

Universitas Ostraviensis
Facultas Philosophica

STUDIA ROMANISTICA

Vol. 15, Num. 2 / 2015

OSTRAVA

Reg. č. MK ČR E 18750
ISSN 1803-6406

ÍNDICE – TABLE DES MATIÈRES – INDICE

Editorial 5

ARTÍCULOS Y ESTUDIOS – ARTICLES ET ÉTUDES – ARTICOLI E STUDI

Lingüística / Linguistique / Linguistica

Jana BRŇÁKOVÁ, Université d’Ostrava, République tchèque
LA RESTRICTION SÉLECTIONNELLE DU FIGEMENT
COMBINATOIRE DU VERBE DÉFECTIF *OUĚR* 11

Jana PEŠKOVÁ, Universidad de Bohemia del Sur,
České Budějovice, República Checa
LAS CONSTRUCCIONES VERBONOMINALES EN LOS TEXTOS
ESPECIALIZADOS (ESPAÑOL – CHECO) 21

Literatura / Littérature / Letteratura

Mariana KUNEŠOVÁ, Université d’Ostrava, République tchèque
L’ABSURDE DANS LE THÉÂTRE : DE LA DÉFINITION VERS SON
RÔLE DANS LES CONCEPTIONS DE HUGO ET BAUDELAIRE 35

Alicja RACZYŃSKA, Università Niccolò Copernico di Toruń, Polonia
 IL LETTORE MODELLO DELLE STANZE SOVRA LA BELLEZZA
 DI NAPOLI DI IOAN BERNARDINO FUSCANO SULLA SCIA
 DEI “FANTASMI” DELLE OPERE DI GIOVANNI PONTANO 53

RESEÑAS – COMPTES RENDUS – RECENSIONI

Iva DEDKOVÁ, Université d’Ostrava, République tchèque
 Michèle Lenoble-Pinson ; après relecture attentive de Paul Martens (2014).
Dire et écrire le droit en français correct. Au plaisir des gens de robe.
 Bruxelles : Bruylant, 806 pp. ISBN 978-2-8027-3611-0 65

Beatriz GÓMEZ-PABLOS, Universidad Comenio de Bratislava,
 República Eslovaca
 Carlos Alvar; José-Carlos Mainer; Rosa Navarro (2014).
Breve historia de la literatura española. 2.^a ed. Madrid: Alianza Editorial,
 742 pp. ISBN 978-84-206-8839-8 66

Šárka KONÍČKOVÁ, Université Palacký d’Olomouc, République tchèque
 Jarmila Beková (2012). *Ekonomie v jazyce na příkladu francouzštiny.*
 Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 135 p.
 ISBN 978-80-244-3274-8 68

Pavol KOPRDA, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Slovenská republika
 Eva Mesárová (2014). *Fantastika (nielen) v talianskej literatúre.*
 Hradec Králové: Gaudeamus, 145 s. ISBN 978-80-7435-476-2 69

CONTENIDOS – CONTENUS – CONTENUTI
STUDIA ROMANISTICA
VOLUMEN 15 / 2015

Jana VESELÁ
 CONTENIDOS DE LA REVISTA STUDIA ROMANISTICA (2015).
 ÍNDICE DE LOS AUTORES.
 RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS RESEÑADOS 75

Editorial

En el presente año conmemoramos el vigésimo aniversario de nuestra revista *Studia romanistica*, cuya historia recordamos brevemente en junio, en el Editorial del número uno. Este año, nuestra revista ha sido incluida en el más importante índice de referencia de revistas científicas de la Unión Europea, el índice de calidad e impacto de revistas científicas ERIH PLUS.

El número dos de la revista *Studia romanistica* reúne cuatro artículos científicos reseñados respectivamente en dos secciones. La sección de Lingüística contiene dos artículos. El artículo en francés escrito por Jana Brňáková (Universidad de Ostrava, República Checa) que se ocupa del verbo defectivo *ouïr* considerado generalmente como arcaico y caído en desuso siendo sustituido por el verbo *entendre*. La autora basa su investigación en los textos publicados después del 2000 recogidos en la base de datos Frantex, llega a la conclusión de que el verbo *ouïr* sigue formando parte del léxico del francés actual debido al uso permanente de sus colocaciones y las expresiones idiomáticas que el verbo *ouïr* conforma además de por su capacidad de crear combinaciones de valencia innovadoras. Otra colaboración lingüística pertenece a la hispanista Jana Pešková (Universidad de la Bohemia del Sur en České Budějovice, República Checa). La autora investiga las construcciones verbonominales con los verbos de apoyo en español, concretamente estudia su empleo en los textos especializados jurídicos actuales partiendo de la premisa de que el uso de dichas construcciones en los textos en cuestión se debe no solo a los factores estilísticos sino también a los morfosintácticos.

La sección de Literatura la componen dos artículos. La contribución en italiano de Alicja Raczyńska (Universidad Nicolás Copérnico de Toruń, Polonia) analiza las relaciones intertextuales entre el poema corto *Stanze sopra la bellezza di Napoli* de Ioan Bernardino Fuscano, poeta italiano poco conocido que vivía en el siglo XVI, y la poesía de Giovanni Pontano, un representante importantísimo del Humanismo italiano del siglo XV.

Mariana Kunešová (Universidad de Ostrava, República Checa) se ocupa en su estudio escrito en francés de la absurdidad presente en las obras teatrales de Víctor Hugo y Charles Baudelaire.

En el presente número aparecen, como es aquí habitual, reseñas críticas de las publicaciones y monografías científicas recientemente publicadas.

A lo largo de su edición la revista *Studia romanistica* siempre ha tratado de ofrecer a sus lectores textos interesantes que les sirviesen de impulso para discutir en sus páginas con sus autores e intercambiar con ellos las experiencias de su propia investigación científica.

