

do a Carlo Dati di elaborare un Vocabolario etimologico della Crusca, lavoro che tuttavia non fu mai realizzato.

Molto informativo e interessante è la descrizione dell'importante contributo dei missionari del '600 e soprattutto del '700 alla raccolta di materiali etnografici e etno-linguistici. Nel 1790 viene pubblicato presso la tipografia romana di *Propaganda fide* un *Sidharubam seu Grammatica samscrdamica*, lavoro dovuto al padre carmelitano Paolino di San Bartolomeo, comprendente anche una dissertazione sul sanscrito. Sebbene l'attività linguistica dei missionari non fosse senza influsso anticipante sul comparativismo, è solo oggi che i linguisti hanno riconosciuto l'importanza dell'enorme corpus conservato negli archivi di *Propaganda fide*, il quale in questi anni è oggetto di una serie di indagini linguistiche.

Alla fine vorrei brevemente menzionare il passo in cui è esposto il dibattito sull'identità del *siciliano illustre* (p. 195-204), svoltosi intorno agli anni 1820-30. In realtà si trattava di favorire determinate opinioni nel corrente dibattito sulla questione della lingua: come prova di una tradizione linguistica 'illustre' indipendente dai modelli toscani, furono presentate tra l'altro delle poesie siciliane, scritte, a quanto pareva, in una lingua molto simile al toscano, ma soltanto «migliore». Nel 1830, in nome di una teoria filoflorentina, il filologo modenese Giovanni Galvani concluse la questione del siciliano illustre, tirando avanti i testi siciliani *originali* e dimostrando che le versioni già presentate per illustrare il carattere illustre del siciliano, in realtà, non erano altro che testi toscanizzati da copisti toscani! (p. 201)

Claudio Marazzini, presentandoci con alta erudizione e coscienza scientifica una serie di momenti poco ricordati, ma notevoli e salienti, della storia (della storia) della linguistica, ci ha dato un prezioso lavoro che senz'altro occuperà un posto di rilievo nel complesso di ricerche italiane sulla storia della linguistica.

Gunver Skytte
Università di Copenaghen

Théorie littéraire

Gérard Genette: *Fiction et diction*. Ed. du Seuil, Collection 'Poétique', Paris, 1991 (153 p.)

Etre ou signifier, telle est la question essentielle traitée par les quatre essais de ce recueil. Quatre points de départ pour aborder un même problème de fond – celui de l'essence et des confins du langage artistique. Que l'on parte des critères consacrés ou intuitifs, du statut communicatif de l'assertion fictionnelle, du fonctionnement de la narration en fiction, ou, enfin, du style comme opposé au sens, on en revient toujours à la même question : un texte *signifie-t-il* aux dépens de ce qu'il *est*, ou peut-il *être* au point de ne rien *signifier*? – Question de définition, bien sûr, mais c'est très exactement de définitions qu'il est question dans cet ouvrage.

Le premier essai, qui donne au recueil son titre, applique deux acceptions distinctes de la notion artistique pour déterminer ce qui fait d'un texte une œuvre d'art : d'une part l'acception *constitutiviste* qui, selon certains critères *conventionnels*, tiennent *a priori* certains textes pour des œuvres littéraires; d'autre part, l'acception *conditionnaliste*, éminemment subjective, qui permet à chacun de considérer tel texte comme artistique à cause de ses qualités.

La première acception applique à son tour deux critères : un critère *thématique* selon lequel tout texte *fictionnel* est artistique, quelle que soit sa qualité, et un critère *formel* qui tient à l'opacité de la poésie lyrique, indissociable de sa forme *intransitive*. Pour désigner cette dernière catégorie, Genette propose le terme de *diction*.

Selon l'acception constitutiviste, tout texte fictionnel ou lyrique est ainsi artistique par définition, tandis que la prose non fictionnelle pourra, selon l'acception conditionnaliste, accéder au domaine de la *diction* dans la mesure où la qualité esthétique de sa forme se substitue plus ou moins à son signifié (ce qui relève du jugement de chacun). Dans ce cas, dit Genette, son aspect *rhématique* (ce qu'il *est*) occulte son aspect pragmatique (ce qu'il *signifie*), sans nécessairement y renoncer.

