los libros los fracasos
la angustia los veranos las tareas
enfermedades ocios confidencias
todo estaba marcado
todo iba
encaminado
ciego
rendido
hacia el lugar donde ibas a pasar
para que lo encontraras
para que lo pisaras.

No hay en este poema metáforas difíciles, ni palabras rebuscadas u oscuras. Todo parece diáfano, simple, sin complicaciones. Hay una acumulación notable de sustantivos que enumeran situaciones y objetos, y a través de los verbos, entre los que dominan ser e ir, se nos lleva del pasado al presente y a un futuro presentido, temido y anhelado. Pero la ambigüedad que se aparenta desde los primeros versos y que reside sobre todo en la dificultad de identificar al destinatario dificultan considerablemente la interpretación. La ambigüedad del «tú», la aparente existencia de dos personas, una real y la otra por lo menos presentida, algo que parece confirmarse en el final del poema, se amalgaman en el desarrollo hasta convertirse en una voz en busca de sí misma. La obsesión con ese «tú», que puede ser «yo» o no serlo, lo dirige todo. En los tres apartados del poema tenemos una repetición constante del mismo elemento de pertenencia y búsqueda. Son todas afirmaciones de una realidad indiscutible, evidente y es únicamente al final cuando entendemos que el elemento destructor, prácticamente masoquista y abyecto, es lo que la obliga a buscar, ya sea dentro de sí ya fuera de ella, ese algo que humillándola la va a destruir brutalmente. A través del uso de las formas de pasado, presente y futuro del verbo ser engloba y eterniza el momento. Esto lo subraya agregando «siempre», es decir antes,

ahora y después. Y además «todo», algo que especifica con las enumeraciones pero que está ya dicho desde el primer verso. Todo en ella y lo que fuera de ella tiene contacto con ella busca siempre llegar al encuentro con lo que será el elemento de su destrucción. Y esa reunión es lo único que importa y da sentido a su vida sin que se nos diga en ningún momento ni cómo ni por qué. ¿Poema de amor? Poema de obsesión y de deseo en el cual el elemento negativo cristalizado en el verbo «pisar», verbo destructivo y violento en todas sus acepciones, convierte «El encuentro» en algo nocivo, brutal, duro y deseado.

En «Te estoy llamando» aparece claramente la identificación amor-muerte, que es constante en la poesía de Vilariño, junto con otro elemento que a menudo aparece, el llamado, el clamor con que reclama su llegada. Al convertirse el amor y la muerte en dos caras de la misma moneda, es posible llamar indistintamente al uno o a la otra porque se llama siempre lo mismo. En este poema se apostrofa al amor, el que se convierte así en algo concreto, algo que puede escuchar y responder, sin que importe lo que este elemento concreto en realidad sea. Lo que importa es la totalidad de la entrega que se ofrece. Tenemos definido el lugar desde donde llama, sombra, dolor, pozo asfixiante. Estas son las constantes de su vida. Pero hay aún más: nada es ya utilizable y nada existe ya para aguardar aquello que se llama. Lo que se llama es el destino, el sueño y la paz. Tres elementos inconmensurables a primera vista, pero que algo tienen en común. La paz es un bien en sí, pero implica el cese de la lucha que a su vez es vida. El sueño, como la paz, nos quita la posibilidad de actuar y de decidir por nosotros mismos y el destino por fin es ineludible y al colmarse acaba con todo. De manera que ese amor al que llama, por ser llamado de la misma manera que llama a esos tres elementos de cesación de la vida, se convierte en uno más de ellos, se convierte en muerte. La identificación amor muerte es total.

Te estoy llamando

Amor
desde la sombra
desde el dolor
amor
te estoy llamando
desde el pozo asfixiante del recuerdo
sin nada que me sirva ni te espere.
Te estoy llamando
amor
como al destino
como al sueño

a la paz
te estoy llamando
con la voz
con el cuerpo
con la vida
con todo lo que tengo
y que no tengo
con desesperación
con sed
con llanto
como si fueras aire
y yo me ahogara
como si fueras luz
y me muriera.
Desde una noche ciega
desde olvido
desde horas cerradas
en lo solo
sin lágrimas ni amor
te estoy llamando
como a la muerte
amor
como a la muerte.

Por último se nos indica de qué instrumentos se vale para su llamado y son otra vez tres elementos negativos a los que recurre: el llanto, la desesperación y la sed. Y hasta estos desaparecen en la enumeración final donde vemos que llama sin llanto y sin amor, desde lo que ha dejado de ser. Hasta el tiempo parece haber dejado de pasar en las imágenes de las horas cerradas y lo solo. El amor y la muerte se convierten en intercambiables al ser la meta única del deseo.

Cuatro veces repite el durativo, constante, eternizador «estoy llamando». Y ¿qué se ofrece como razón para que ese ruego sea escuchado? Todo y nada. Toda la negatividad de una existencia que es vivida en el dolor, las lágrimas, la desesperación, la angustia. Lo llama como lo único necesario, como lo único deseable, y lo llama desde su propia nada. Porque esa otra nada es lo único que le queda y para poder soportar ese conocimiento tiene que disfrazarlo con máscaras que han sido descritas y vislumbradas por otros, con máscaras que con el nombre de amor o de muerte encubren el terror que no se puede nombrar, el de la no-existencia, el de la anihilación, el de la nada absoluta.

Narcisismo, orgullo, autosuficiencia, soledad, desesperanza, vulnerabilidad, incomunicación, desdén, son las etiquetas que fácilmente se pueden aplicar a la

poesía de Idea Vilariño. Constantemente contradictoria es su voz una voz inconfundible. La ironía, el sarcasmo más bien, aparece a veces como un desafío, una burla, al lector que se ha dejado engañar por una primera lectura y ha caído en una trampa. A veces, como en «O fueron nueve» se nos presenta la posibilidad de que el amor, claramente identificado como el amor físico, pues se nos habla de «noches de amor», por breve que haya sido, pueda valer para sustentar toda una vida. Hay entonces algo, hay momentos que hacen válida la existencia por terrible y árida que esta sea el resto del tiempo.

Hay en este poema una ternura poco usual en la poesía de Vilariño, y quizá por esto, se deja el lector llevar por el aparente dolor de «Ya no» en el que a través de negaciones que otra vez implican una afirmación, sentimos la nostalgia de algo muy bello que pudo haber sido, que empezó a ser y se perdió y creemos estar en una de esas situaciones que a pesar de todo pueden llenar una vida, hasta que llegamos al verso final, en el que nos damos cuenta de que puede haber más de un nivel en el sentimiento de nostalgia que creemos ver a través del poema:

Ya no

Ya no será
ya no
no viviremos juntos
no criaré a tu hijo
no coseré tu ropa
no te tendré de noche
no te besaré al irme
nunca sabrás quién fui
por qué me amaron otros.
No llegaré a saber
por qué ni cómo nunca
ni si será verdad
lo que dijiste que era
ni quién fuiste
ni quién fui para ti
ni cómo hubiera sido
vivir juntos
querernos
esperarnos
estar.
Ya no soy yo más que yo
para siempre
y tú

ya
no serás para mí
mas que tú. Ya no estás
en un día futuro
no sabré dónde vives
con quién
ni si te acuerdas.
No me abrazarás nunca
como esa noche
nunca.
No volveré a tocarte.
No te veré morir.

El poema progresa desde una constatación objetiva enumerando elementos que hubieran podido estar presentes en una relación cualquiera, a una interiorización en la conciencia del yo poético en la que se nos dice qué era para ella lo importante, lo que hubiera querido llegar a experimentar o saber. Pasa de allí a la constatación de que la unión que pudo haber sido conseguida está rota para siempre. Y luego se convierte él en un extraño, en un desconocido, para marcar aquí, otra vez, de qué manera la unión física de una noche perfecta llevaba en sí la semilla de todo eso que no será nunca. Y hasta aquí nos identificamos con la voz de la que ha perdido ese posible edén, sentimos la pérdida de algo precioso, tenemos la nostalgia de lo que se tuvo y ya no se tiene. Pero el verso final es casi una bofetada:

No te veré morir.

¿Cómo interpretar este verso? Bien sabido es que todos morimos solos y que el que haya o no alguien a nuestro lado al final carece totalmente de importancia, por más que el sentimiento, o más bien el sentimentalismo, generalizado sea el de que se puede acompañar al moribundo en su agonía. Entonces, no estaré a tu lado en el momento de tu muerte podría entenderse como un deseo de haber ayudado a bien morir. Se podría interpretar de varias maneras dentro de la misma línea positiva, un deseo de estar con él en sus últimos momentos que podría implicar hasta ternura. Un deseo un tanto arrogante porque implica que el yo poético necesariamente habrá de sobrevivir al amado. Pero lo que dice es «no te veré morir» y el uso del verbo *ver* en este contexto nos obliga a ver algo desde una posición totalmente fuera del acontecimiento, fríamente observando y a lo mejor hasta regodeándose en esa muerte. La sorpresa que trae consigo este último verso lleva desde la risa incrédula hasta el desconcierto total. Por

todo lo que no fue, por todo lo que se perdió ¿se culpa al otro? ¿es frío deseo de venganza lo que viene al final? Si vemos otra vez el primero y el último verso : «Ya no será» «No te veré morir», parecería que ese deseo era lo fundamental de la relación. Y si es así, el poema entero se convierte en algo diabólicamente negativo con lo que pocos lectores podrán identificarse. Poema de amor, sí. Pero de amor mutilado que conduce al odio.

Es posible que el tú de «Ya no» no sea una persona sino el amor mismo, como es el caso en el poema que intitula «El amor», en el que el tema es la imposibilidad de saber lo que es el amor. No se trata de un amado sino del amor como presencia en su vida. Y en ese poema, que cierra la primera parte del libro, lo negativo es todavía más patente. Porque en ese poema no tendrá ni habrá tenido nunca nada.

No habré vivido un día
una noche de amor
una mañana
no conocí jamás
no tuve a nadie
nunca nadie se dio
nada fue mío
ni me borró del mundo con su soplo.

Al constatar la totalidad de la propia nada, se exorciza el terror de la Nada.

La segunda parte de *Nocturnos del pobre amor* proviene toda de su libro *No* de 1980. Hay en la antología 15 poemas de este libro. Además, en el *No* de la antología aparecen 25 poemas que no están en el libro. Lo que sobre todo caracteriza a estos poemas es su brevedad. Rara vez exceden a los 8 versos de arte menor y en algunos casos no tienen más que dos. Temáticamente vemos que aquí también la soledad, la futilidad de la existencia, la falta de substancia del mismo ser y la incapacidad de tener una comunicación real dominan. No queda ya nada que pueda ser positivo o atrayente:

Podés creer que nada
le sirve nunca
a nadie
para nada.

Las últimas palabras de los cuatro versos son sintomáticas: nada, nunca, nadie, nada. Nada repetida dos veces en cuatro versos. Estas repeticiones de las

palabras clave, que son siempre negativas, es una de las características más notables de *No*:

Uno siempre está solo
pero
a veces
está más solo.

A veces el temor y el deseo quedan perfectamente expresados por medio de la paradoja que consiste en intentar atraer algo – en el caso que veremos aquí este algo es la muerte – insistiendo en que ese algo no se desea:

Decir no
decir no
atarme al mástil
pero
deseando que el viento lo voltee
que la sirena suba y con los dientes
corte las cuerdas y me arrastre al fondo
diciendo no no no
pero siguiéndola.

La desesperanza, el tedio vital que siente pueden ser la causa de que anhele lo que más teme:

Sólo esperar que caigan
que se gasten
que pasen
los días
los minutos
los segundos que quedan.

Parece a veces el exorcismo un coqueteo, un juego y nada más. Pero de pronto viene un poema que implica un conocimiento real del propio ser y una clara conciencia de los juegos que juega y que nos obligan a verla como algo más que una coqueta, como un ser realmente escindido y dominado por una angustia que proviene no sólo de sus temores sino también de sus certezas:

Qué asco
qué vergüenza
este animal ansioso
apegado a la vida.

Ese apego a la vida puede ser la causa de la paradoja que convierte su deseo de muerte en una realidad inalcanzable, en algo que se persigue esperando que la persecución sea suficiente, sin intentar abrogarse más derechos que los de inútil perseguidor.

