

difficilement lisibles. La première série correspond à l'enseignement que le grand linguiste donnait dans sa première conférence hebdomadaire, la seconde offre le contenu de la deuxième conférence.

Guillaume, reconnu comme «un des esprits les plus distingués de l'Europe» par Havet et Meillet n'a connu de son vivant, ainsi que le constate dans son introduction, et avec quelque mélancolie, son légataire universel «ni la gloire ni même la notoriété». La réédition de *Temps et Verbe* et de *L'Architectonique du Temps dans les Langues Classiques* (Champion, 1965), la réunion en volume de ses articles, *Langage et Science du Langage* (Nizet, Paris - Presses de l'Université Laval, Québec) ont partiellement contribué à réparer cette injustice, et à maintenir la présence d'une pensée linguistique à laquelle les grandes thèses de syntaxe parues ces dernières années (Moignet, Imbs, Stefanini) ont rendu le plus éclatant hommage. Il reste que la méthode de Guillaume, et, partant, ses résultats, se heurtent parfois encore au scepticisme des linguistes. On reproche à Guillaume d'avoir été non pas un linguiste, soucieux de ne jamais quitter le discours, mais une sorte de thaumaturge, à tout le moins un philosophe ou un psychologue, sans doute parce que les mots de *psychisme* et de *mentalisme* reviennent dans ses écrits. Mais il suffit de le lire et de lire la belle introduction de M. Valin (A1, pp. 9-58) pour reconnaître que les signes ne sont jamais perdus de vue; Guillaume, au-delà du discours et de ses formes matérielles, recherche la langue, c'est-à-dire le schème sub-linguistique qui, dans le plus secret de la pensée, commande à la sémiologie d'être ce qu'elle est, et aux éléments du discours de s'assembler comme ils s'assemblent. Son génie a conduit Guillaume à être très abstrait; mais s'il eût manqué au devoir d'abstraction, eût-il été linguiste? Il demeure constamment rigoureux, quoique la diversité de l'expérience sensible le conduise à aller très loin et très profond dans sa recherche des éléments simples qui constituent le principe générateur de la parole.

Il est assurément hors de question d'analyser ici les deux volumes qui sont proposés à notre admiration. Nous dirons simplement que A1 est consacré aux temps et aux modes du français: on y trouvera, plus développés encore, les arguments révolutionnaires (et, pour nous, les seuls qui rendent compte des faits) dont est constitué *Temps et Verbe*. B2 a une portée théorique plus grande et offre le début d'un traité de linguistique générale, et traite non pas tellement d'un idiome particulier, mais de ce que c'est qu'une langue. La méthodologie y tient une place considérable, et les exemples individuels s'y font rares: c'est *l'acte de langage* en soi que Guillaume s'efforce de définir.

Entreprise magnifique que celle qui a commencé à l'initiative des disciples de Guillaume, et qu'on a hâte de voir parvenue à son terme.

André Eskénazi

PARIS

Littérature

GÉRARD GENOT: Analyse structurale de «Pinocchio». Quaderni della Fondazione nazionale «Carlo Collodi», n. 5, 1970. 151 p.

Lo studio di G. Genot è uno dei primi tentativi di applicazione a un testo letterario italiano dei principi dell'analisi semantico-narratologica i cui padri sono, come tutti

sanno, A. J. Greimas e T. Todorov. Nell'introduzione, che occupa un quinto dell'intero libro, il G. espone la sua metodologia e cita altre fonti di ispirazione, le quali si identificano nei nomi più prestigiosi dello strutturalismo francese, Roland Barthes, Benveniste, J. Kristeva.

L'introduzione si compone di sei capitoletti, il primo dedicato in primo luogo alla costruzione di un modello applicabile anche ad altri testi. L'autore dichiara che, identificate le strutture, si procede all'elaborazione di un modello, elaborazione compiuta innanzitutto mediante una serie di operazioni riduttive (cfr. Greimas). A questo livello il G. non tiene però fede alla promessa, perchè il suo studio non sfocia nella creazione di un modello; non è chiaro se i risultati, sintetizzati, debbano considerarsi trasferibili ad uno studio generale, sul romanzo d'avventure per esempio, ma un simile progetto non appare attuabile. – Nei capitoli 2-4 dell'introduzione il G. descrive i tre livelli dell'analisi, paradigmatica, sintagmatica e ideologica, quest'ultimo chiamato «l'investissement». In 5 tratta della comunicazione letteraria in generale e dà un rapido schema dei vari ordini di fattori coinvolti nel processo; inoltre pone una differenza fra «histoire» e «discours», termini che i formalisti russi sostituivano con favola e soggetto e che corrispondono rispettivamente ai *fatti* della narrazione e ai *modi* della stessa, secondo una definizione di Todorov, citato dal G. – Questa bipartizione viene in seguito integrata nell'analisi, per ciascuno dei tre livelli superposti, paradigmatico, sintagmatico, ideologico, e si viene così a creare una struttura a sei membri, sulla quale si basa la seguente trattazione di «Pinocchio», articolata per l'appunto in sei scomparti corrispondenti. – Nell'ultima parte dell'introduzione il G. si occupa del rapporto fra completezza (*exhaustivité*) ed economia dell'analisi.