Esperamos que las contribuciones de este número, a su vez, sean interesantísimas para los colegas tanto de los centros checos como de los extranjeros. Invitamos a los interesados en los artículos citados y publicados en todos los volúmenes —incluso el presente— de nuestra revista a leerlos y/o consultarlos en la página web del Departamento de Lenguas Románicas, que pueden encontrar en el siguiente enlace: <http://ff.osu.cz/kro/index.php?kategorie=35783&id=2052>.

Jana Veselá
Consejo editorial

ARTÍCULOS Y ESTUDIOS – ARTICLES ET ÉTUDES –
ARTICOLI E STUDI

Lingüística / Linguistique / Linguistica

LA RESTRICTION SÉLECTIONNELLE DU FIGEMENT COMBINATOIRE DU VERBE DÉFECTIF *OUÏR*

Jana Brňáková

Université d'Ostrava

République tchèque

jana.brnakova@osu.cz

Résumé. Le verbe *ouïr* est caractérisé dans les ressources lexicographiques faisant autorité (*Le Grand Robert* 2001, *Le Petit Robert* 2014 et *Le TLF*) en tant que défectif et vieilli, substitué, à partir du XVII^e siècle, par le verbe *entendre*. La restriction de l'emploi de ses formes conjuguées a eu pour conséquence la sélectivité de son figement combinatoire se reflétant dans la formation de groupements de mots fixes. En fonction de 199 exemplifications de notre corpus au nombre de 11 176 247 de mots, tiré de Frantext, dont la taille est restreinte aux textes postérieurs à l'an 2000, nous pouvons prouver le maintien de ce verbe au sein de collocations et d'expressions figées dans l'expression écrite du français contemporain, ainsi que sa capacité à produire des combinaisons innovantes de sa valence actancielle attestée.

Mots clés. Verbes défectifs. Collocation. Figement. Frantext. *Le TLF*.

Abstract. The defective verb *ouïr* and its restricted collocation profile. Lexicographic resources (*Le Grand Robert* 2001, *Le Petit Robert* 2014 and *Le TLF*) treat the French verb *ouïr* as defective and archaic; it has been replaced and substituted by the verb *entendre* since the 17th century. A limited use of some of its grammatical forms results in the verb's restricted collocation profile and this quality gives rise to new collocates with an inherent or figurative meaning. Based on the analysis of 199 occurrences of the verb in literary texts published from the year 2000 onwards, it

is possible to treat the verb *ouïr* as part of the contemporary French word-stock within which the verb enters relatively established collocates and idioms, but it also participates in forming new collocates.

Keywords. Defective verbs. Collocation. Idiom. The Frantext corpus. *Le TLF*.

1. Introduction

En reprenant le terme de *restriction sélectionnelle* de Martin (1996), qui porte sur la limitation de l'étendue combinatoire et implique la sélectivité normative des unités linguistiques, la tâche de cet article est d'attester la combinabilité du verbe défectif *ouïr* en français récent (depuis l'année 2000) par l'intermédiaire des sources écrites de la base textuelle *Frantext*. Les analyses visent deux objectifs principaux. *Primo*, pouvons-nous confirmer les postulats des travaux lexicographiques de référence (voir les références bibliographiques) constatant que ce verbe ne s'emploie plus qu'au participe passé, dans les temps composés, et à l'infinitif, dans des expressions idiomatiques ? Deuxièmement, y est-il le verbe complètement évincé par *entendre* dans la construction de syntagmes libres ou bien reste-t-il susceptible d'engager des valences innovantes au sein du champ de ses actants possibles ? Voici quelques-unes des questions auxquelles nous nous efforçons de répondre dans ce qui suit.

La restriction combinatoire est un facteur déterminant de la formation des séquences figées. Elles se dégagent du stock lexical en tant que « *blocs lexicaux tout faits* » (Frath ; Gledhill, 2005 : 12) qui sont mis à la disposition des utilisateurs pour référer au même titre que d'autres mots, mais dont la saisie échappe cependant aux règles ordinaires de la structure de la langue. Cette propriété est l'une des plus caractéristiques et est commune aux trois sortes d'unités phraséologiques (collocation, expression idiomatique et parémie), à côté du processus diachronique du figement, même si chacune des unités est affectée par un autre degré du phénomène en cause.

La fixation de l'emploi des groupements de mots est véhiculée par l'usage à l'aide duquel une séquence de discours cesse de fonctionner en tant que performance discursive isolée et acquiert le statut d'une nouvelle unité plus ou moins lexicalisée. Celle-ci est mise à la disposition de l'usage intentionnel des locuteurs, qui continuent de la reprendre dans des niveaux de communication appropriés. Le rôle de l'usage est alors décisif lors de la formation des unités phraséologiques et de leur maintien dans le code conventionnel d'une communauté langagière. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé d'attester la vivacité de séquences fixes résultant du figement de l'emploi du verbe étudié par l'intermédiaire d'une source de données textuelles et statistiquement vérifiables – *Frantext*, en confrontation avec le codage lexicographique.

2. Définition du corpus de travail

Pour pouvoir observer la sélectivité normative des combinaisons réalisées avec le verbe défectif *ouïr*, nous avons opté pour un corpus tiré de la base textuelle de référence *Frantext*, accessible (après abonnement) grâce à la plateforme <http://www.frantext.fr>. Visant à vérifier l'emploi du profil combinatoire du verbe en question en français contemporain, nous avons limité la taille du corpus aux textes postérieurs à l'année 2000 et nous avons exigé que le contexte soit restreint à une même phrase. Sur un ensemble de 152 textes au nombre de 11 176 247 de mots, le moteur de recherche a trouvé 199 exemplifications de la lexie pivot *ouïr*. Pour la visualisation des résultats, nous avons choisi le formulaire de paramétrage par paquet de 50 attestations de *KWIC* (key word in context). Ce mode de présentation nous a permis d'opérer un tri sélectif des cooccurents et de les reporter par la suite dans les catégories saisies qui se répètent.