Comprende que la vida es absurda, que no vale la pena, y sin embargo la ama. Tiene terror de la muerte que significa la nada y sin embargo la anhela. Esa es la paradoja que permea toda la poesía de Idea Vilariño. Y a través de esa paradoja juega a veces con el lector, le tiende trampas, lo reta a que le tenga lástima para después reírse de él como una loca.

A veces vislumbra un abismo más temible que el que se imagina en sus visiones de la nada:

Qué horror
si hubiera dios
y si esas dos estrellas
pequeñas parpadeantes y gemelas
fueran los dos ojitos
mezquinos
acechanates
malévolos
de dios.

Dios sería, si existiera, perverso, inimitablemente malo. Es decir que todo en el universo, lo creado y lo no creado, lo posible y lo imposible, son negativos. No hay posibilidad de bien ni de dicha y por lo tanto el ser y el no-ser, el todo y la nada son igualmente repulsivos e igualmente atractivos. Pero además llegamos a un momento en el que, al perder hasta la misma conciencia de identidad personal, se anega el ser en la nada y desaparece aun sin dejar de existir por la imposibilidad de poder saber, nombrar qué es.

No sé quién soy.
Mi nombre
ya no me dice nada.
No sé qué estoy haciendo.
Nada tiene que ver ya más
con nada.
Tampoco yo
tengo que ver con nada.
Digo yo
por decirlo de algún modo.

Hasta el lenguaje ha cesado de tener sentido.

Más explícitos a la par que más extensos son los poemas que corresponden al apartado *Nocturnos*. Aparecen los mismos temas, los mismo juegos, las mismas evasiones. Pero quizá sea aquí donde el dolor se hace más evidente.

«Ven» es un aparente llamado a la muerte, que tanto por su título, «Ven» como por su final dejan al lector – por lo menos en una primera lectura – con la impresión de que la poeta desea realmente la llegada de la muerte. La realidad es muy otra, y este poema es un buen ejemplo de cómo Idea Vilariño ironiza, cayendo su ironía sobre ella y sobre el lector, y de cómo manipula a sus lectores.

Ven

Si fuera un ángel negro
o una madre
si se pudiera hablarle
convocarla
como hacían los poetas
-ven muerte ven que espero-
si fuera un dios voraz
alguien que oyera alguien
que comprendiera
Toda esta noche toda
estaría invitando
estaría ofreciendo
estaría clamando
rompiendo el aire el techo el cielo
con mi voz
ven muerte ven
que espero.
toda esta noche
toda
hasta que al fin
oyera.

El poema tiene claramente dos partes: del verso 1 al 9 y del 10 al 21. Esta división es lo que permite la lectura esbozada arriba. En la segunda parte está la urgencia del llamado mientras que el elemento condicional ha sido prácticamente abandonado en la primera.

Empieza con un si condicional clarísimo que se repite tres veces en los nueve primeros versos: si fuera – si se pudiera – si fuera y con fórmula casi mate-

mática tenemos «si.... entonces.» Pero las condiciones que implican estos tres elementos condicionales no se dan; luego el entonces tampoco puede ser real.

Los elementos que nos hablan de lo que la muerte *podría ser*, son contradictorios. Un ángel negro, imagen claramente negativa: no Luzbel sino Lucifer, el ángel con que Gustave Doré ilustra el *Paraíso Perdido* de Milton. Y como alternativa la madre, tradicionalmente símbolo de amor y de ternura. Antes de llegar a la tercera imagen viene la segunda condición *si se pudiera* y dos verbos de distinto carácter: hablarle que es más bien neutro y que es sucedido por convocarla que es urgente, activo y que implica en el yo poético un fuerte deseo de ponerse en contacto ¿con quién?

Como en paréntesis – entre guiones – aparece una ironía «como hacían los poetas». ¿De qué poetas se trata? Los antiguos convocaban a las musas, los poetas religiosos a la muerte con el sentido de vida, tal vez algún romántico o moderno a la muerte concreta sin más. Minimiza este «como hacían los poetas», lo convierte en anticuado: se hacía, ya no se hace, y con el llamado concreto – hasta ahora sabemos que se trata de la muerte – que da paso a la imagen más negativa de todas «dios voraz», que inmediatamente hace pensar en Saturno y en Moloch (con dos paralelos en «oyera» y «comprendiera» a «hablarle» y «convocarla» de los versos 3 y 4), lo actualiza todo al hablar de *esta* noche. Y aquí la urgencia se hace evidente. Los tres versos anafóricos que siguen son además construcciones idénticas de potencial más gerundio y al romperse ese esquema con el gerundio que los sigue la urgencia viene en la acumulación de los sustantivos sin conjunción copulativa y sin puntuación, como casi todo el resto del poema. Hay además tanto en los gerundios como en los sustantivos una gradación que intensifica la urgencia – «invitando» «ofreciendo» «clamando» «rompiendo» por una parte y «aire» «techo» «cielo» por la otra, al mismo tiempo que aparece concretamente por primera vez el yo poético «mi voz» que repite lo que decían los poetas, pero separando el verso en dos, de manera que la urgencia anterior se remansa en la tranquila espera que es donde por primera vez tenemos un signo de puntuación, un punto. Y en el final nos hemos acostumbrado tanto al llamado urgente que la tendencia es a olvidar lo condicional que lo rige todo. El poema es circular, porque al llegar a ese «hasta que al fin/ oyera» necesariamente, si queremos comprender, tenemos que volver al principio que es la condición que no se cumple y que hace que el llamado no sea verdad. Sólo la llamaría «Si» .

Todo es, entonces, un juego. Se nos ha engañado y sin embargo no. Porque el mensaje final es que si supiéramos qué es la muerte – ángel, dios voraz o madre – la llamaríamos. La única razón por la cual no la llamamos es porque ignoramos qué llamar. Y esto califica a la vida, la vida parece no tener un

especial valor en sí, sino ser únicamente algo que aguantamos a falta de una mejor alternativa.

La ironía de Vilariño es amarga y su visión del mundo totalmente negativa. Lo que valdría la pena tener no se obtiene porque se ignora lo que es. La vida en si nos la describe en «Volver». Describe lo que la circunda, lo que es suyo, o bien con meros sustantivos o bien calificando con adjetivos negativos: caduco, raído, viejo. Y como en «Ven» tenemos aquí también una pequeña trampa, porque nos dice al principio lo que quisiera para borrarlo, diciendo que aún más de lo que quisiera quiere otra cosa:

Quisiera estar en casa
entre mis libros
mi aire mis paredes mis ventanas
mis alfombras raídas
mis cortinas caducas
comer en la mesita de bronce
oír mi radio
dormir entre mis sábanas.
Quisiera estar dormida entre la tierra
no dormida
estar muerta y sin palabras
no estar muerta
no estar
eso quisiera
más que llegar a casa.
Más que llegar a casa
y ver mi lámpara
y mi cama y mi silla y mi ropero
con olor a mi ropa
y dormir bajo el peso conocido
de mis viejas frazadas.
Más que llegar a casa un día de estos
y dormir en mi cama.

Su casa, su ambiente, su espacio los describe como pobres y solitarios. Una mesa, una silla, una lámpara, una cama. Hasta el aire parece poder acoger a sólo una persona. Sólo los libros la acompañan junto con lo impersonal del radio. Hay una falta total de convivencia y hasta de posibilidad de convivencia. No hay espacio en su casa para nadie más que ella. Y nos dice que allí quisiera estar. Y le creemos. Es acogedora su pobreza y la soledad parece deseada. Todos los pronombres posesivos nos hablan de cariño hacia sus posesiones. Aun la mesa de bronce a la que no califica de suya la hace suya a través del

diminutivo. Pero el segundo quisiera lo cambia todo, porque no sólo es la muerte lo que realmente desea sino que desea el no-ser que es lo que equivale a su «no estar». Es el borrarse totalmente, el dejar de ser, el no haber sido lo que anhela. Pero al mismo tiempo sigue queriendo volver, y de esa manera encontramos la paradoja de siempre aquí entre dos deseos encontrados, porque si quiere no ser no puede querer volver. Y es a través de esas contradicciones que mantiene a la muerte a distancia. Lo que más quiere no elimina en ella a lo que quiere, aunque sea menos precioso. Y la tensión entre los dos deseos mantiene el equilibrio.

Cuando enumera los elementos, no las cosas, de los que consta su vida, lo hace de una manera tan negativa (enfermedad, frío, miseria, tristeza) que es difícil entender el por qué de su apego a la vida. Todo es desesperanza, todo es conocimiento de que ni ahora ni nunca habrá felicidad. El futuro es irremediablemente negro y a pesar de eso se siente obligada a seguir, a aguantar, a continuar viviendo. La vida se convierte en una maldición inevitable, pero inevitable sólo porque el terror de la nada es más potente que el dolor de la vida.

El último poema de *Nocturnos* se llama «La última palabra»:

Que no me importa
digo repito explico
que no me importa
grito
que no me importa.
No me importa
diré otra vez que no
no quiero
retraeré la mano
no volveré a aceptar.
Digo que no me importa
y aunque me desdijera
seguiría siendo eso
la única verdad
la única palabra.

¿Qué es lo que no importa? Obviamente hay aquí algo más que su normal lucha por y contra la vida. No son aquí ni la vida ni la muerte lo que no le importan sino otra cosa. Algo que ha perdido o que le han quitado. Algo que la ha herido o la ha hecho sufrir. Un engaño, una traición, una alevosía. Alguien la hizo salir de su autosuficiencia y la defraudó, por eso no volverá a aceptar. Pero si no volverá a aceptar es porque anteriormente lo ha hecho y si tiene miedo a

desdecirse es porque posiblemente lo ha ya hecho antes. Y la repetición obsesiva de «no me importa» niega su afirmación y nos sitúa otra vez ante su constante paradoja que rechaza lo que quiere y quiere lo que rechaza. Quisiera que no le importara pero le importa. «Quiero y no quiero» dice en otro poema y toda su poesía es eso. Quiere ser y no ser, estar y no estar, vivir y morir, ser eterna y desaparecer para siempre, amar y no amar, ser y no ser amada. Y en esa eterna contradicción pasa su tiempo.

La última parte del libro *Pobre mundo*, es en mi opinión, la menos interesante de todas. Los poemas que podemos llamar políticos son todos pesimistas, no puede haber salvación colectiva si no hay salvación individual, y ya sabemos que ésta no existe. La injusticia y el mal prevalecen. Nada vale la pena ni hay razón para nada, ni para actuar ni para no actuar, porque estamos simplemente de paso de la nada a la nada.

Extiende su visión pesimista al mundo entero, al tiempo que irremisiblemente pasa, a la fugacidad de todos los momentos y de todo lo creado. Sin embargo, a pesar de que todo es negro, de que no hay redención posible, de que no se puede hacer nada y si se pudiera de nada serviría, Vilariño mantiene todo el humor amargo que es lo que, supongo, la ha ayudado siempre.

No hay por qué odiar los tangos²
ni el mar
ni las hormigas
no hay por qué abominar de la sonrisa
del sol
de los mandados
de los torpes cuidados de los hombres
no hay por qué estar asqueado de los diarios
de los informativos de la radio
de las concentraciones.
O hay por qué.
Hay.
Si habrá.
Vaya si habrá.
Si. Pero.

² Existe otra versión de este poema, en la que las cuatro últimas líneas son solamente tres:

Putá si habrá.
Pero no hay que.
Supongo.

Vemos que en el cambio de «Putá» a «Vaya» el vulgarismo «Putá» es más expresivo, más fuerte, que el simple «Vaya». En cambio la insistencia en la duda que obtiene al agregar la línea «Si. Pero.» intensifica la ambigüedad del poema.

Pero no hay que.
Supongo.

La paradoja constante lo abarca todo. Y por ser esa paradoja tan humana, la poesía de Idea Vilariño nos sigue fascinando, desafiando, deslumbrando.
Supongo.

ETUDE DE DEUX GLOSSAIRES ANCIENS:
LES GLOSSAIRES DE REICHENAU ET DE KASSEL¹

Harald Gullichsen

Le *Glossaire de Reichenau*² et le *Glossaire de Kassel* méritent tous deux l'intérêt des romaïstes à cause de leur haute importance linguistique.