Le propos de Genette n'est donc pas simplement de baptiser *diction* la poésie lyrique, mais de suggérer une nouvelle répartition en discours *intransitif* et *transitif*. L'intransitivité du discours fictionnel tiendrait ainsi à son pseudo-référent, et celle du discours lyrique à son caractère rhématique, caractère que peut revêtir à l'occasion la prose non fictionnelle. – Et c'est précisément cette notion d'*intransitivité* qui me paraît accuser la fragilité de l'entreprise. Nul doute que le signifié du discours fictionnel soit *en principe* un pseudo-référent, mais est-il tellement certain que tout élément *réel* (le «Rouen» de *Madame Bovary*, le «Napoléon» de *Guerre et Paix*) devienne entièrement fictif (et donc pseudo-référentiel) en passant dans la fiction (cf. p. 37)? Oui, car ces éléments réels deviennent irréels en tant que plongés dans un univers fictif. Non, car ces éléments réels demeurent intangibles : nul auteur de fiction ne peut déplacer Rouen ni faire tuer Napoléon à Moscou! Il faudrait donc, à mon avis, modifier quelque peu cette notion d'*intransitivité* en l'accordant à l'acception constitutive : si le discours fictionnel comporte une capacité transitive (lui permettant de *désigner* une réalité extérieure, c'est-à-dire le dispensant de *l'inventer*), il s'agit d'une capacité facultative et, par là, non constitutive.

Quant à cette autre forme d'*intransitivité* qu'incarne une «signification inséparable de sa forme verbale – intraduisible en d'autres termes» (p. 35-36), on aurait du mal à imaginer, ne serait-ce qu'en l'espace d'une ligne, le beau style occulte le signifié sans suspendre par là le fonctionnement pragmatique du texte. Certes, la beauté artistique du discours pragmatique peut attirer l'attention au même titre que le signifié, voire renforcer l'effet de celui-ci, mais, à mon humble avis, ce signifié restera néanmoins «traduisible», ce qui revient à dire que le discours pragmatique n'accède à l'*intransitivité* proprement dite qu'en cessant d'être pragmatique. Il s'agit donc, et tel est évidemment l'avis de Genette (cf. p. 28), d'un effet de style qui ferait passer au premier plan la *diction*, sans occulte totalement le signifié pragmatique, mais, dans ce cas, les notions de *transparence/opacité* me sembleraient plus appropriées : un discours peut être plus ou moins transparent, mais guère plus ou moins transitif. Quoi qu'il en soit, il me semble difficile d'admettre cette notion de *plus ou moins* transitif/transparent sans situer, du même coup, la *diction* hors de portée du discours pragmatique.

L'essai suivant, *Les Actes de fiction*, discute du statut des énoncés de fiction narrative en tant qu'actes de langage. Se référant à John Searle, qui considère ces énoncés comme des *assertions feintes*, Genette se propose d'étudier les relations entre énoncés véritables et énoncés fictionnels, ces derniers constituant l'acte illocutoire de l'auteur de fiction. S'il est vrai que les énoncés fictionnels sont feints par rapport à ce qu'ils désignent (leur pseudo-référent), ils sont par contre véritables en tant que créateurs de fiction : en feignant de désigner un objet, ils amènent le destinataire à imaginer ledit objet; tel est l'*acte de fiction*. Certes, cet énoncé fictionnel se trouve à l'opposé de l'énoncé pragmatique pur («l'eau bout à cent degrés»), mais entre les deux s'étend en fait toute une gamme de *modalités du discours* (verbes performatifs, formules de politesse, ironie, etc.) qui ont la capacité de faire entendre autre chose qu'elles ne disent. C'est dans ce contexte que l'énoncé fictionnel a la capacité de faire entendre l'assertion comme une assertion feinte. Capacité très particulière, à mon avis, et difficilement comparable aux autres modalités, mais la démonstration des mille manières dont, déjà, le langage non fictionnel bat en brèche la pureté pragmatique de l'énoncé en valait bien le détour.