Pour éviter des usages uniques de chaînes de caractères répondant au critère imposé, nous avons recouru aux éléments bibliographiques indiquant leur origine. Si la chaîne a été retrouvée dans l'identifiant unique dans la même cote à plusieurs reprises, nous l'avons considérée comme aléatoire, due au génie inventif de l'auteur en question.

Les résultats obtenus via *Frantext* ont été systématiquement soumis à une analyse comparative avec le profil lexical de la lexie pivot, décrit dans les dictionnaires disponibles (*Le Grand Robert* 2001, *Le Petit Robert* 2014 et *Le TLF*).

Pour clarifier les analyses effectuées, ainsi que nos points de vue théoriques, nous avons inséré dans le corps de l'article des extraits dépouillés de la base textuelle *Frantext* qui visent à éviter des paragraphes d'explications redondants et également à fournir d'illustrations nécessaires. Les exemplifications empruntées à *Frantext* sont étayées par une indication bibliographique globale, renvoyant au site officiel <http://www.frantext.fr> et elles diffèrent des autres citations standardisées par leur format, qui respecte systématiquement l'unicité de la démarche et de la méthodologie imposées par les auteurs de ce corpus électronique.

3. Extraction et tri de cooccurents

Les requêtes portant sur les cooccurences réalisées du verbe *ouïr* ont été effectuées dans *Frantext* au mois de septembre 2014. D'abord, nous avons recherché toutes les formes conjuguées du verbe en question à l'aide de *&couïr*. Le tri des résultats obtenus est résumé dans le tableau ci-dessous :

Nombre de résultats trouvés	<i>&couïr</i> 199						
	<i>ouïr</i>	<i>ouï</i>	<i>ouïe</i>	<i>ouïes</i>	<i>oyant</i>	<i>orrez</i>	<i>oiront</i>
4	25	44	10	1	1	1	
1	8	3	1	11	54	35	

Après une catégorisation de discrimination des résultats obtenus, nous avons procédé à des recherches sélectives concernant chaque forme, mode et temps, que nous précisons

dans ce qui suit. Ceci a nécessité, dans le cas de certaines formes verbales, des requêtes supplétives (*ouïr, oi, ois, ouïs*) à cause d'une mauvaise intelligibilité de l'entourage contextuel de *KWIC*. Suite à une analyse plus détaillée, nous étions obligée d'écarter de la taille de notre corpus 89 exemplifications illustrant le profil combinatoire de la lexie *oie* dénommant l'oiseau domestiqué et 12 parties incomplètes d'autres mots (*oi, ois, ouïs*), qui étaient par mégarde interprétées comme des formes apparentées à la conjugaison du verbe défec-tif *ouïr*. Ces cas seront élucidés dans le chapitre intitulé *Anomalies*.

3.1 L'infinif ouïr

D'après les travaux lexicographiques, le verbe transitif *ouïr* du latin *audire* est en voie de remplacement par *entendre* dès le XVII^e siècle déjà (Dubois ; Mitterand ; Dauzat, 1999). Suite à la perte des sèmes indiquant l'aspect volontaire et intentionnel de l'audition dans la communication ordinaire qui ont été repris par son synonyme étymologique *entendre*, le verbe en question n'est plus utilisé que dans quelques formes, comme il ressort dans le tableau récapitulatif *ci-dessus*. Cette restriction affectant le paradigme de conjugaison va de pair avec la stabilisation de l'étendue combinatoire du verbe en question. L'une des raisons non négligeables de son extinction présumée pourrait aussi résider dans le fait que « la conjugaison de *entendre* est très régulière contrairement à celle du verbe *ouïr* » (Meirschaert, 2010 : 21).

Dans notre corpus tiré de *Frantext*, ce verbe a été trouvé quatre fois sous forme d'infinif par le moteur de recherche, sans qu'il s'agisse de constructions sans sujet explicite, où les infinitifs seraient complétés par *dire* ou *parler*. Ces deux apparitions dans deux sources différentes de l'expression écrite constituent une preuve de son maintien dans le vocabulaire du français contemporain, malgré un taux de fréquence négligeable par rapport au nombre de 11 176 247 de mots du corpus défini :

E086	longtemps tour à tour qu'elle se perçait tympan à	ouïr	froissements zéphyr alors qu'à son oreille. Il
R124	de 'l'affreux docteur Schütz' 19 ayant cru	ouïr	en une rumeur qui était parvenue jusqu'à mes
R124	Marxlust, mythant, napus, nya, nyakavoïr, nyania,	ouïr	, par-dit, pas-plus- d'un, pas-sans, passifou
R124	mé-moire, mé-sens, muroir, orinomant, ornure,	ouïr	, pense-être, pensêtrer, père-sévérer, père-

Le moteur de recherche a affiché également une cooccurrence de l'infinif dans lequel la lettre *i* n'était pas surmontée par le tréma :

R054	un .eu me remua onc.ues ie ne m.en sus. cac.er .e .	ouïr	me son .iscours es.oi. .res au.ain
------	---	-------------	--

Comme le *KWIC* était à peine déchiffrable à cause de la syllabation du texte, nous fûmes obligée de procéder à une vérification nécessitant un contexte plus large pour nous assurer qu'il ne s'agit pas d'une faute de frappe ou bien pour éviter la graphie ancienne. Après avoir lu tout le paragraphe, nous nous sommes rendue compte que cette notation était usitée exprès par l'auteur dans d'autres extraits aussi, visant probablement des effets stylistiques.