LE GLOSSAIRE DE REICHENAU

Celui-ci, qui remonte à la fin du VIII^e siècle, consiste en deux listes de mots latins dont l'une suit le texte de la Vulgate à partir de la Genèse, tandis que l'autre, biblico-patristique, adopte l'ordre alphabétique. L'intérêt linguistique du glossaire réside en ceci qu'il nous signale un grand nombre de mots latins devenus trop rares, trop savants pour être immédiatement compris, tout en les remplaçant par d'autres mots plus courants. Ces derniers (les *interpretamenta*) sont aussi dans l'immense majorité des mots latins, par exemple OMNES interprétant CUNCTI. Le mot interprétant vit toujours dans une ou plusieurs des langues romanes, tandis que le mot interprété est souvent sorti de l'usage. Ainsi le sg. OMNIS vit en italien seulement (et en sarde), cp. *ogni* (< onni, onne), sarde *donzi*, CUNCTI n'ayant pas laissé de traces. Le couple IECORE : FICATO nous présente en revanche un cas où le mot interprétant a été préservé dans toutes les langues romanes, cp. esp. *hígado*, ptg. *figado*, it. *fégato*, fr. *foie*, roum. (avec changement d'accent) *ficát*.

Parfois, les deux mots ont disparu (ou presque), c'est le cas pour

APER : SALVATICUS PORCUS

APER n'existe plus dans les langues romanes (mais cp. allem. *Eber*, v. norrois *jǫfurr*) et la paraphrase n'a pu s'imposer non plus, l'ibéro-roman ayant adopté un mot d'origine arabe (*jabali*) ; le gallo-roman a substitué à l'adjectif SALVATICUS (pour SILVATICUS) un autre: SINGULARIS, d'où *sanglier*, cp. aussi it.

¹ Le présent article remonte à 1980 et fait partie d'un travail inédit «Tendances distinctives dans l'évolution des langues romanes». Les exemples sont extraits des œuvres citées dans la bibliographie sommaire.

² Reichenau est une île du lac de Constance (Bodensee) située dans le Lac inférieur (Untersee) à l'Est. On y trouve un monastère qui fut un important centre culturel aux VIII^e et IX^e siècles.

cinghiale. Le sarde seul a gardé les mots, sous la forme d'un composé *porkavru* < PORCUS + APER.

Comme on le voit par ces quelques exemples (et par ceux qui vont suivre), on peut mettre à contribution notre glossaire pour des recherches relevant de la géographie linguistique. Un cas où les deux mots ont survécu nous est offert par le couple

DENSE : SPISSE

Le premier se retrouve entre autres dans l'adv. roum. *adesea* 'souvent', tandis que le deuxième vit en it. *spesso* 'souvent' et en fr. *épais* (< *espeis* < SPISSUM); on voit donc que notre glossaire se prête aussi à des recherches sémantiques: les deux mots présentent en roum. et en it. le trait pertinent «temporalité», tandis que le gallo-roman a gardé celui de «dimensionnalité» pour *épais*; le fr. mod. *dense* est un mot emprunté au latin. (XIII^e siècle, du lat. DENSU(M)).

Les deux champs d'études – sémantique diachronique et dialectologie romane trouvent ainsi de riches matériaux dans notre glossaire. Parmi les cas déjà signalés où le mot interprétant ne se retrouve que dans une seule langue, il faut citer entre autres:

ARENAM : SABULO
UVAS : RACEMOS

Dans les domaines italo- et ibéro-roman il n'aurait pas été nécessaire d'interpréter les deux mots, qui sont toujours it. et esp. *arena*, it. *uve*, esp. *uvas*. C'est donc le domaine gallo-romain qui, seul, ne les connaissait pas et où, par conséquent, il fallait leur trouver des synonymes, cp. fr. *sable*, *raisins*, catalan *raïms*. (Le latin balkanique a perdu ici à la fois les deux mots interprétés et les deux mots interprétants, cp. roum. *nisip* 'sable' et *strugur* 'raisin'.)

On peut alléguer d'autres mots encore, p. ex. CASEUM, glosé par FORMATICUM. Ce dernier mot exclut l'espagnol et le portugais, où CASEUM vit sous forme de *queso* et *queijo*, et le balkano-roman, qui se sert d'un mot emprunté à une langue balkanique disparue, cp. roum. *brînză*. Reste le gallo-roman où le mot interprétant a donné fr. *fromage* (avec métathèse: *form-* > *from-*), cp. aussi cat. *formatge* et it. *formaggio*.

Parmi les mots interprétants, on en trouve un certain nombre d'origine germanique; ceux-ci, sous leur déguisement latin, indiquent clairement la provenance de notre glossaire, le domaine gallo-roman septentrional occupé par les Francs:

GALEA : HELMAS
PIGNUS : WADIUS
OCREAS : HUSAS
TURMAS : FULCOS
CASTRO : HERIBERGO

Pour HELMU(M) > fr. *heaume*, cp. v. norrois *hialmr*, pour WADIU(M) > fr. *gage*, cp. norv. *vedde*, suéd. *slå vad* 'parier'; pour OCREAS (f. acc. pl.) qui signifie «jambart, chaussure ou armure (en métal) qui couvre la partie antérieure de la jambe», le mot interprétant présente en v. français la forme *huese*, cp. le dérivé *houseau(x)*. Le mot germanique latinisé FULCOS est identique au norv. *folk* et traduit le sens de TURMA(S) 'compagnie de cavalerie (composée d'abord de trente hommes, puis de trente-deux)'; au fig. 'troupe, bataillon; foule, grand nombre'. C'est avec ce dernier sens qu'on trouve le mot germanique dans St. Léger, 22, où il est dit de l'évêque Ewruin:

Cum *fulc* en aut grand adunat
Lo regne prest a devastar.
(Lorsqu'il eut réuni une grande armée,
il commença à ravager le royaume.)

En vieux fr. *folc*, *fouc* en vint d'ailleurs à signifier 'troupeau'. D'autres mots germaniques (franciens) sont BRUNIA (cp. norv. *brynje*) interprétant TORAX, HERIBERGO interprétant CASTRO; le dernier mot germanique n'avait donc pas encore reçu le sens moderne de 'auberge, logis', mais signifiait toujours 'fort, forteresse, camp militaire, littéralement: lieu protégeant l'armée'. Cp. francique *haribergon* 'donner un gîte'.

Quelques mots celtiques, latinisés, figurent aussi parmi les *interpretamenta*; c'est d'abord le mot BERBICES, le remplaçant de OVES, cp. fr. *brebis*, roum. *berbec(e)* 'bouc, bélier'. Avec le suffixe -ARIUS on a BERBICARIUS, cp. fr. *berger*, remplaçant le mot OPILIO, -ONIS, tombé en désuétude, cp. notre glossaire:

OPILIO CUSTOS OVIUM . L. (= VEL) BERBICARIUS

L'ibéro-roman cependant a gardé le mot latin, avec le suffixe diminutif, il est vrai: OVICULA > esp. *oveja*, port. *ovelha*. Mais le mot gaulois a pénétré jusqu'en Sardaigne, vervèse: «ar vervèse e as krābaša a dde nótte dđas fúriana a hoile», c'est-à-dire: 'Les brebis et les chèvres, la nuit, on les fourre (litt. «ils les fourrent») dans la bergerie' (cit. M. L. Wagner, *La lingua sarda*, p. 378,

avec la traduction italienne: 'di notte rinchiudono le pecore e le capre nel recinto'); chemin faisant on peut noter la métathèse sarde: CAPRAS > *krabas* + *a* paragogique.

Un autre mot celtique latinisé, très répandu, est CARPENTARIUS, dont le pluriel CARPENTARII, traduit dans notre glossaire ABGETARII 'ouvriers qui travaillent le sapin' (ABIES); le mot a passé dans les autres langues romanes occidentales: fr. *charpentier*, port. *carpinteiro*, it. *carpentiere*, esp. *carpintero*. Le sens original de CARPENTARIUS était 'charron'.

Un mot qui prouve la provenance gallo-romane de notre glossaire est le verbe DONARE:

PREBENS : DONANS
DA : DONA

Seul le français et le catalan connaissent la formation DONARE (> *donner*). Les autres langues romanes conservent le latin DARE (esp. et port. *dar*, it. *dare* et aussi *donare* 'faire don de', roum. (*a*) *da*). De même, seul le gallo-roman, l'esp. et le port. connaissent le mot INTRALIA > fr. *entrailles*, sp. *entrañas*, port. *entranhas*, interprétant lat. VISCERA.

Quels sont les facteurs qui ont déterminé la répartition géographique du vocabulaire latin, la disparition de certains lexèmes, le changement de sens ou la préservation de sens dans certains autres? Tout un complexe de facteurs est ici en jeu: les uns sont extralinguistiques: l'histoire politique et sociale, le niveau de civilisation technique et littéraire etc., les autres sont immanents, c'est-à-dire d'ordre linguistique proprement dit.

Ainsi, lorsque, dans notre glossaire, le verbe NERE (NEO, NEVI, NETUM) est remplacé par FILARE (de FILUS 'fils'), c'est surtout le besoin d'expressivité qui en est la cause, mais aussi le peu de substance phonique du mot (NEO, NES, NET), aussi bien que certains risques d'homonymie qui mettaient en péril le signifié de ce verbe. Au même type appartient FLERE (FLEO, -EVI, -ETUM), disparu à jamais dans les langues romanes, comme son synonyme LUGÈRE. Le glossaire de Reichenau nous donne le verbe qui se substitue aux deux autres:

LUXIT : FLEVIT PLORAVIT

Ici également le besoin d'expressivité peut être allégué, PLORARE signifiant à l'origine 'pleurer abondamment'. Cp. fr. *pleurer*, esp. *llorar*, port. *chorar*; l'italien et le roumain ont gardé lat. PLANGÈRE, cp. it. *piangere*, roum. *plînge*.

On sait que le lexique d'une langue est structuré, c'est-à-dire que chaque lexème en est déterminé par le réseau d'oppositions dont il fait partie. Ces oppositions ne sont pas statiques, mais sujets à des glissements dus à l'évolution phonétique aussi bien qu'aux modifications extralinguistiques. Dans notre glossaire nous trouvons

FEMUR : COXA

En latin FEMUR (FEMUS) signifiait 'cuisse (le dehors de la cuisse)', tandis que COXA signifiait 'os de la hanche'. Comment se peut-il que COXA en vienne à désigner la partie supérieure de l'extrémité jusqu'alors dénommée FEMUR (FEMUS)? Notre glossaire nous donne la solution du problème, nous lisons en effet

STERCORA : FEMUR

Le pluriel STERCORA de STERCUS signifiait 'excrément, fiente, fumier'. Son synonyme FIMUS avait fini par prendre la forme FEMUS et son génitif FIMI avait été remplacé par FEMORIS par analogie avec STERCORIS. Mais l'homonymie ainsi obtenue rendait inutilisable le mot FEMUR comme désignation de la partie supérieure de l'extrémité, et c'est au lexème désignant la partie contiguë 'os de la hanche' – COXA – que l'on a eu recours: COXA > fr. *cuisse*, it. *coscia*, roum. *coapsă*. En français, la «case» laissée vide par COXA a été remplie par un mot d'origine germanique *hanche* (en roum. par *şold*, en esp. par *cadere*).

Quelque chose d'analogique a pu se passer pour le mot latin CRUS signifiant la partie de l'extrémité comprise entre le genou et le pied; dans notre glossaire nous trouvons

CRURA : TIBIA

Il faut noter d'abord que le n. pl. CRURA a été pris pour un nom. féminin puisqu'on lui substitue TIBIA f. sg. signifiant 'os antérieur de la jambe'. Il est possible que l'homonymie partielle CRUOR, -ORIS avec CRUS, -URIS ait pu évincer ce dernier. Mais cette fois, c'est un mot d'origine grecque *καμπή* qui s'est imposé en italo- et gallo-roman, cp. it. *gamba*, fr. *jambe*, tandis que l'esp. et le port. ont adopté, pour désigner la jambe, un mot qui à l'origine signifiait 'jambon', cp. lat. PERNARIUS 'marchand de jambon'. Le mot interprétant du glossaire – TIBIA – est devenu en fr. *tige*, mais existe aussi sous sa forme originale avec le sens latin 'os antérieur de la jambe', mais nulle part avec le sens de 'jambe'.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que bien des mots qui n'appartenaient pas au vocabulaire gallo-roman ont été introduits en français plus tard (à partir des XII^e et XIII^e siècles et surtout pendant la Renaissance, mais aussi à des époques postérieures, sous une forme savante (latine); ainsi, LITUS (cp. it. *lido*) est interprété par RIPA (fr. *rive*) et le fr. *littoral* est attesté en 1803 seulement; ONERATI est rendu par CARCATI, cp. fr. *chargés*, mais ONUS et ses dérivés vivent comme des mots savants: *exonérer*, *exonération* (1522). Les exemples pourraient se multiplier.