La parte propriamente analitica è ricca di osservazioni interessanti e penetranti, ma la sua stessa struttura rende impossibile una visuale unificante, della quale più volte si sente il bisogno. La novità di maggior rilievo è la costituzione di una macrosequenza, composta idealmente di 9 microsequenze, la quale fornisce al G. l'unità di base, paradigmatica (del livello *historire*, non *discours*), per una descrizione esauriente dell'intero materiale costruttivo di «Pinocchio», descrizione completata in questo primo scomparto dell'insieme (di sei), da un'elencazione degli «actants» che in combinazioni varie riempiono le 16 macrosequenze aventi in linea di principio struttura identica, le quali formano, secondo il G., lo schema narrativo di «Pinocchio».

La trattazione degli actants si basa sulla teorizzazione contenuta nel capitolo «Réflexions sur les modèles actantiels» della *Sémantique structurale*. – I 9 elementi della macrosequenza sono i seguenti: 1. Dessein (Pinocchio si propone un determinato scopo). 2. Obstacle (Lo scopo viene ostacolato). 3. Hésitation. 4. Manquement (P. tradisce lo scopo). 5. Punition. 6. Repentir. 7. Epreuve (P. viene messo alla prova un'altra volta, per potersi riabilitare moralmente). 8. Salut. 9. Récompense. – 16 sequenze, più o meno simili, voilà «Pinocchio».

Il tentativo è affascinante e qualsiasi anche disattento lettore del libro riconoscerà immediatamente la fondatezza di una parte considerevole delle microsequenze. Il G. applica lo schema con molta duttilità e non tenta di forzare il materiale in un casellario troppo rigidamente costituito, dispensando così il recensore dal rilevare, in un buon numero di sequenze, la notevole distanza dal modello proposto.

A livello *discours* della parte paradigmatico vengono analizzati alcuni procedi-

menti stilistici a volte legati a determinati tipi di microsequenze; così il dialogo è particolarmente sviluppato nelle microsequenze *Hésitation* e *Repentir*. – Nella parte sintagmatica si prendono in considerazione contenuto (*histoire*) e forma (*discours*) dal punto di vista dell'insieme. Il primo livello dà modo al G. di fissare una curiosa topografia e sua funzione nel libro, ma interesse anche maggiore suscita a livello *discours* un tentativo di applicazione del concetto di programmazione, formulata dalla Kristeva. Il G. tenta di rapportare alla programmazione il fenomeno stilistico della «*relance*» (ripetizione), nonché quello che egli chiama la «*gratuità*», vale a dire l'antinaturalistica libertà con cui il Collodi fa morire e risuscita personaggi, senza degnarsi di fornire ai lettori una spiegazione plausibile. – Risulta qui evidente la sproporzione fra la complessità dell'apparato analitico e la relativa modestia e semplicità dei materiali esaminati, questo sia detto con pieno rispetto per uno studio meritevole di proporre e verificare una metodologia nuova e interessante. – Altra difficoltà derivata dai principi seguiti dal G. è il problema della distinzione fra i sei livelli analitici proposti. Così, in caso, la ripetizione (*relance*) potrebbe essere esaminata a livello paradigmatico-discorsivo.

Nella terza ed ultima parte vengono definiti i valori che il Collodi con intensità varia investe negli elementi strutturali del libro. Questa parte, ideologica, termina con la constatazione che «*malgré la relative neutralité des contenus figuratifs, se dessine un «système» fortement individualiste, voire anarchisant, qui n'a rien à voir, par exemple, avec les contenus de «Cuore»* ».

Sintetizzando bisogna rilevare l'interesse metodologica di questo studio e la ricchezza di osservazioni nuove di vario genere, mentre lasciano dubbi la mancanza di unità nel procedere analitico (qui sostituito dall'idea-base, rimasta piuttosto allo stadio di manifesto, che ogni livello dev'essere integrato a livello superiore), la complessità del tipo di esame proposto (generalmente non motivato dalla materia) – potrebbe trattarsi però, soltanto di malattie infantili di una metodologia ancora in via di sviluppo.

Jørn Moestrup
ODENSE

JEAN-PIERRE RICHARD: *Études sur le romantisme*, éd. du Seuil, 1970, 283 pp.

Vers la fin de son livre, J.-P. Richard se demande si «le double ressort de la fonction critique» – celui de «fidélité médiatrice et d'infidélité excitante» – qu'il vient de découvrir chez Sainte-Beuve, est aussi le fondement de sa propre critique. A vrai dire, cela ne fait pas de doute, bien qu'il soit souvent difficile de suivre en même temps la cohérence ardue de l'écriture critique de Richard et les rapports entre cette écriture même et celle de l'auteur étudié. Dans son effort pour sauvegarder «le métaphorique» de l'œuvre étudiée, son «mode d'expression non littéral» (il s'agit des connotations, comme il le dit ailleurs), Richard risque de voiler l'objet de la critique; l'étude sur Balzac en est fatalement appauvrie. Mais d'autre part, Richard renouvelle la critique thématique en disant que «comprendre une forme, c'est s'alerter en effet tout autant à sa responsabilité existentielle qu'à sa structure propre, au principe interne de son fonctionnement». L'œuvre critique est donc à la fois «provo-