3.2 Le participe passé *ouï*

Le participe passé *ouï* est, dans notre corpus, vingt fois partie constituante du nom composé *ouï-dire*. Celui-ci est dans quinze cas précédé par la préposition *par*, avec laquelle il forme une expression adverbiale figée (*par ouï-dire*) et répertoriée dans les entrées des dictionnaires avec l'acception « par la rumeur publique » (*Le Petit Robert* 2014). D'après Meirschart (2010 : 26), cette expression n'existait pas au Moyen Âge et ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle qu'elle commença à se répandre.

Deux apparitions attestées du participe passé dans les temps composés sont suivies de l'infinitif *dire* (« ...elle a ouï dire que... », « ...il avait ouï dire qu'... »), ce qui s'inscrit dans la collocabilité habituelle de l'emploi stéréotypé de ce participe.

Une cooccurrence observée dans les extraits tirés de *Frantext* (« ...ce que nous avons quelques fois vu, ouï et su autant que senti,... ») résulte de la conjonction des portées référentielles aux sens.

Une combinaison réalisée n'est qu'une attestation du potentiel productif du verbe pour former d'autres temps composés qui restent usités au moins dans la production écrite du français contemporain, en fonction des contraintes conventionnelles et inhérentes au système morphologique et syntactique de la langue :

S998 pourra aisément entendre, quand on aura une fois **ouï** e que c'est; comme serait dans les sacrifices ce

En ce qui concerne les autres occurrences, la forme féminine *ouïe* est homonymique avec le nom, dénommant un organe permettant la perception des sons. Sa première mention remonte à 1080 (*Le Petit Robert* 2014). Le sémion apparaît quatorze fois dans le voisinage des autres désignations pour les sens humains. Sur un ensemble de quarante-quatre occurrences dans notre corpus, cette unité lexicale *ouïe* forme sept fois une expression plaisante avec le sémion *tout*. Ceci constitue une cooccurrence lexicale statistiquement significative qui confirme le statut figé de la séquence repérée, renforcé par la coapparition d'une autre collocation contenant un autre verbe défectif – *bouche bée*. Treize fois, ce nom est précédé par des adjectifs possessifs. Par ordre décroissant du nombre d'apparitions, ce sont : *son* (5) et *mon* (5) à part égal, et *ton* (3). La lexie pivot apparaît dans huit exemplifications, tirées de *Frantext*, complétées par des adjectifs qualificatifs dont deux (*assassinée*, *tramée de crissements*) relèvent du génie inventif de l'auteur et n'appartiennent pas au paradigme collocationnel attendu du lexème en question. Les autres fonctionnent comme des collocations régulières : *bonne*, *grande* [...] *sanglante*, *aiguillée*, *hypersensible*, *la meilleure*, *fine*.

Le substantif *ouïe* en fonction du sujet est attesté dans deux valences avec les verbes *s'aiguiser* et *rétrécir* où il est mis en vedette au moyen de la corrélation. L'autre fonction syntactique réside dans la position des compléments d'objet :

E095	, c'est par cette expérience corporelle de l'	ouïe	que nous avons accès, dès la prime enfance, à un
E162	, et pour cette annonciation elle n'avait	ouïe	ni entendement ; pour ce messenger que la compassion
R147	fournaise intérieure, torrentielle, décuple mon	ouïe	; elle caracole sur des phonèmes et des échos
R296	d'avoir dormi longtemps : on m'attrape par l'	ouïe	.Avec son mauvais goût et son énergie, Roland me

Il est également utilisé dans deux comparaisons d'invention dites aussi comparaisons d'auteur qui sont probablement forgées d'une manière intentionnelle par l'écrivain pour mettre en relief les traits particuliers des objets comparés :

- E103 se mangent, se dévorent, des yeux autant que de l' **ouïe** . Lèvre à lèvres, les mots attirent, aimantent,
 R031 souvent comme une musique de cirque entendue dans l' **ouïe** du cauchemar. Tristesse. Désir de retraite,

Le moteur de recherche a également trouvé dix attestations du lexème en question au pluriel, dont huit exemplifications correspondent au terme usité dès le XVI^e siècle (*Le Petit Robert* 2014), qui désigne les orifices externes de l'appareil branchial des poissons, sur les côtés de la tête. Il coapparaît dans le voisinage d'autres termes relatifs à l'anatomie, tels que *branchies*, *narine*, *yeux latéraux mi-clos*, *pieds et mains palmés*, *une maille de ses filets*. Une exemplification comprend outre ce substantif en question aussi un adjectif formé par conversion de l'ancien verbe français *baer beer* (*bayer*) qui est aujourd'hui aussi répertorié parmi les verbes défectifs et dont la valeur sémantique est représentée par deux acceptions majeures : « grand ouvert » et qui « ouvre grand la bouche ou les yeux ». Sa collocabilité affecte les animés ainsi que les inanimés et s'avère de gamme moyenne :

- E123 de crabes bleu et or, des bannes de poissons aux **ouïes** sanglantes, béantes comme des plaies, virevoltait

Les deux cas restants n'ont rien de commun avec les organes de respiration des animaux aquatiques. Il ne s'agit que d'un simple accord avec le substantif *syllabes* qui est actualisé aussi par le participe passé *vues*, et l'autre attestation peut être interprétée comme un usage occasionnel du nom *ouïes* pour éviter le synonyme jugé probablement trop courant (*oreilles*).

3.3 Le participe présent

Bien que certaines ressources lexicographiques indiquent qu'on ne rencontre guère que l'infinitif, le participe passé et les temps composés du verbe *ouïr* (*Le TLF*), notre corpus comprend une cooccurrence du participe présent qui, dans la position d'objet, est développée par l'actant *sentence*. Le syntagme est lié à un niveau de communication se déroulant au sénat, où on présuppose l'usage de registres plus soutenus qui admettent des unités lexicales plus sophistiquées et dignes d'apparaître dans des discours officiels.