Si le Glossaire de Reichenau est un document précieux surtout pour les diverses études lexématiques, il n'en est pas moins vrai qu'il nous fournit aussi des renseignements grammaticaux très importants. On voit ainsi la tendance à régulariser les verbes, à écarter p. ex. ceux dont le parfait était à reduplication, en les remplaçant par des fréquentatifs ou par des périphrases, la tendance à remplacer des verbes comme *gignere* par *generare* et *diligere* par *amare*:

Glossaire de Reichenau

Inf. class.	Parfait class.	Parfait roman	Inf. class. et roman
CANERE	CECINI	CANTAVI	CANTARE
PARERE	PEPERIT	INFANTEM HABUIT	INFANTEM HABERE
GIGNERE	GENUIT	GENERAVIT	GENERARE
DILIGERE	DILEXIT	AMAVIT	AMARE

La même tendance régulatrice est évidente aussi pour les participes passés; ainsi SEPULTA de SEPELIRE est remplacé par SEPELITA, en analogie avec la 4^e conjugaison;

AUDIRE	AUDIVI	AUDITUM
SEPELIRE	SEPELIVI	SEPELITUM (cp. SEPULTUM)

On trouve ESUM (de EDERE) glosé par COMESTUM et MANDUCATUM. Celui-ci est resté en fr., cat., it. et roum.: *mangé*, *menjat*, *mangiato*, *mîncat*, tandis que COMESTUM, avec changement de suffixe -ITUM, vit en esp. et port. sous la forme *comido* (de *comer*), mais aussi le fr. savant *comestible* (XIV^e s.).

On trouve PES glosé PEDIS; le mot interprétant est donc un nominatif et prouve l'effet de l'analogie dans la 3^e déclinaison, dont les imparisyllabiques se modèlent sur les parisyllabiques:

Latin classique		Lat. postclass. («vulgaire»)
Parisyllabique	Imparisyllabique	Parisyllabique
Nom. CIVIS	PES >	PEDIS
Gen. CIVIS	PEDIS	PEDIS

Cp. aussi les nominatifs vulg. MONTIS, PONTIS pour les classiques MONS, PONS.

Un autre trait morphologique qui montre l'évolution du latin postclassique est la substitution des formes analytiques aux synthétiques: le comparatif analytique du roman commun figure dans notre glossaire:

SANIORE MELIORE PLUSSANO

La construction du comparatif avec *plus* est d'ailleurs un phénomène italo- et gallo-roman, les autres langues se servant de *magis*, cp. fr. *plus sain*, it. *più sano*, contre esp. *mas sano*, port. *mais são*, roum. *mai sãnãtos*. Il y a lieu de remarquer que la correspondance qu'on peut constater ici entre l'ibéro-roman et le balcano-roman n'est pas gratuite et qu'elle s'étend au-delà de certains faits morphologiques au lexique des deux aires. L'explication qu'on donne de ce fait, surprenant de prime abord, est que les aires périphériques (les Balkans, la Péninsule Ibérique) ont été plus conservatrices que les régions moins éloignées des centres novateurs: ainsi la Gaule aurait accepté plus d'innovations linguistiques venues d'Italie (et particulièrement de Rome) que ne l'ont fait les régions éloignées.

Nous terminons cet aperçu sommaire du *Glossaire de Reichenau* en copiant quelques exemples choisis à l'intention du lecteur qui pourrait s'y intéresser. Nous nous contentons de donner cette fois les seuls équivalents français:

RES	- CAUSA	cp. fr. chose
PALLIUM	- DRAPPUM	drap
MUTUARE	- PRESTAR	prêter
ARBUSTA	- ARBRICELLUS	arbrisseau
FLASCONEM	- BUTICLA	bouteille
ROSTRUM	- BECCUS	bec
TEDET	- ANOGET	ennuit
VESPER TILIONES	- CALVAS SORICE	chauves-souris
SEMEL	- UNA VICE	une fois
ULNA	- BRACCHIUM	bras
REUS	- CULPABILIS	coupable
ARTICULOS	- DIGITOS	doigts
RUPEM	- PETRA	pierre

En résumé, bien des traits caractéristiques des langues romanes apparaissent clairement dans le *Glossaire de Reichenau*, bien que sous une forme latinisée et non pas encore romane. Il y a lieu, à ce propos, de citer F. Diez (1870:12), dont les observations sont probablement toujours valables:

le glossateur n'osa pas transcrire les vocables latins dans le véritable idiome populaire; ce dernier devait paraître barbare à un latiniste lettré comme lui, et vu l'état des choses d'alors, il ne présumait pas même, peut-être, qu'il serait jamais adopté par la nation entière, les lettrés et les illettrés, les Francs et les Romains. Il employa (...) une autre méthode: les mots latins dont il ne croyait pas devoir supposer la connaissance chez ses lecteurs, il les rendit soit par une périphrase, soit par un autre mot latin resté dans la langue populaire, fût-ce sous une forme un peu altérée.

LE GLOSSAIRE DE KASSEL

Si le *Glossaire de Reichenau* a été rédigé dans l'intention de servir à des études théologiques, le *Glossaire de Kassel* a dû avoir des buts tout autrement pratiques: le glossaire est bilingue et constitue une sorte de très petit dictionnaire de poche, complété par un «livre de conversation» comportant environ 40 phrases, le plus souvent très courtes, comme «UNDE ES TU», «QUIS ES TU». Les mots latins – ou romans – sont traduits en vieux haut allemand, plus exactement en vieux bavarois: ainsi FIDELLI (= lat. VITELLI, fr. *veaux*) est rendu par *chalpir*, cp. allem. mod. *Kälber*.

Le manuscrit appartient à la bibliothèque de Kassel, mais a été trouvé dans le monastère de Fulda. Selon Karel Titz (*Glossy Kasselské* 1923), il s'agit d'une compilation faite en zone franco-provençale, mais copiée à Freising par un Bavarois. Le manuscrit existant date, selon le savant tchèque, de l'an 802. Du point de vue de la linguistique romane, le plus intéressant est la forme des gloses: tandis que les gloses de Reichenau sont soit latines soit correctement latinisées, celles de Kassel ont souvent une forme romane, ce qui est vrai surtout pour la première partie du Glossaire. En effet, dans la deuxième partie – les phrases – les formes sont latines et non romanes.

Si l'on se rend compte de la correspondance de *p t k h* en vieux haut allemand avec *b d g ch* en allemand moderne, on n'a pas de mal à reconnaître les mots interprétants, p. ex. *cot ist* 'gut ist', *prust* 'Brust', *ohsun* 'Ochsen'.

Le *Glossaire de Kassel* ne suit pas l'ordre alphabétique mais groupe des mots appartenant au même champ lexical: les parties du corps humain, les animaux domestiques, la maison, les vêtements, les vaisseaux, au total env. 200 mots. La

deuxième partie comprend env. 80 mots. Nous en citons quelques-uns de la première partie:

HOMO	-	<i>man</i>	SCAPULAS	-	<i>ahsla</i>
CAPUT	-	<i>haupt</i>	HUMERUS	-	<i>ahsla</i>
CAPILLI	-	<i>fahs</i>	PECTUS	-	<i>prust</i>
CULUS	-	<i>augun</i>	MANUS	-	<i>hant</i>
URES	-	<i>aorun</i>	PULMONE	-	<i>lungune</i>

Et en voici quelques-uns de la deuxième partie:

CAUVALLUS	-	<i>hros</i>	VACCAS	-	<i>choi</i>
EQUUM	-	<i>hengist</i>	FIDELLI	-	<i>chalpir</i>
IUMENTA	-	<i>marhe</i>	AGNELLI	-	<i>lempir</i>
EQUA	-	<i>marhe</i>	PULLI	-	<i>honir</i>
PULCHRO	-	<i>folo</i>	CALLUS	-	<i>hano</i>
BOUVES	-	<i>ohsun</i>			etc.

Il est intéressant de noter – entre autres choses – les deux mots donnés pour *ahsla*, HUMERUS et SCAPULAS, dont le premier seul survit en ibéro-roman, cp. esp. *hombro* 'épaule'; le deuxième n'a donné que des dérivés savants. Pareillement on voit la différenciation lexicale dans les mots IUMENTA et EQUA, le premier étant conservé en gallo-roman cp. fr. *jument*, le deuxième en ibéro-roman et en daco-roman, cp. esp. *yegua*, port. *egua*, roum. *iap*, mais le v. fr. conservait *equa* sous forme de *ive*. La forme AURES (1^{ère} section) n'a subsisté nulle part, ayant été remplacée partout par AURICULA, cp. fr. *oreille*, esp. *oreja* et *orrecchia*, roum. *urecchiu*.

De la deuxième partie – le «livre de conversation» – nous citons:

INDICA MIH QUOMODO NOMEN HABET HOMO ISTE:
sage mir uueo namun habet deser man
 UNDE UENIS: *uuanna quimis*
 DE QUALE PATRIA: *fon uuelihera lantskeffi*.

Mais les phrases qui – du point de vue du contenu – ont retenu un intérêt tout particulier sont ceux-ci (nos. 225-230):

STULTI SUNT ROMANI – SAPIENTI SUNT PAIVARI – MODICA EST
 SAPIENTI IN ROMANA – PLUS HABENT STULTITIA QUAM SAPIENTIA,

avec la traduction suivante:

*tole sint uualha – spahe sint peigera – luzic ist spahe in uualhum –
mera habent tolaheiti denne spahi,*

c'est-à-dire «les romans (= les français) sont bêtes, les bavarois sont intelligents – petite est la sagesse des français – ils ont plus de bêtise que de sagesse». On voit l'attitude hostile qui animait le copiste allemand.

Cette deuxième partie ne présente pas – dit-on – de formes nettement romanes, mais on voit toutefois que les formes classiques ont été remplacées par les formes populaires, p. ex. SAPIENTI pour SAPIENTES, et l'on constate la vieille chute de *m* final: SAPIENTIA, STULTITIA.

En examinant le *Glossaire de Kassel*, les premiers commentateurs croyaient «toucher du doigt le passage d'une langue d'une période à une autre, c'est-à-dire de l'ancien idiome latin à un des nouveaux idiomes romans» (Diez, *Anciens Glossaires Romans*, 1870, p. 73). Mais selon Diez, c'est là une opinion erronée: «On ne saurait dire que nous possédions un texte roman pur dans le glossaire tel qu'il nous a été conservé». On peut noter p. ex. que des formes comme *callus*, *uncla* pour *gallus*, (coq), *ung(u)lo* ne représentent aucunement une prononciation gallo-romane, mais se basent tout au contraire sur la prononciation bavaroise (cp. aussi plus haut *fitelli* (VITELLI) et no. 19 *parba* pour 'barbe').