Or, le dernier mot de l'essai concerne, non la spécificité de l'énoncé fictionnel, mais le critère narratologique par lequel Genette réduit le discours narratif à la seule narration *hétérodiégétique* (récit sans JE), en excluant explicitement celle du JE-narrateur extradiégétique (comme par exemple le narrateur proustien de *La Recherche*), puisque la feintise de l'auteur d'un récit homodiégétique est de nature différente : un Proust ne feint pas d'affirmer l'existence des faits racontés, mais sa propre identité avec un personnage *dans l'univers fictif* (pp. 44, 62). – L'argument me semble hautement contestable : est-il besoin de rappeler que le JE-narrateur extradiégétique n'est pas plus *dans* la fiction que le narrateur hétérodiégétique? Si un Perrault peut faire entendre par «il était une fois...» : «Veuillez imaginer avec moi qu'il était une fois...» (cf. p. 49-50), un Proust peut tout aussi bien faire entendre par «Longtemps je me suis couché de bonne heure» : «Veuillez imaginer avec moi *que j'ai vécu ce que je vous raconte...*». Le je-narrateur auquel l'auteur feint de se substituer n'est pas intrafictionnel : c'est en choisissant de désigner un personnage par *JE* qu'il affirme *avoir vécu* ce qu'il raconte.

Le propos de *Récit fictionnel, récit factuel* est la différence éventuelle entre les procédés narratifs appliqués de part et d'autre (propos qui permet à Genette quelques petites mises au point par rapport aux deux *Discours du récit*). Passant en revue les cinq catégories bien connues de son tableau narratologique (*ordre, vitesse, fréquence, mode, voix*), Genette retient, détails mis à part, le seul *mode* comme domaine nettement distinctif : seule la fiction peut avoir recours à l'omniscience narrative. Pour ma part, je voudrais ajouter, quant à la *voix*, que la narration réellement simultanée est chose courante dans le reportage (oral) journalistique tandis qu'elle est ultra-rare (sauf transgression) dans le récit fictionnel.

Et Genette peut conclure en gros qu'il n'y a pas *a priori* de différences entre discours fictionnel et factuel; les différences ressortent soit du paratexte soit de circonstances hors-texte. – Est-ce vraiment si simple? Oui, pour la narratologie synthétisante, qui réserve une case à chaque procédé effectivement relevé, la *transgression* narrative n'a pas droit de cité. Pourtant, la vraie différence entre récit factuel et fictionnel réside précisément dans ces transgressions, qui sont proprement impraticables.

bles pour le récit factuel. Voyons deux ou trois exemples, empruntés à *La Recherche* et que Genette a complaisamment relevés dans *Discours du Récit*:

Ordre: Dans *Swann*, l'analepse devient le récit premier, ce qui, dans un récit factuel, serait une négligence inadmissible.

Mode: La transgression spectaculaire de la focalisation interne (pensées de Bergotte mourant, etc.) serait dans le récit factuel un mensonge grotesque, sans plus.

Voix, niveau: La seule manière de faire accepter *Un amour de Swann* dans un récit factuel aurait été d'en indiquer les sources, c'est-à-dire non seulement Swann lui-même, mais encore bien des confidences de la part de personnages secondaires.

Si l'auteur de fiction peut à tout instant avoir recours à ces transgressions des normes pour saboter la vraisemblance de son récit et, par là, véhiculer son véritable propos, le récit factuel doit rester en deçà des procédés consacrés, sous peine de donner dans le mensonge. Voilà la différence essentielle entre récit fictionnel et récit factuel.

Enfin, dans *Style et signification*, l'essai le plus long et de loin le plus riche en suggestions, Genette se propose de chercher une définition sémantique du style, en supposant d'avance que ce terme doit désigner autre chose que la somme des figures rhétoriques. Partant de l'opposition *description-expression*, on retient comme première définition, toute provisoire, que «le style est la fonction expressive du langage, comme opposée à sa fonction notionnelle, cognitive ou sémantique» (p. 98-99). Substituons *connotative* à *expressive*, et nous abordons le premier trait *rhématique* du style, car la connotation évoque (entre autres) le *mode de locution* plutôt que le signifié (*bignole* pour *concierge*). Passons rapidement sur les relations entre *connotation* et *évocation* pour retrouver le sens du terme de *dénotation*: tel mot dénote tel objet si l'objet constitue un *exemple* du mot (un objet vert exemplifie la couleur verte). Or, sur le plan métaphorique, *exemplifier* équivaut à *exprimer*: la couleur grise de *Guernica* exprime la tristesse. Et nous voilà arrivés à une définition selon laquelle «le style est la fonction exemplificative du discours» (p. 115). S'il y a donc style quand le discours constitue lui-même un exemple de ce qu'il dit, il reste à mettre ce pouvoir exemplificateur en rapport avec la *connotation*, qui n'est rien d'autre qu'une exemplification qui *s'ajoute à la dénotation* (p. 115): à condition de dénoter *cheval, coursier* connote la noblesse du discours ... autant dire qu'en plus de ce qu'il dit, le discours *est* à tout instant ceci ou cela, d'où la dernière définition: «Le style consiste donc en l'ensemble des propriétés rhématiques du discours...» (p. 131). Ainsi, le style est le versant perceptible du discours, versant parfois inaperçu, mais constamment présent.