3.4 Oye

Il faut avouer que l'analyse de l'unité lexicale *oye* a causé quelques embarras dans l'interprétation des résultats. Suivant notre corpus, nous avons observé sept apparitions de l'expression figée *la mère l'oye*, dont l'origine remonte à l'époque de Charles Perrault qui a publié en 1697 un recueil de huit contes de fées intitulés *Les Contes de ma mère l'Oye*. Cette expression, employée aujourd'hui pour désigner des histoires peu crédibles, n'est

pas fixée en usage uniquement au singulier, mais admet également la forme du pluriel, comme en témoigne l'exemplification suivante :

E095 génitrice, soit par la multiple présence des mères l' **Oye** anonymes, qui inspirent les récits fabuleux

L'acception de cette séquence fixe reflète l'aspect sémantique de ce verbe en nommant l'action involontaire, où l'agent du procès n'est pas indiqué, et au cours de laquelle on apprend des choses par l'intermédiaire des propos et des informations répandus par la rumeur publique.

Deux attestations de *oye*, apparaissant dans le voisinage avec les mots espagnols *no mata* et *tienes que venir*, constituent probablement les emprunts à l'espagnol où « la forme *oye*, qui est l'impératif du verbe *oír*, est un équivalent espagnol d'*ouïr/entendre* » (Meirschart, 2010 : 25). Il est à noter que cette formule d'appel *joye!* peut aussi être une traduction de l'ordre du verbe français *écoute!* (Bossong, 1986 : 7).

De nos jours, cette vieille forme linguistique est mentionnée avec la datation de 1525 dans le cadre des entrées lexicographiques qui sont dédiées à l'interjection *ouille*, notée encore vers 1914 avec le signifiant commençant par un *h* aspiré qui se maintient dans la prononciation par l'omission des liaisons – [‘uj]. Exprimant la douleur, la surprise et le mécontentement, cette onomatopée n'est même plus, d'après Meirschart (2010 : 74), « ressentie comme étant [d'origine] verbale ».

3.5 Le futur simple

Le moteur de recherche a repéré deux signifiants (*orrez*, *oiront*) qui pourraient être interprétés en tant que formes correspondantes à la deuxième et la troisième personne du pluriel du futur simple de *ouïr*. Il s'agissait de deux formes irrégulières qui n'étaient pas dérivées directement de l'infinitif. Les terminaisons ont été jointes aux radicaux *orr-* et *oir-* sous la forme desquels il est possible de former ce tiroir verbal :

R054 oi. ie ..escri.vis au .rais ma.in ci a.res **orrez** la .ala.e .ue es.oir a..or.a audi. .risonnier

R097 chose soit à tous ceuz qui ces lettres varront et **oiront** que li ceuz de Menoalville... » – c'est repris dans

Suite à une analyse plus détaillée portant sur les signifiés ressortissant des contextes, seul le désignant *oiront* a le corrélat du signifié adéquat pour ce temps donné. L'intelligibilité de l'autre dépend de la complétion des lettres manquantes, ce qui constitue probablement l'effet ludique visé par l'auteur du texte.

3.6 Anomalies

Dans l'ensemble des 199 modes, temps et personnes du verbe *ouïr* repérés par le moteur de recherche, nous avons dû éliminer 89 cooccurrences du substantif *oie* (dont 54 du singulier et 35 du pluriel) qui étaient fautivement interprétées en tant que formes morphologiquement apparentées avec le verbe défectif en question. L'unité lexicale *oie* apparaît dans

notre corpus en tant que partie constituante de plusieurs mots composés tels que *jeu de l'oie* (10 attestations), *plume d'oie* (5 occurrences) ou *pattes-d'oie* (4 apparitions). Dans la fonction d'actants, elle complète plusieurs verbes dont le champ de la valeur sémantique est très varié. Ce sémion est également présent dans trois comparaisons : «...*crier à pleins poumons comme une oie...*», «...*sa poitrine est dodue comme celle d'une oie et gaver [quelqu'un] comme une oie blanche jusqu'à l'éclatement de mon foie...*».

Les autres anomalies s'écartant des critères imposés à la taille du corpus ressortent de l'œuvre *Nous, les Moins-que-Rien* de Jacques Roubaud, publiée en 2006. De même que dans le cas du futur simple (voir *supra*), douze dénotants, identifiés fautivement par le moteur de recherche comme des formes apparentées au paradigme de la conjugaison du verbe concerné, ne représentent que des homographes, qui n'envisagent pas de rapport quelconque avec l'indicatif du présent de *ouïr*. Précédés ou suivis par un point, les lecteurs sont incités à compléter les lettres qui redonnent du sens au texte pour les dénotants suivants : *oi* (8 attestations), *ois* (3 apparences) et *ouis* (1 occurrence). À titre d'exemple, nous nous permettons de reproduire *ci-dessous* un exemple pour chaque dénotant *ad illustrandum* :

R054	au mieux .our .e .ire mon amour e. a..exion envers	oi	e. aussi nos six en.ans anne. anna. noemie. emma,
R054	mon amour mon aimée mon coeur ma marie-.ouise .u	ois	e.re en an.oisse mauvaise anxieuse sans nouve..es
R054	.neur .ieu a cause .e .a saison neuve .es ..aurore i	ouis	es ramiers roucou.er .eurs carmes sous .a ramee ou

4. Conclusion

En nous référant aux données provenant des analyses effectuées *ci-dessus*, nous pouvons constater que la restriction sélectionnelle du figement combinatoire qui affecte le verbe défectif *ouïr* aboutit au cours des siècles à la formation des séquences fixes dont l'usage est conventionnel et qui fonctionnent dans la langue en tant que lexie complexe. La combinatoire s'est stabilisée et socialisée pour les expressions *par ouï-dire* et *tout ouïe*, attestées dans notre corpus par quinze et sept apparitions respectives, ainsi que pour *la mère l'oye* dont la fréquence d'emploi s'élève à huit exemplifications au sein de 152 textes postérieurs à l'an 2000 de la base textuelle *Frantext*.