Le *Glossaire de Kassel*, tel que nous le possédons, est une compilation et le savant tchèque K. Titz a montré qu'il y a dans ce glossaire «un groupe de mots français et réto-français d'une part et des mots provençaux et italo-provençaux de l'autre côté» (Il n'y a pas dans le glossaire de mots qui soient exclusivement ibéro-romans. p. ex. *humerus*, esp. *hombro* existe aussi «en roum., it. et béarnais et a existé aussi en provençal littéraire»). Selon Elcock (p. 332), l'avis de Titz, à savoir que le glossaire proviendrait d'un monastère provençal de l'Est, est «un exemple parfait de la manière dont un savant peut être trompé (*bemused* 'stupéfié')». Elcock croit que le *Glossaire de Kassel* «was written down one evening by the fire-side in a Bavarian monastery, fruit of the converse of one of the monks and a passing traveller of Romance speech». Si Elcock se refuse à voir dans le Glossaire une compilation, c'est qu'il regarde les mots comme appartenant à une couche lexicale qui ne méritait pas assez d'intérêt pour être retenue et étudiée dans les monastères. Titz, de son côté, avait parcouru des milliers de pages d'histoire ecclésiastique afin de pouvoir établir les relations entre les institutions religieuses de Bavière et le centre que fut la ville d'Autun où, selon lui, le Glossaire a été compilé, tandis que c'est à

Freising (en Bavière; cité épiscopale depuis le VIII^e siècle) que le manuscrit a été copié.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- Diez, Frédéric. 1870: *Anciens Glossaires Romans*, corrigés et expliqués par Fr. D. Traduit par Alfred Bauer in *Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes*, cinquième fascicule. Paris
- Elcock, W. D. 1975: *The Romance Languages*. New and revised edition. London.
- Klein, Hans-Wilhelm 1972: *Die Reichenauer Glossen*, B. 1-2, in *Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters*. München 1968.
- Titz, Karel 1923: *Glossy Karelské*. Praha.
- Väänänen, Veikko 1967: *Introduction au latin vulgaire*. Paris.
- Wagner, M. L. 1950: *La lingua sarda*. Berna.

IL GRANDE GIOCATOR CALVINO¹

Clara Celati

1. IL RITROVAMENTO

«Cibernetica e fantasmi»: questo è il titolo della conferenza che nel novembre 1967 Italo Calvino tenne al Teatro Carignano di Torino per conto dell'ACI (Associazione Culturale Italiana) e che fu pubblicata a cura della stessa Associazione nel fascicolo 1967-68.

Ho trovato questo fascicolo nascosto tra i libri a casa mia in Italia e quanto Calvino scrive mi è parso estremamente significativo circa il suo modo di intendere la letteratura: narrazione poliedrica, gioco affabulatorio, labirinto incantevole:

Tutto cominciò con il primo narratore della tribù. Già gli uomini scambiavano tra loro suoni articolati, riferendosi alle necessità pratiche della loro vita (...) Il narratore cominciò a profferire parole non perché gli altri gli rispondessero altre prevedibili parole, ma per sperimentare fino a che punto le parole potevano combinarsi l'una con l'altra, generarsi l'una dall'altra: per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile, dall'arabesco che nomi e verbi, soggetti e predicati, disegnavano diramandosi gli uni dagli altri.

Già in questa prima pagina, ritroviamo un insieme di frasi che riassumono la visione che lo scrittore vuole promuovere di se stesso e della propria funzione. Il narratore viene qui descritto come colui che lavora sulle molteplici possibilità che la lingua offre e che non vengono colte dagli altri membri della tribù, in quanto non generano alcuna risposta; egli lavora quindi su una lingua di scarto, che non serve a fini pratici, e che, per questo, si fa portatrice di un senso, un «suo» senso. Da qui iniziano i continui scambi tra le parti (personaggi, ruoli, azioni) che caratterizzano la letteratura, vista essenzialmente come gioco combinatorio di elementi topici.

Partendo da qui, Calvino analizza, nel resto dell'articolo, varie correnti critiche, scuole e singole personalità che hanno concretamente lavorato su questa ipotesi, spesso giungendo a conclusioni clamorose ed in ogni caso aggiungendovi qualche prezioso tassello:

¹ Questo è il primo di due articoli dedicati ad Italo Calvino. Il seguito verrà pubblicato su *Romansk Forum* numero 10.

Fotomontaggio di Italo Calvino che gioca coi tarocchi

(Dalla rivista *Riga*. Numero 14 dedicato alla rivista «Ali Babà». Marcos y Marcos, Aprile 1998. Milano)

- a) i Formalisti russi, inventori dei «segmenti funzionali»;²
- b) Barthes con l'«analisi strutturale del racconto»;³
- c) gli scrittori della rivista *Tel Quel* per cui lo scrivere «non consiste più nel raccontare ma nel dire che si racconta»;⁴
- d) Raimondo Lullo con la sua *Ars Combinatoria*;⁵

ed ancora, tornando a questo secolo:

- e) Chomsky con i suoi «modelli matematici trasformativi», applicati alla linguistica;⁶
- f) la scuola neoformalista russa;
- g) Queneau, qui ricordato come creatore del gruppo *Ouvroir de la littérature potentielle*, ma più noto al grande pubblico come autore degli *Exercices du style*, libro in cui, secondo un moltiplicarsi di prospettive, un medesimo evento viene raccontato in altrettanti modi diversi;

ed infine:

- h) l'*Ou-li-po*, gruppo artefice delle ricerche sulla possibile codificazione matematica nelle opere dei Provenzali e di Dante.

Alla fine di questo ricchissimo excursus storico-letterario, che ne rivela l'ampiezza degli orizzonti e degli interessi, lo scrittore si pone e pone al suo lettore fittizio una domanda: « ... avremo la macchina capace di sostituire il poeta e lo scrittore?»

Risponde: « ... è con animo sereno e senza rimpianti che constato come il mio posto potrà essere occupato benissimo da un congegno meccanico»⁷, non prima però di aver chiamato in causa l'altro protagonista di questo gioco, destinatario del messaggio nella bottiglia: il lettore.

Calvino non precisa se si riferisce al lettore reale, ideale, o fittizio; probabilmente il lettore che ha in mente comprende tutt'e tre le caratteristiche di questi vari tipi.

La cosa importante è che egli partecipa al gioco e viene riconosciuto come colui che è disponibile ad ascoltare la «parte nascosta di ogni storia»⁸ il «vuoto del linguaggio»⁹ che caratterizza la letteratura, la «traccia di un tabù»¹⁰. La

² Calvino 1968, p. 11

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Op. cit. p.12.

⁶ Op. cit. p. 13.

⁷ Op. cit. p. 17.

⁸ Op. cit. p. 18.

⁹ Ibid.

letteratura così diventa «iniziatrice di un processo» che consiste nel «rifiuto di vedere e dire le cose come erano state viste e dette fino a un momento prima»,¹¹ ma che potrebbe anche funzionare in senso contrario come «conferma delle cose come stanno e come si sanno».¹²

Insomma è «al lettore che spetta di far sí che la letteratura espliciti la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dalla intenzione dell'autore».¹³ Questa è la conclusione che Calvino dà al suo articolo, non senza indicare il fine della letteratura con un'ulteriore metafora chiarificatrice: una «possibilità di fuga»,¹⁴ che consiste nello scarto tra realtà e racconto della realtà. Tale conclusione – non manca di precisare – è il «finale più ottimistico»,¹⁵ che può dare alla conferenza.

L'articolo mi pare ponga una serie di questioni interessanti, alle quali fornisce implicitamente delle risposte:

- a) è ancora ipotizzabile un ruolo dello scrittore nella civiltà tecnotronica?
- b) Se la letteratura – come si sforzano di farci credere suggestive ipotesi critiche e scientifiche – è riassumibile in una serie di intrecci narrativi diversamente combinati, costanti di un unico racconto, come nella prospettiva di Propp, qual è il suo significato?

Infine:

- c) se così è, ha senso parlare ancora di individualità dello scrittore, o piuttosto essa può sostituita da una macchina con possibilità combinatorie infinite?

2. BREVE STORIA DI ITALO CALVINO

Per capire la prospettiva in cui Calvino si pone, forse non è inutile soffermarsi sulla sua biografia.

Nato a Cuba nel 1923 da una madre botanica e fitologa ed un padre agronomo, partecipa alla Resistenza partigiana, cui dedica il suo romanzo d'esordio nel 1947 *Il sentiero dei nidi di ragno*. Anche se viene considerato il romanzo

¹⁰ Ibid.

¹¹ Op. cit. p. 21.

¹² Op. cit. p. 22.

¹³ Ibid.

¹⁴ Op. cit. p. 23

¹⁵ Ibid.

neorealista di Calvino, in esso è già operante una «trasformazione fantastica della realtà»¹⁶ che lo scrittore accentuerà nei romanzi successivi.

Il Visconte dimezzato (1952), *Il barone Rampante* (1957, premio Viareggio), *Il Cavaliere inesistente* (1959), più noti come la *Trilogia de I nostri antenati* elaborano una trasposizione del presente nel passato, da cui emergono significative coincidenze. Il passato delle «donne antiche» e «cavalieri», rivissuto attraverso la lettura dell'amatissimo Ariosto, diviene un contenitore di significati che danno senso al presente; in questi anni, parallelamente all'attività letteraria, Calvino si dedica alla ricerca sulle narrazioni popolari italiane, il cui risultato finale sarà l'edizione delle *Fiabe Italiane* (1956) trascritte in italiano dalle lingue locali originarie.

Gli anni seguenti vedono una ripresa del modello realistico della narrazione con *La giornata di uno scrutatore* (1963) e *Marcovaldo* (id.), ma anche in entrambi questi romanzi è sempre presente la ricerca di un effetto straniamento che li separa dal modello neorealistico.

Un definitivo allontanamento da esso con una sorta di capovolgimento della realtà si ha nelle successive prove: le *Cosmicomiche* (1965; divenute *Cosmicomiche vecchie e nuove* nel 1984) *Ti con Zero* (1968), *Le città invisibili* (1972), *Il castello dei destini incrociati* (1973). *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) si può definire quasi un metaromanzo, ma è nel 1983 con *Palomar* che Calvino compie un'altra – purtroppo definitiva – evoluzione nel senso di trasposizione della realtà nella fantasia.

Altri contributi molto importanti allo sviluppo della letteratura italiana di questo fine secolo, Calvino ha dato con i suoi scritti di critica, rintracciabili in giornali (è stato anche, all'inizio della sua carriera di scrittore, collaboratore de *L'Unità*, organo del PCI), riviste e singoli interventi, nonché nei saggi di *Una pietra sopra* (1980), *Sei lezioni americane* (1988) e *Perché leggere i classici* (1991); tra i quali gli ultimi due sono stati pubblicati postumi.

Ed è proprio in *Sei lezioni americane*, inizio di una serie incompiuta di conferenze da tenersi all'Università di Harvard, che Calvino riafferma una visione della realtà – riassumibile in: leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità, – da trasmettere allo scrittore e al lettore del prossimo millennio.

Nei suoi romanzi, Calvino sembra costantemente affascinato dall'inesauribilità del reale e dei modi possibili della sua rappresentazione; anche quando dà della realtà una immagine verosimile, essa sottende sempre un allontanamento pregresso che consente l'effetto straniamento. È il caso del celebre racconto «L'avventura di due sposi», dove l'operaio Arturo Massolari e la moglie,

¹⁶ Battistini 1993.

che si amano teneramente, sono costretti a dividere la stessa casa e addirittura lo stesso letto ad orari scambiati, a causa dei turni di lavoro; o ancora, delle dettagliate descrizioni che il protagonista de *La giornata di uno scrutatore* dà dei votanti.

Se la letteratura ha un ruolo, consiste nel dare un senso al reale, scoprendone insospettabili connessioni. Se la letteratura ha ancora una funzione, sembra essere quella di filo di Arianna che guidi lettore e scrittore verso una comprensione del proprio labirintico mondo interiore, una sorta di «orientamento» che implica «disorientamento».¹⁷

Non è casuale ricordare, a questo punto, che la madre di Calvino fu fitologa e botanica ed il padre agronomo; la madre in particolare dovette influenzare molto il giovane Calvino, il quale, tra l'altro, tornato in Italia, si iscrisse, per poi abbandonarla subito, alla facoltà di Agronomia. La conoscenza empirica della realtà, unita ad una smagata visione di essa – soprattutto riguardo ai rapporti tra esseri umani – e ad un gusto particolare della sua figurazione fantastica in chiave simbolica sembrano essere gli ingredienti che variamente combinati si ritrovano in tutta la produzione letteraria di Calvino; ma di queste diverse componenti l'osservazione del mondo circostante, dell'ambiente dove si inseriscono le vicende, è di gran lunga la più importante, la condizione senza cui le altre due cadrebbero nel vuoto.

Questo discorso vale per la trama onirica dei romanzi di Calvino – due esempi: le peregrinazioni di Gurdulù e l'incanto delle città descritte nei modi più impensati – e per la forma, che risente sia dei processi cognitivi dello scienziato che dei processi affabulatori del grande narratore. Ciò è visibile soprattutto nel lessico raffinato e preciso, sintetico e privo di compiacimenti letterari, che spesso si combina in una sintassi altrettanto rimarchevole per la sua linearità (altro esempio: i racconti).