Genette souligne à juste titre que cette définition nous empêche de voir dans le style une collection de détails significatifs, et qu'elle situe le style au niveau de l'élocution. Ainsi, un texte exemplifie inévitablement un style – et ce qui semble stylistiquement neutre peut fort bien *exemplifier la concision*. Potentiellement, tout discours est style, selon l'appréciation du lecteur, et ce style est l'*être* du texte, distinct de son *dire* (p. 149).

Et la boucle est bouclée. Partant de la *diction* comme l'aspect rhématique que revêt parfois la prose non fictionnelle, on retrouve, sous le nom de style, l'*être* du discours. Est-ce à dire que *diction* et *style* se confondent? – Si oui (et sinon!) pourquoi le terme de *diction* est-il banni de ce dernier essai? Pourquoi Genette répugne-t-il à l'employer aussi bien qu'à l'interdire? Mystère dont lui seul détient le secret, mais, en

tant que lecteur, je peux affirmer qu'aucune stratégie élocutoire n'aurait pu imposer ce terme de *diction* avec autant de force que cette omission spectaculaire. Comme quoi ce dernier essai *fait dire* ce que disait effectivement le premier. Tel est, me semble-t-il, le *mode d'élocution* par excellence qui finit par capter l'attention du lecteur. C'est par sa manière de *ne pas dire* que ce texte incarne son *être*, c'est-à-dire la ... *diction*.

Nils Soelberg
Université de Copenhague

Littérature française

Patricia Francis Cholokian: *Rape and Writing in the 'Heptaméron' of Marguerite de Navarre*. Southern Illinois UP, Carbondale and Edwardsville 1991. 318 p.

Le viol thématise joué, dans la littérature du Moyen Age et de la Renaissance un rôle somme toute réduit. Mais sous forme de présupposé admis, cet acte est présent presque partout. Rien ne le montre mieux que le petit récit du XVI^e siècle que voici: un père de famille, qui n'a rien d'un violent lui-même, raconte comment deux jeunes invités, partis à la chasse, ne reviennent pas le soir, mais seulement le lendemain matin, épuisés et trempés par la pluie: ils s'étaient perdus dans la forêt, et on nous apprend incidemment pourquoi: en chemin ils s'étaient attardés à chasser «la biche coiffée», autrement dit, à violer, à deux! une bergère. Et cette explication du retard n'appelle aucun commentaire.¹

L'ouvrage de Patricia Francis Cholokian (dorénavant PFC) traite ce thème important dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Comme le constate l'auteur, le terme 'viol' n'existe pas dans l'*Heptaméron*, mais pour la chose, elle était une menace constante, même pour les dames de haut rang.

L'*Heptaméron* contient, on le sait, des éléments autobiographiques. Dans plusieurs nouvelles Marguerite se met en scène, de façon directe ou à peine voilée, comme c'est le cas dans la nouvelle 4, qui raconte comment une grande dame, évitant à force de résistance physique un viol, défigure l'assaillant et renonce pourtant à porter plainte à son frère qui aurait le pouvoir de faire punir de mort le coupable. PFC voit dans cet événement un traumatisme, quasi une matrice qui structurerait une grande partie du recueil, et il est vrai que l'*Heptaméron* est le seul recueil que je connaisse qui dépeigne sous des couleurs dégoûtantes et dans une perspective féminine les violeurs. Ainsi dans la nouvelle 10, Floride voit «son (d'Amadour, son 'honnête ami') visaige et ses oeilz tant alterez, que le plus beau tainct du monde estoit rouge comme feu et le plus doux et plaisant regard si orrible et furieux qu'il sembloit que ung feu très ardent estincellast dans son cueur et son visaige. . . ». Ce passage, cité par PFC pourrait bien être une des nombreuses traces d'un traumatisme semées tout le long du recueil. Mais après tout, et c'est là le drame, Marguerite était bien placée pour savoir ce à quoi les femmes pouvaient s'attendre. Si aujourd'hui le viol est (presque) unanimement condamné, sauf comme phantasme, il en était autrement, même et surtout à la cour de François Premier.