Le moteur de recherche a également repéré, en fonction des critères imposés pour la requête, trois substantifs (*ouï-dire*, *ouïe*, *ouïes*), formés à l'aide de la conversion du participe passé, censé par les ressources lexicographiques indiquées en tant que l'une des formes verbales les plus usitées de *ouïr*. Le mot composé *ouï-dire*, invariable en français d'aujourd'hui et répertorié dans les dictionnaires comme une entrée à part entière, apparaît dans cinq voisinages dans notre corpus. Le nom féminin *ouïe*, désignant le sens qui permet la perception des sons, constitue trente et une cooccurrences dont vingt et une apparitions forment les syntagmes nominaux avec les adjectifs possessifs ou qualificatifs. La valeur sémantique de *ouïe* au pluriel, réservée au domaine de l'anatomie des poissons, est présente dans huit exemplifications de notre corpus.

La restriction sélectionnelle portant sur le paradigme de conjugaison du verbe en question se manifeste par l'absence de plusieurs formes conjuguées dans la taille de textes choisis au nombre de 11 176 247 de mots. Les configurations actanciennes du profil syntaxique du verbe pivot *ouïr* sont représentées par quatre infinitifs, un participe présent, un futur simple et quatre participes passés qui coapparaissent avec l'auxiliaire *avoir* dans trois temps composés (un plus-que-parfait, un passé composé et un futur antérieur).

En accord avec les ressources lexicographiques que nous avons à notre disposition (*Le Grand Robert* 2001, *Le Petit Robert* 2014, *Le TLF*) et en nous appuyant sur les résultats de nos analyses, nous pouvons conclure que le maintien de la lexie *ouïr* dans le stock lexical du français contemporain est assuré par la productivité de son infinitif et de son participe passé qui forment les temps composés et dont les champs des actants possibles sont d'étendue variée.

Résumé. Selektivní restrikce kombinatorické ustálenosti defektního slovesa *ouïr*. Francouzské sloveso *ouïr* je charakterizováno v lexikografických zdrojích (*Le Grand Robert* 2001, *Le Petit Robert* 2014, *Le TLF*) jako sloveso defektivní a zastaralé, které je od 17. století nahrazováno slovesem *entendre*. Omezené používání jen některých jeho forem mělo za následek restrikci kombinability, která se následně projevila v utváření ustálených slovních spojení s vlastním či přeneseným významem. Na základě 97 analyzovaných exemplifikací z literárních textů databáze Frantext, publikovaných po roce 2000, můžeme však považovat toto sloveso za stálou součást slovní zásoby současné francouzštiny ve smyslu ustálenosti používání jeho kolokací, idiomů i samotné schopnosti tvořit inovující valenční kombinace.

Bibliographie

- BOSSONG, Georg, (1986). "Qu'est-ce qu'expliquer en linguistique ? Perspectives typologiques et universalistes". In : KREMER, Dieter (éd.). *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, tome II, section III, « Linguistique théorique et linguistique synchronique ». Tübingen : Niemeyer, pp. 3–12.
- DUBOIS, Jean ; MITTERAND, Henri ; DAUZAT, Albert (1999). *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse.
- Frantext [en ligne]. [cit. septembre 2014]. Disponible sur : <http://www.frantext.fr>.
- FRATH, Pierre ; GLEDHILL, Christopher (2005). "Qu'est-ce qu'une unité phraséologique ?". In : BOLLY, Catherine ; KLEIN, Jean-René ; LAMIROV, Béatrice (éds). *La Phraséologie dans tous ses états. Actes du colloque "Phraséologie 2005"*, Louvain-La-Neuve, 13–15 oct. 2005. Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain, 31/2–4, pp. 11–25.
- Le Grand Robert* (2001). Paris : Dictionnaires Le Robert–Vuet.
- Le Petit Robert* (2014). Paris : Dictionnaires Le Robert.

Le Trésor de la langue française informatisé [en ligne]. [cit. mars-avril 2015]. Disponible sur : <http://www.tlf.fr>.

MARTIN, Robert (1996). “Sur les facteurs du figement lexical”. In : MARTINS-BALTAR, Michel (éd.). *La Locution : entre langue et usages* [en ligne]. Saint-Cloud : ENS Fontenay, pp. 291–305 [cit. 16. 03. 2015]. Disponible sur : <https://books.google.fr/booksid=MDDGsFsb198C&pg=PA291&lpg=PA291&dq=sur+les+facteurs+du+figement+lexical&source=bl&ots=AlOpuonwzU&sig=AB5IXjdbCbumDfgptN7mDGExf4A&hl=cs&sa=X&ei=uj0EVefSDs2R7AbJyoGYBQ&ved=0CCAQ6AEwAA#v=onepage&q=sur%20les%20facteurs%20du%20figement%20lexical&f=true>.

MEIRSCHAERT, Charlotte (2010). *D’ouïr à entendre : étude de la concurrence entre deux verbes de perception* [en ligne]. [cit. 31. 03. 2015]. Disponible sur : http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/889/RUG01001457889_2011_0001_AC.pdf

TUTIN, Agnès ; GROSSMANN, Francis (2002). “Collocations régulières et irrégulières : esquisse de typologie du phénomène collocatif”. *Revue française de linguistique appliquée*, VII–1, pp. 7–25.