Se, inoltre, le derivate paterne e materne di Calvino lo inducevano ad una conoscenza dei sistemi conoscitivi e di analisi della natura propri delle cosiddette scienze, egli aveva anche frequentato la «teoria dei giochi» e individuava il gioco come espressione totalizzante e suprema; dal paradosso alla metafora, dall'*I King* ai tarocchi, aveva capito che esiste, nell'infinita gamma di giochi, una quantità di parafrasi della vita molto più esplicative di un trattato di sociologia o psicologia comportamentale.

¹⁷ Calvino 1968, p. 22.

3. IL LABIRINTO

Pollicino e Borges – e in seguito la celebre lezione di *La vie mode d'emploi*, uno dei *livres de chevet* di Calvino – sembrano essere i modelli cui egli si ispira e non a caso. In Borges il tema del labirinto diventa un topos dai multiformi significati; in un suo celebre racconto («La casa di Asterione») il Minotauro parla di sé – ancora una volta, grazie ad un processo di straniamento – delle proprie vicende di povero mostro evitato da tutti, che gioca nella sua casa-labirinto, completamente vuota, in attesa di qualcuno che venga ad ucciderlo, liberandolo dalla terribile inclinazione antropofaga.

Ancora, il tema del labirinto mi fa pensare al celebre soffitto di un'antica dimora storica italiana, il Palazzo Ducale di Mantova. Si tratta di un soffitto a cassettoni, riccamente decorato, le cui intercapedini rappresentano strade perpendicolari, senza apparente via d'uscita di un labirintico giardino all'italiana. In esse l'anonimo artista ha scritto la celebre frase «FORSE CHE SÌ, FORSE CHE NO» per designare le alterne fortune della vita e l'incertezza che accompagna ogni scelta umana, in pieno accordo con la problematica visione tardo-rinascimentale dell'esistenza.

All'inizio di questo secolo tale motto fu adottato da un altro celebre scrittore italiano, che si chiamava Gabriele D'Annunzio. Certamente Calvino conosceva entrambi.

4. IL «FINALE OTTIMISTICO» DELL'ARTICOLO

È ora plausibile chiedersi: Calvino fa sul serio quando ipotizza la fine della letteratura come processo creativo affidato ad una singola individualità? Quanto scrive Calvino è l'ultimo canto del cigno di uno scrittore rassegnato alla scomparsa del proprio mestiere? Una sorta di epifania, non più rimandabile?

Per ciò che mi riguarda, credo che l'intervento di Calvino debba essere considerato più un'abile *captatio benevolentiae* nei confronti del suo pubblico che un epitaffio del mestiere dello scrittore.

In questa conferenza, infatti, Calvino cita continuamente libri, parla da scrittore degli scrittori dei «suoi» scrittori, studiosi e critici militanti che – in particolare negli ultimi cinquant'anni – hanno fornito ipotesi critiche affascinanti, grazie alle quali la letteratura è stata riletta in modo più consapevole ed arricchita di nuovi significati. Da questa «perdita di aura» – che ha comportato anche il ridimensionamento della scrittura creativa come atto sublime e un po' misterioso, non rapportabile con altre attività umane – nasce l'idea conduttrice di questo testo, la quale sostiene, tramite l'evidenza dei fatti che la letteratura consiste in un patto tra scrittore e lettore, senza il quale essa

non ha più senso ed è destinata ad una inevitabile scomparsa. Nella fedeltà a questo patto consistono, quindi, le sue possibilità di sopravvivenza e di vitalità.

Da molto tempo essa ha cessato di dare significati autonomi rispetto al contesto storico: il poeta e lo scrittore possono solo esprimere «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo» (Montale: «Non chiederci la parola»¹⁸) e dopo Auschwitz «appendere la cetra al triste vento» (Quasimodo).

Pochi anni dopo Pavese, la cui opera è ricca di ripercussioni e sviluppi nel dopoguerra, tenterà di recuperare mito e letteratura come depositi di archetipi, epica del quotidiano, anticipando involontariamente, alcuni temi presenti in questo intervento.

Tra i due scrittori – entrambi cresciuti in ambiente torinese e nel crogiuolo della casa editrice Einaudi, insieme a Elio Vittorini, Natalia Ginzburg, Primo Levi, Massimo Mila e molti altri – vi sono più differenze che similarità, se non altro dovute a motivi anagrafici. Per spiegare la posizione assunta da Calvino nel testo di cui qui si parla non è inutile ricordare che da Pavese in poi tanta acqua è passata sotto i ponti.

L'intero sistema letterario si è trasformato, e si è sviluppata una vera e propria industria con precise leggi di mercato. Si sono verificati alcuni eventi memorabili come: il boom editoriale della fine degli anni Cinquanta, le pagine letterarie dei quotidiani, casi clamorosi come quello di Pasternak o Tomasi di Lampedusa, i cui libri furono pubblicati dopo varie vicissitudini.

In seguito il Gruppo '63 ha assunto posizioni di rottura nei confronti dell'establishment culturale italiano e il Congresso di Palermo ha avanzato diverse ipotesi sui rapporti tra letteratura e produzione di massa che sfoceranno in *Apocalittici e integrati* di Eco (1964), mentre nei campus americani si legge Marcuse e nelle piazze parigine dopo poco si inneggia alla «fantasia al potere».

Nonostante le differenze, Calvino nella conferenza riprende l'idea – che fu di Pavese – della letteratura come materiale di scarto, capace di risignificare la realtà, secondo un procedimento analogo a quanto fa Duchamps con l'«objet trouvé», grazie al quale una ruota di bicicletta o un sedere di donna, isolati dal loro contesto, assumono particolari, molteplici significazioni.

Occorre anche osservare che, se Calvino è noto per essere stato uomo schivo, dalle posizioni critiche verso la società dei consumi, in questo intervento attribuisce alla relazione scrittore-lettore caratteristiche tipiche del rapporto produttore-consumatore, per cui il consumatore acquista un prodotto, innanzi tutto perché ha individuato in esso connotati soprasegmentali tipici di una relazione emotiva. In sintesi Calvino afferma che lo scrittore è un comunicatore,

¹⁸ Montale 1925

le cui capacità consistono nell'abilità di comunicare e di costruire un rapporto col lettore che sia sostanzialmente di scambio di emozioni.

Questo dice attraverso un procedimento retorico quasi socratico, per cui:

a) avanza l'ipotesi;

b) su di essa sospende il giudizio, apparentemente limitandosi a presentare i fatti;

infine,

c) attraverso una sapiente ricostruzione di essi, porta verso le sue conclusioni il lettore, senza che questo se ne accorga.

FINALE CON LETTRICE

Se esiste un lettore ideale per Calvino – intendendo per «lettore ideale» un destinatario in grado di afferrare le varie possibilità di interpretazioni implicite nel testo – forse si tratta di Ludmilla in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Non a caso è una donna: Calvino ha spesso messo accanto ai suoi protagonisti donne importanti e significative (basti pensare a Viola del *Barone Rampante*).

Nel Medio Evo antico protagoniste dei romanzi erano le donne e le donne erano anche il nucleo del pubblico dei trovatori, in quanto erano più colte dei loro mariti, desiderose di apprendere e avevano più tempo libero da dedicare a tali attività. Anche se ora le cose stanno diversamente, e le donne forse sono proprio coloro che hanno meno tempo, è significativo che ad una donna Calvino affidi il suo messaggio nella bottiglia; che è essenzialmente un messaggio di speranza per l'avvenire.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Calvino, Italo 1968: «Cibernetica e fantasmi» in *Le conferenze dell'associazione culturale italiana 1967-1968*. Fasc. XXI pp. 9-23. Cuneo.

Battistini, Andrea 1993: «Il genere del romanzo nel Secondo Dopoguerra in Italia», *Atti del Convegno Lic. Sc. Copernico*, Bologna.

Perec, George 1978: *La vie mode d'emploi*. Parigi.

Eco, Umberto 1964: *Apocalittici e integrati*. Milano.

Montale, Eugenio 1925: *Ossi di seppia*. Milano.

OPERE DI ITALO CALVINO

- 1947: *Il sentiero dei nidi di ragno*. Einaudi. Torino.
1952: *Il Visconte dimezzato*. Einaudi. Torino.
1957: *Il barone Rampante*. Einaudi. Torino.
1959: *Il Cavaliere inesistente*. Einaudi. Torino.
1979: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino
1956: *Fiabe italiane*. Einaudi. Torino.
1963: *La giornata di uno scrutatore*. Einaudi. Torino.
1963: *Marcivaldo*. Einaudi. Torino.
1965: *Cosmicomiche* Einaudi. Torino.
1984: *Cosmicomiche vecchie e nuove* Einaudi. Torino.
1968: *Ti con Zero*. Einaudi. Torino.
1972: *Le città invisibili*. Einaudi. Torino.
1973: *Il castello dei destini incrociati*. Einaudi. Torino.
1983: *Palomar*. Einaudi. Einaudi. Torino.
1980: *Una pietra sopra*. Einaudi. Einaudi. Torino.
1988: *Sei lezioni americane*. Einaudi. Torino.
1991: *Perchè leggere i classici*. Einaudi. Torino.

DIDEROT ET ROUSSEAU. LE THEATRE ET LA FETE.

Solveig Schult Ulriksen

«Oh! que ce monde-ci serait une bonne comédie, si l'on n'y faisait pas un rôle ... » Ces mots, Diderot les écrit à Sophie Volland le 25 juillet 1762 au sujet de «ce Rousseau dont vous me parlez encore», peu de temps après la condamnation de l'*Emile* et du *Contrat social*. Les lignes qui suivent - le rêve d'exister «dans quelque point dans l'espace», de ne voir que de très loin et au télescope les «scènes de la vie en petit» pour éviter d'en être affecté - ne sont pas sans évoquer l'amitié brisée des deux hommes et l'espèce de tragi-comédie de la rupture, dans laquelle ni l'un ni l'autre n'a eu le beau rôle.

On a tout dit sur ces «frères ennemis» que sont Diderot et Rousseau. L'expression est de Jean Fabre qui, dans une étude devenue classique, retrace l'histoire de leurs rapports à partir de la rencontre au Café de la Régence en 1742 jusqu'à la rupture définitive et pour ainsi dire officielle en 1757-58.¹ Cette longue amitié de quinze ans les aurait marqués tous les deux. Dans le cas de Diderot du moins, le dialogue avec son ancien ami ne cessera de se poursuivre avant d'être repris en 1782 dans le dernier ouvrage qu'il publie, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron et sur les mœurs et les écrits de Sénèque*. Plus qu'une apologie de Sénèque, Diderot écrit la sienne propre: «l'on ne tardera pas à s'apercevoir que c'est autant mon âme que je peins que celle des différents personnages qui s'offrent à mon récit».² Sa justification est par là même une ultime confrontation avec Rousseau, dans laquelle il laisse échapper ce cri de cœur: «Demander à un amant trompé la raison de son opiniâtre attachement pour une infidèle, et vous apprendrez le motif de l'opiniâtre attachement d'un homme de lettres pour un homme de lettres d'un talent distingué» (p. 360).

Pour l'un comme pour l'autre, l'amitié est une grande affaire, passionnelle même, qui s'exprime volontiers par le langage de la passion amoureuse. Voici d'abord Rousseau au moment de l'emprisonnement de Diderot au donjon de Vincennes:

... j'écrivis à Mme de Pompadour pour la conjurer de le faire relâcher ou qu'on m'enfermât avec lui [...] Si elle (sa captivité) eût duré quelque temps encore avec la même rigueur, je crois que je serai mort aux pieds de ce malheureux donjon ... ». Et lorsqu'il a devant

¹ In *Lumières et romantisme*, Paris, Klincksieck, 1963.

² *Œuvres complètes* de Diderot, éd. Lewinter, Le Club français du livre, 1969-1973, t. XIII, p. 281.

lui son ami emprisonné: «En entrant je ne vis que lui, je ne fis qu'un saut, un cri, je collai mon visage sur le sien, je le serrai étroitement sans lui parler autrement que par mes pleurs et mes sanglots: j'étouffais de tendresse et de joie.³

Dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, tout imprégné de la présence de Rousseau, Diderot parle de l'amitié en ces termes: «L'amour est l'ivresse de l'homme adulte; l'amitié est la passion de la jeunesse: c'est alors que j'étais lui, qu'il était moi. Ce n'était point un choix réfléchi; je m'étais attaché par je ne sais quel instinct secret de la conformité ... ». «C'est alors que j'étais lui, qu'il était moi ... » (p.450), prenons ces mots à la lettre. Rousseau pour Diderot est véritablement son «alter ego», le double qui «l'élucide et le complète» (l'expression est de Lewinter). A deux, ils formeront ce «monstre dicéphale», le monstre à deux têtes dont rêve Diderot dans un texte qu'on a trop de plaisir à lire pour ne pas le citer:

Il m'a semblé qu'il faudrait être tout à la fois au-dedans et hors de soi, et faire en même temps le rôle d'observateur et celui de la machine observée. Mais il en est de l'esprit comme de l'œil; il ne se voit pas. Il n'y a que Dieu qui sache comment le syllogisme s'exécute en nous. [...] Un monstre à deux têtes emmanchées sur un même cou nous apprendrait peut-être quelque nouvelle. Il faut donc attendre que la nature qui combine tout, et qui amène avec les siècles les phénomènes les plus extraordinaires, nous donne un *dicéphale* qui se contemple lui-même, et dont une des têtes fasse des observations sur l'autre (LEW., II, 575).

Ici déjà, dans ce texte qui est de 1751, apparaît le Diderot double, acteur et spectateur de lui-même, comédien génial qui se définit par le double jeu, la mystification et la multiplicité de ses masques. Diderot se multiplie en une infinité de personnages dans une œuvre qui est d'emblée nécessairement et superbement dialogique et théâtrale.

Pour Rousseau, comme on sait, il en va tout autrement. Alors que Diderot ne cesse de se fuir, de se perdre dans l'unité du monde et trouve sa vérité sous le masque, Rousseau ne conçoit de vérité que dans l'unité de soi, dans la coïncidence de l'être et du paraître (Lewinter). C'est précisément leur dissociation qui fait de la société un monde d'apparences et de mensonges. C'est donc dans la logique des choses et des personnes que ce soit au sujet du théâtre que l'opposition entre les deux amis éclate. Mais avant d'en venir là, à

³ *Confessions*, VII et VIII, citées par Fabre, op.cit. p.27.

cette année fatale de 1757 où apparaît la pièce de Diderot, *Le Fils naturel*, leurs voies divergent de plus en plus. En 1742, c'est leur intérêt commun pour la musique qui rapproche les deux amis. Rousseau est musicien, compositeur et théoricien de la musique; c'est en tant que musicien qu'il participe à la vie artistique de son temps et qu'il connaîtra ses premiers succès. Dans les années qui suivent, il écrit plusieurs opéras et comédies dont *Narcisse*, reçu par le Théâtre des Italiens après l'avis favorable de Marivaux, et *Le Devin du village*, «intermède» qui aura un grand succès. En somme, son expérience du théâtre est plus grande et plus directe que celle de Diderot qui, cependant, dès sa jeunesse, se passionne pour le théâtre et rêve d'être comédien, hésitant «entre la Sorbonne et la comédie». Le théâtre sera pour lui une préoccupation constante, comme en témoigne toute son œuvre à partir des *Bijoux indiscrets* en 1748 jusqu'à la comédie *Est-il bon? Est-il méchant?* vers la fin de sa vie.

En 1749, c'est l'événement capital qui va transformer la vie de l'un et de l'autre: Diderot est emprisonné à Vincennes pour avoir écrit la *Lettre sur les aveugles* et c'est en allant le voir que Rousseau aura l'idée de concourir sur le sujet proposé par l'Académie de Dijon. Encouragé par Diderot, il écrit le *Discours sur les sciences et les arts* qui marque son entrée dans le monde des lettres. Quelle que soit la part que prendra Diderot dans l'élaboration des deux *Discours*, il est certain qu'il a rempli auprès de Rousseau ce rôle socratique qui habitait son imagination: il est, comme l'a dit Jean Starobinski, «l'accoucheur de la singularité littéraire de Jean-Jacques». Les divergences, les désaccords d'ordre philosophique, religieux et peut-être surtout politique ne vont pas tarder à apparaître et c'est sans doute Rousseau qui le premier s'en rend compte. Diderot s'engage corps et âme dans l'œuvre collective qu'est l'*Encyclopédie* à laquelle il va consacrer vingt ans de sa vie, tout en poursuivant son œuvre personnelle dans la semi-clandestinité. Accepter la direction de l'*Encyclopédie* et vouloir coûte que coûte qu'elle puisse paraître, c'est pour Diderot accepter le sacrifice de soi, c'est accepter une vie de compromis, de prudence nécessaire et de ne pas dire sa pensée autrement que par biais.

La place du philosophe, telle que Diderot la conçoit, est au cœur de la cité, au milieu de la scène sociale, même si, ou précisément parce que cette société est une société corrompue. Pour agir sur elle, pour la réformer, le philosophe ne peut se réfugier «au fonds des bois», dans la cellule de moine où il accuse Rousseau de vouloir s'enfermer: sa place est tout au contraire dans «l'antre de la bête», tel Sénèque, philosophe et sage à la cour de Claude et de Néron.

Rousseau ne l'entend pas ainsi. Il optera pour la retraite, la solitude et la pauvreté qui seules puissent assurer l'indépendance. Il le fera de façon quelque peu ostentatoire par sa «grande réforme personnelle» de 1751-52, se faisant

copiste de musique et allant jusqu'à changer ses habitudes vestimentaires pour mieux accorder ses mœurs avec ses principes, sa vie avec ses discours. Ce choix de la solitude, la volonté de se dégager, Diderot ne peut le ressentir que comme une désertion et un abandon de poste («Adieu le Citoyen! C'est pourtant un Citoyen bien singulier qu'un ermite!», 10 mars 1757). Lorsqu'apparaît *Le Fils naturel* avec la tirade de Constance qui servira de prétexte pour la rupture, Rousseau n'a pas tort de se sentir visé:

Dorval, vous vous trompez. Pour être tranquille, il faut avoir l'approbation de son cœur, et peut-être celle des hommes. Vous n'obtiendrez point celle-ci, et vous n'emporterez point la première, si vous quittez le poste qui vous est marqué. Vous avez reçu les talents les plus rares, et vous en devez compte à la société. Que cette foule d'êtres inutiles qui s'y meuvent sans objet, et qui l'embarrassent sans la servir, s'en éloignent, s'ils veulent. Mais vous, j'ose vous le dire, vous ne le pouvez sans crime. C'est à une femme qui vous aime à vous arrêter parmi les hommes. C'est à Constance à conserver à la vertu opprimée un appui; au vice arrogant un fléau; un frère à tous les gens de bien; à tant de malheureux un père qu'ils attendent; à mille projets honnêtes, utiles et grands, cet esprit libre de préjugés, et cette âme forte qu'ils exigent et que vous avez [...] Vous, renoncer à la société! J'en appelle à votre cœur, interrogez-le, et il vous dira que l'homme de bien est dans la société, et qu'il n'y a que le méchant qui soit seul. (Acte IV, sc. 3)

Il importe de lire le texte en entier (et pas seulement la dernière phrase que l'on cite souvent hors contexte) pour comprendre la gravité de la blessure infligée. Rousseau ne l'oubliera jamais. La tirade met en évidence le trait par lequel les deux «frères ennemis» s'oppose de façon radicale. Pour Diderot, la sociabilité est naturelle:

... elle est déjà inscrite dans la relation élémentaire qui s'établit entre l'homme et la femme qui s'aiment, elle fonde les différents systèmes sociaux [...] la corruption est un fait de culture; l'homme de bien peut cependant trouver au fond de lui-même les ressources qu'il faut pour la combattre. Pour Rousseau, au contraire, l'homme n'est pas naturellement sociable; la société fondée sur l'inégalité le corrompt; elle aliène à lui-même le riche aussi bien que le pauvre; seul un acte libre et raisonné de l'homme qui n'a pas perdu tout souvenir intérieur de ce qu'a dû être l'état de nature [...] peut fonder en marge de la société inégalitaire et contre elle la nouvelle société où il n'y aura ni

riche ni pauvre et où chacun pourra jouir pleinement de lui-même dans la satisfaction de tous.⁴

Au *Fils naturel*, Rousseau répond par la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* au début de l'année 1758, texte qu'il sait provocant et qui va consommer la rupture. A la fin de la préface, il congédie publiquement son ancien ami: «J'avais un Aristarque sévère et judicieux, je ne l'ai plus, je n'en veux plus, mais je le regretterai sans cesse, et il manque bien plus encore à mon cœur qu'à mes écrits.» Dans la note latine avec son renvoi à l'*Ecclésiastique* (XXII, 26,27), ajoutée *in extremis*, il énumère ses griefs: «l'outrage, l'arrogance, la révélation d'un secret, un coup perfide». C'était là détruire tout espoir de réconciliation - à preuve les fameuses «Tablettes» de Diderot, dans lesquelles il consigne d'une plume furieuse les «sept scélératesses du Citoyen Rousseau».

La cause immédiate de la publication de l'ouvrage n'est cependant pas fournie par Diderot mais, comme le titre l'indique, par d'Alembert, coupable d'avoir proposé, dans son article «Genève» du septième tome de l'*Encyclopédie*, l'établissement d'un théâtre public dans la république. Derrière l'article, il y a Voltaire qui, depuis son installation aux «Délites» en 1755, avait usé de son influence pour la création d'un théâtre à Genève, et Rousseau le sait. A ses yeux, Diderot est coupable non seulement d'avoir publié l'article mais aussi de «trouver tout cela fort bien». En répondant à d'Alembert, s'opposant à ce qui n'est plus pour lui qu'un projet parisien émanant des encyclopédistes, Rousseau procède à un véritable démontage de l'idéologie des Lumières et se sépare définitivement de ceux qui furent ses amis. Rappelons qu'au départ, Rousseau avait contribué à l'*Encyclopédie* par de nombreux articles sur la musique, mais aussi par l'important article «Economie politique».

La *Lettre à d'Alembert* a trop souvent et à tort été considérée comme un réquisitoire général contre le théâtre en tant que facteur de corruption, par laquelle Rousseau aurait renoué avec la vieille querelle sur la moralité du théâtre, à la suite des théologiens comme Bourdaloue, Bossuet et Nicole au siècle précédent. L'enjeu de la *Lettre* est à la fois plus précis et plus vaste. Il s'agit d'emblée pour Rousseau d'empêcher l'implantation du théâtre aristocratique français dans la république de Genève et, par là, de faire acte de citoyen, se solidarissant avec le parti populaire (les «gens du bas») dans son combat contre le patriciat (les «gens du haut») qui, lui, n'est nullement hostile au théâtre. Dans ce contexte genevois, la position de Rousseau à l'égard du

⁴ Jacques Proust, "La fête chez Rousseau et chez Diderot", in *Annales Jean-Jacques Rousseau*, t. 37, 1966-68.

théâtre est donc surtout politique et plus précisément républicaine. C'est là le point de vue qui commande l'essentiel de l'argumentation de l'ouvrage. Car ce qui est bon pour une ville comme Paris, «où l'on juge de tout sur les apparences»⁵, grande cité aux mœurs déjà corrompues où le théâtre existe et où il n'est pas question de le supprimer, est néfaste pour une société vertueuse où il n'y a pas de théâtre et où il ne faut surtout pas en ouvrir un. Paris, c'est la «grande ville où les mœurs et l'honneur ne sont rien, parce que chacun, dérochant aisément sa conduite aux yeux du public, ne se montre que par son crédit et n'est estimé que par ses richesses». Là, l'on «ne saurait trop multiplier les plaisirs permis [...] pour ôter aux particuliers la tentation d'en chercher de plus dangereux» (L.A, pp. 130-131). La préface de *Narcisse* (1753) le disait déjà: « ... dans une contrée où il ne serait plus question d'honnêtes gens ni de bonnes mœurs, il vaudrait encore mieux vivre avec des fripons qu'avec des brigands.» La république de Genève, au contraire, «peuple libre, une petite ville, et un Etat pauvre» (p.64), où règne encore une «austérité républicaine» n'a que faire d'un théâtre qui «annonce un début de corruption qu'il accélère très promptement», qui engendre des besoins factices, augmente le pouvoir de l'argent, aggrave des inégalités et pervertit les relations sociales. Donnant à chacun l'envie de briller, le théâtre introduit inévitablement le goût du luxe et l'amour du paraître.