Jana Brňáková
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita v Ostravě
Reální 5
CZ–701 03 OSTRAVA
République tchèque

LAS CONSTRUCCIONES VERBONOMINALES EN LOS TEXTOS ESPECIALIZADOS (ESPAÑOL – CHECO)

Jana Pešková

Universidad de Bohemia del Sur, České Budějovice
República Checa
peskova@ff.jcu.cz

Resumen. En el presente artículo nos ocupamos de la función de las construcciones verbonominales en los textos especializados (español y checo). Los ejemplos concretos son extraídos de los textos auténticos que representan el estilo jurídico. El objetivo es mostrar que las construcciones verbonominales disponen de una gama bastante amplia de motivos para su empleo en el discurso especializado.

Palabras clave. Construcciones verbonominales. Predicado verbonominal. Verbos de apoyo. Textos especializados. Lenguaje jurídico.

Abstract. On Verbonominal Constructions in Spanish Specialized Texts. In this paper we deal with the role of verbonominal constructions in specialized texts (Spanish and Czech). Specific examples are taken from authentic texts representing the legal style. The aim is to show that verbonominal constructions have a wide range of reasons to be used in a specialized discourse.

Keywords. Verbonominal constructions. Verbonominal Predicate. Verb supports. Specialized texts. Legal language.

1. Introducción y marco teórico

Las construcciones verbonominales (CVN) o, de otro modo, la unión entre un verbo y un nombre —un sustantivo (*hacer un pago, dar consentimiento*) o un adjetivo (*hacer efectivo*)— son unidades que no suelen tener una posición fija en las gramáticas del español. Debido a su frecuencia relativamente más alta en los textos especializados (jurídicos, médicos, administrativos, técnicos, etc.), hay concepciones que se limitan a atribuir su uso a las funciones estilísticas. Esta concepción parece predominar en los estudios contrastivos del tema tratado, por ejemplo en numerosos artículos de Dubský (véase la Bibliografía). Ese autor las estudia como un recurso estilísticamente marcado de los textos especializados, prestando su atención especialmente a su uso en el lenguaje y correspondencia comerciales. Otros romanistas checos como por ejemplo Šabršula (1962) y Zavadil (1995) ponen el problema más adelante, subrayando que las construcciones verbonominales pueden ser entendidas también como un recurso gramatical, que sirve para expresar en la lengua española algunos de los significados del modo de acción verbal (*Aktionsart; povaha slovesného děje*). Teniendo en cuenta que el problema del modo de acción verbal y aspecto pertenece a los temas “delicados” de la gramática española, no existiendo una concepción clara y sistematizada de su posición en el sistema verbal español entre los lingüistas, no cabe duda de que los significados aspectuales de las construcciones verbonominales no han llamado durante largo tiempo una atención primordial entre los lingüistas españoles. Estos, al contrario de los hispanistas (romanistas) checos, parecen inclinarse a investigar el tema en las líneas de la gramática transformacional (Subirats Rüggeberg, 2001), intentando encontrar criterios que las diferencien de otras construcciones formalmente parecidas, aunque funcionalmente diferentes: por ejemplo de las locuciones verbales (*dar calabazas*) o de meras uniones del predicado verbal y complemento directo (*dar agua a alguien*). Una postura parecida podemos observarla en una de las pocas gramáticas que intenta tratar el tema de manera más o menos sistemática, en la *Gramática descriptiva de la lengua española (GDLE)* (Bosque; Demonte, 1999). Piera y Varela (1999: 4415–4418) allí prestan su principal atención en la descripción de las propiedades sintácticas de dichas construcciones (uniones entre verbos no copulativos y un sintagma nominal). Los autores proponen una división de dichas construcciones en grupos según el grado de correspondencia entre los verbos independientes (predicados sintéticos) y los nombres de las construcciones con verbos de apoyo (*golpear/dar golpes*). Tal división la consideramos importante, ya que nos manifiesta que dichas construcciones no en todos los casos pueden ser entendidas como un recurso puramente estilístico, ya que existen casos cuando, según los autores mencionados, «la construcción con verbos de apoyo no corresponde a ningún verbo independiente: *hacer bulto, hacer ademán de, hacer méritos, dar cabida, dar arcadas, etc.*» (GDLE, 1999: 4417), aparte de otros cuando la correspondencia es tan solo parcial (*hacer intentos de algo/intentar*). Este hecho —aparte de otros criterios— nos convence de que no todos los casos del empleo de la CVN en los textos especializados se supeditan exclusivamente

a los factores y motivos estilísticos¹ y que parece ser relevante contemplar el problema desde una perspectiva más amplia.

En la cuestión de la terminología que los lingüistas aplican para designar las construcciones de ese tipo (*hacer un pago*, *dar consentimiento*), tampoco podemos constatar conformidad alguna de las denominaciones utilizadas: en las obras de los hispanistas checos encontramos *construcciones verbonominales* (calco de la terminología checa *verbonominální vazby*) o *formas descompuestas* (Dubský, 1965), en la *Nueva gramática de la lengua española (NGLE)* (RAE; AALE, 2009) encontramos las *construcciones con verbo de apoyo / ligero / liviano*, Subirats Rüggeberg (2001) habla de la unión entre un *verbo de soporte* y un *nombre predicativo deverbal*, Bustos Plaza (2006) utiliza el término *colocaciones verbonominales*, entre otros. Sin embargo, las gramáticas españolas no sistematizan dicho fenómeno de modo alguno (entre otros motivos, debido a razones relacionadas con la inestable posición de las categorías de aspecto y modo de acción verbal, que ya hemos esbozado al principio del presente texto), con lo cual no nos podemos extrañar de que varias gramáticas o no se dedican a una descripción minuciosa de las características formales y funcionales de las CVN, o se limitan a entenderlas como una variante sinónima de los predicados verbales sintéticos (*hacer pago* – *pagar*; *dar consentimiento* – *consentir*), lo cual da lugar a poner de relieve el valor estilístico que esas construcciones aportan al enunciado.