La *Lettre à d'Alembert* a d'autre part une portée philosophique et morale qui la relie aux deux *Discours* déjà parus, surtout le *Discours sur les sciences et les arts* dont elle est à bien des égards une prolongation logique: mise en avant des valeurs républicaines, les arts associés au luxe et à la corruption, dénonciation des lettres et des arts qui «étendent des guirlandes de fleurs sur les chaînes de fer dont ils (les hommes) sont chargés». Rousseau nie que le théâtre ait une quelconque valeur éducative ou utilité morale; puisque «l'objet principal est de plaire» et que «la raison n'y a nul effet», il ne saurait «changer les sentiments ni des mœurs qu'il ne peut que suivre et embellir» (L.A, pp. 68-69). Le théâtre n'est pas non plus un instrument de rassemblement social, puisque dans les salles de théâtre, «obscurcs prisons» où chacun vit «hors de soi», tout y divise et sépare: le public du non-public, ceux pour qui le théâtre est inaccessible, les spectateurs du parterre du ceux des loges, la représentation sur scène des spectateurs dans la salle: «L'on croit s'assembler au spectacle, et c'est là que chacun s'isole; c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire au dépens des vivants» (p.66). Les pages les plus fortes du texte dénoncent les

⁵ *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 132.

satisfactions faciles des «plaisirs d'âme», la bonne conscience de se sentir vertueux à peu de frais, la «pitié stérile» et la passivité du public devant des spectacles qui ne servent qu'à «rendre un peuple inactif et lâche; à l'empêcher de voir les objets publics et particuliers dont il doit s'occuper; à tourner la sagesse en ridicule; à substituer un jargon de théâtre à la pratique de la vertu» (p.140):

Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans les fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui? N'est-il pas content de lui-même? Ne s'applaudit-il pas de sa belle âme? Ne s'est-il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre? Que voudrait-on qu'il fit de plus? Qu'il la pratiquât lui-même? Il n'a point de rôle à jouer: il n'est pas comédien.

[...]

Ainsi la plus avantageuse impression des meilleures tragédies est de réduire à quelques affections passagères, stériles et sans effet tous les devoirs de l'homme, à nous faire applaudir de notre courage en louant celui des autres, de notre humanité en plaignant les maux que nous aurions pu guérir, de notre charité en disant au pauvre: Dieu vous assiste. (pp. 79-80).

Puisque tout est apparence au théâtre, il traduit l'essence même des rapports d'aliénation dont l'élément constitutif est la dissociation de l'être et du paraître. L'art du comédien est «l'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est» (p. 163); le théâtre nous montre «d'autres êtres que nos semblables», dans lesquels on fait semblant de se reconnaître, «tout ce qu'on met en représentation au théâtre, on ne l'approche pas de nous, on l'en éloigne» (p.79).

Au théâtre tel qu'il est, Rousseau oppose, on le sait, la fête publique qui unit au lieu de séparer, supprime les distances et les inégalités et abolit, fût-ce provisoirement, la dissonance de l'être et du paraître. C'est là le spectacle qui convient à une république où le peuple assemblé, sans exclusion et sans médiations, fête son union dans la transparence des cœurs et des consciences:

Mais n'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction; qui n'offrent aux yeux que cloisons, que pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude et de l'inégalité. Non, peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes! C'est en plein air, c'est sous le

ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au doux sentiment de votre bonheur (p. 233).

Nul besoin de ne rien montrer; il suffit de se rassembler sur une place autour d'un «piquet couronné de fleurs» et «vous aurez une fête». Mieux encore: «donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans l'autre, afin que tous en soient mieux unis». C'est alors que les «cœurs sont dans (les) yeux», que «toutes les sociétés n'en font qu'une, tout devient commun à tous» (p. 233-36).

Cette opposition de la fête et du théâtre se retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre de Rousseau: dans *La Nouvelle Héloïse* (1761, achevée en même temps que la *Lettre à d'Alembert*) où la fête des vendanges à Clarens s'oppose, point par point, aux impressions que Saint-Preux communique à Julie de sa rencontre avec l'opéra et le théâtre à Paris; dans les premières pages des *Considérations sur le gouvernement de Pologne* (1772), qui reprennent les mêmes arguments contre le théâtre des «nations modernes». Aux Polonais, Rousseau conseille d'abolir «les amusements ordinaires des cours», «tout ce qui effémine les hommes, tout ce qui les distrait, les isole, leur fait oublier leur patrie et leur devoir» et d'instituer, sur le modèle antique, des jeux publics, des spectacles en plein air, des cérémonies et des fêtes où «tout le peuple prenne part», afin de «monter les âmes au ton des âmes antiques», de renforcer l'amour de la patrie et les liens qui les unissent les uns aux autres.⁶ Dans ce texte en particulier Rousseau attribue à la fête civique la valeur éducative qu'il dénie au théâtre. La Révolution, tout imprégnée de la pensée rousseauiste, y verra un modèle qu'elle s'efforcera de mettre en œuvre.

Alors que Rousseau finit par prononcer contre le théâtre un jugement sans appel, Diderot va opposer le théâtre tel qu'il est à ce qu'il pourra devenir. Pas plus que Rousseau, il ne peut se satisfaire des petites salles obscures qui ressemblent à s'y méprendre à des «maisons de force», d'une scène étroite, encombrée de spectateurs, où l'on parle trop et ne joue pas assez, d'une action théâtrale confinée dans le système sclérosé des règles classiques. Dès *Les Bijoux indiscrets*, il avait porté, par la voix de Mirzoza, une critique globale contre les formes traditionnelles du théâtre, expression d'un autre temps, d'une culture dépassée et d'une société qui elle aussi appartient au passé:

Je n'entends point les règles [...] et moins encore les mots savants dans lesquels on les a conçues. Mais je sais qu'il n'y a que le vrai qui

⁶ Je cite d'après mon édition, *Collection complète des œuvres complètes de J.J. Rousseau*, Genève, 1782, t.II, pp. 251-252. Voir à ce sujet, Bronislaw Baczko, *Rousseau. Solitude et communeauté*, Paris, Mouton, 1974.

plaise et qui touche. Je sais encore que la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même. Or, y a-t-il quelque chose qui ressemble à cela dans ces tragédies que vous nous vantez? [...] Et puis a-t-on jamais parlé comme nous déclamaons? Les princes et les rois marchent-ils autrement qu'un homme qui marche bien? Ont-ils jamais gesticulé comme des possédés ou des furieux? Les princesses poussent-elles en parlant des sifflements aigus? On suppose que nous avons porté la tragédie à un haut degré de perfection; et moi je tiens presque pour démontré que, de tous les genres d'ouvrages de littérature auxquels les Africains se sont appliqués dans ces derniers siècles, c'est le plus imparfait. (LEW., I, pp. 634-36).

Tout y apparaît comme faux, à *Mirzoza*, comme à son créateur qui, dans les écrits théâtraux qui suivent, l'ensemble indissociable que forment *Le Fils naturel* et les *Entretiens*, puis *Le Père de famille* et le *Discours sur le poème dramatique* de l'année suivante, va fonder tout un théâtre à venir. Jamais il ne mettra en doute l'utilité morale et sociale du théâtre, son influence sur les mœurs - ou alors, dans les moments difficiles, comme en témoigne sa grande lettre à Voltaire du 19 février 1758, il doute de tout et se demande si le philosophe fait autre chose qu'amuser les hommes, s'il y a «grande différence entre le philosophe et le joueur de flûte [...] Ils (les hommes) écoutent l'un et l'autre avec plaisir ou dédain, et demeurent ce qu'ils sont.»

Diderot va donc repenser tout le théâtre de son époque et ce faisant, il ne se contentera pas de rêver d'un théâtre autre, apte à exprimer la nouvelle société en train de naître, il va tout bonnement l'inventer. Moins sans doute par ses pièces, qu'on ne cesse de dire injouables - alors que *Le Père de famille* s'est avéré parmi les pièces le plus souvent jouées au XVIII^e siècle et que *Le Fils naturel* a eu plus de représentations pendant les dix dernières années que pendant les deux siècles de son histoire - que par les écrits théoriques qui les accompagnent. *Le Fils naturel*, suivi des *Entretiens* où Diderot-Moi dialogue avec son personnage fictif Dorval, auteur et personnage central de la pièce, fonde le «genre intermédiaire»: «comédie sérieuse» et «tragédie domestique et bourgeoise», qu'on va bientôt appeler drame bourgeois, résolument contemporain avec sa mise en scène non des caractères immuables, mais des «conditions», l'homme pris dans ses relations sociales et familiales. Ce théâtre sera fondé sur l'illusion - et Diderot évoque, le premier à ma connaissance,

l'idée d'un «quatrième mur»⁷ - sur la reconnaissance et l'identification : «Pour peu que le caractère fut chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état que l'on joue devant lui, ne soit le sien: il ne peut méconnaître ses devoirs. Il faut absolument qu'il s'applique ce qu'il entend» («Troisième entretien», LEW., III, p. 190). Intégration du monde contemporain, éducation morale, une esthétique théâtrale entièrement nouvelle, le théâtre rétabli dans sa fonction sociale et nationale - le projet de réforme proposé par Diderot ne vise à rien de moins. Il en découle toute une série d'innovations qui vont bien au-delà de la définition du drame bourgeois comme genre nouveau: l'invention proprement révolutionnaire de la mise en scène, l'importance primordiale du visuel, les ressources du décor, du geste et du mime, l'introduction de scènes muettes («le geste doit s'écrire souvent à la place du discours»; il faut «écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau»).

Partant du simple fait qu'une «pièce est moins faite pour être lue que pour être représentée» (LEW., III, p.116), Diderot va accorder une attention nouvelle aux conditions matérielles de la représentation, en premier lieu, l'architecture et la structure des salles. «Faute de scène, on n'imaginera rien [...] Avez-vous vu la salle de Lyon? Je ne demanderais qu'un pareil monument dans la capitale, pour faire éclore une multitude de poèmes, et produire peut-être quelques genres nouveaux.» Ce qui montre on ne peut plus clairement l'influence du lieu scénique sur ce qui s'y fait, pas seulement sur la représentation mais aussi sur les œuvres. A l'espace scénique resserré des théâtres parisiens, Diderot oppose une scène vaste comme celle du théâtre antique qui permettrait de montrer des scènes simultanées, de «combiner la pantomime avec le discours, entremêler une scène parlée avec une scène muette, et tirer parti de la réunion des deux scènes» («Second entretien», LEW., III, pp. 151-153). On mesure l'originalité et la nouveauté radicale des ces idées, formulées, rappelons-le, en 1757. Elles ont du reste eu un avenir qui va au-delà du théâtre réaliste que Diderot semble par ailleurs annoncer, notamment sur le théâtre moderne qu'il soit expérimental ou non (Brecht - qu'on ait pu évoquer aussi Artaud, montre l'étonnante richesse de ses idées), et de façon plus surprenante, le cinéma (Eisenstein).⁸

⁷ "Soit donc que vous composiez soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez au bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas" (*Dicours sur la poésie dramatique*, LEW., III, p. 453).

⁸ S. M. Eisenstein, "Diderot a parlé de cinéma", article écrit en 1943, traduit et publié en français dans la revue *Europe*, no. 661, Mai 1984. Voir à ce sujet Jean-Claude Bonnet, "Diderot a inventé le cinéma", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 18-19, Octobre 1995.

A titre de conclusion, citons une dernière fois un passage de l'*Essai sur Sénèque* qui oppose l'action à long terme (celle de Rousseau) à l'engagement immédiat (le sien):

Vaut-il mieux avoir éclairé le genre humain, qui durera toujours, que d'avoir ou sauvé ou bien ordonné une patrie qui doit finir? Faut-il être l'homme de tous les temps, ou l'homme de son siècle? C'est un problème difficile à résoudre.

Nous le savons nous, lecteurs du XX^e siècle: il a su être les deux.