En el presente estudio no pretendemos, de ningún modo, rechazar o negar el valor estilístico de los predicados analíticos (*hacer pago*) frente a los predicados sintéticos (*pagar*). Indiscutiblemente, tal y como bien vienen demostrando los estudios realizados por Dubský, entre otros, es relevante considerar las construcciones verbonominales como un importante rasgo de los textos especializados (componente potencial²). Aun a sabiendas de eso, algunas recientes investigaciones realizadas sobre ese tema (Radimský, 2010) revelan otras propiedades de las construcciones verbonominales y razones de su empleo. Las construcciones que se componen de «los grupos verbales semilexicalizados constituidos por un verbo y un sustantivo abstracto que lo complementa» (NGLE, 2009: 14) pueden, entre otros, influir en la configuración de las relaciones sintácticas del enunciado (función sintáctica), y también permiten focalizar y expresar de manera más sutil algunas fases de la acción verbal (función aspectual), complementando de tal modo el amplio abanico de

¹ Encontramos tal tendencia por ejemplo en los diccionarios de la lengua española o manuales de estilo donde suele hacerse cierto paralelismo entre los predicados verbonominales y sus correspondientes predicados simples, simplificando, entre otros, que *envidiar* equivale a *tener envidia*, etc. (ejemplos tomados del *DRAE* [online], disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=envidiar>, cit. 08.07.2015).

² El término “componente potencial de textos especializados”, introducido por Dubský, lo utilizamos en la oposición del “componente constante” y conforme a Dubský: «Llamamos componente potencial del estilo funcional especializado a los medios de expresión tomados de la lengua común, o utilizados en otros estilos funcionales cuyo uso no es indispensable en el estilo funcional en cuestión, sino solamente posible, potencial» (Dubský, 1984: 29).

otros recursos de expresión aspectuales: aspecto léxico o modo de acción, aspecto sintáctico o perifrástico (las perífrasis verbales), aspecto morfológico o desinencial³.

Partiendo de los textos jurídicos, donde suponemos una elevada frecuencia de las construcciones verbonominales, pretendemos en este artículo analizar la tipología de las CVN en los textos jurídicos e incitar un nuevo debate acerca de los motivos de su empleo. Todos los ejemplos (1–9) que serán utilizados a lo largo del presente artículo son extraídos de diversos documentos jurídicos auténticos, procedentes de diferentes partes de España (no se tendrán en cuenta, por lo tanto, las posibles variantes de las CVN en el español no peninsular, que pueden, lógicamente, variar).

2. Breves consideraciones acerca de las características formales de las construcciones verbonominales (CVN)

Nuestro objetivo no consiste en hacer un análisis teórico sobre las cuestiones relativas a la definición y delimitación exacta de las construcciones verbonominales (construcciones verbonominales con verbo de apoyo/verbo soporte) o de las posibles diferencias entre ellas (*hacer un pago, dar consentimiento*) y entre las construcciones formalmente parecidas a ellas (*hacer una excursión, dar calabazas*). Un análisis de ese tipo sobrepasaría, indudablemente, el espacio que se nos brinda aquí, y además no se ajustaría a nuestros objetivos.

En líneas generales podemos hacer constar que los estudios, que tratan el problema cuestionado, centran su atención en, sea (i) la tipología y/o clasificación semántica de los nombres (sustantivos), sea (ii) la tipología y/o la clasificación semántica de los verbos de apoyo de los cuales se forman las CVN correspondientes. En cuanto al carácter de los nombres sustantivos (i) parece predominar la tendencia a afirmar que los sustantivos, que entran en dicha relación sintagmática, son en la mayoría de los casos los sustantivos abstractos (Radimský, 2010), lo cual demuestran también algunos de nuestros ejemplos extraídos de los textos jurídicos (*carga, pago, alegaciones, cumplimiento, sustracción, declaración, etc.*), como veremos más adelante. A diferencia de las locuciones verbales (*tomarle el pelo a alguien*) las CVN admiten el uso de las variantes sinónimas de los sustantivos (*pedir explicaciones, disculpas*), según la *NGLE* (2009: 2653). Generalmente, se afirma que los sustantivos pueden a su vez admitir artículo o no admitirlo y que aceptan ser modificados por un complemento (*hacer mucho esqui*), a diferencia de las locuciones verbales. No existe conformidad entre los lingüistas acerca de la función sintáctica del sustantivo, tal y como apuntan Piera y Varela, «algunos gramáticos consideran que el nombre no es en estas construcciones complemento, sino predicado nominal» (Piera; Varela, 1999: 4415).

Desde nuestro punto de vista, consideramos, sin embargo, más interesante el debate que se lleva a cabo en relación con la tipología de los verbos (semi)auxiliares (de apoyo) que junto con el sustantivo abstracto forman el sintagma verbonominal. Ya que los verbos

³ Encontramos un primer (e inspirador) paso hacia la sistematización de los recursos aspectuales en la *NGLE* (2009: 1685), a diferencia de las ediciones precedentes de las Gramáticas de la Real Academia Española (véase nuestro artículo en Pešková, 2005).

no portan, en la mayoría de los casos, el significado lexical a la construcción verbonominal (son portadores de las categorías gramaticales, entre las cuales incluimos el aspecto), se les suele nombrar como *verbos de apoyo* (Piera; Valera, 1999), *verbos de soporte* (calco del francés, inspirado por la teoría de Gross, 1981), *kategoriální / funkční / podpůrné sloveso* en checo (Radimský, 2010). Por otro lado, hay que darse cuenta de que la “desemantización” de los verbos de apoyo es mayor cuando el verbo es un verbo estilísticamente neutral (*hacer un pago*) frente a casos estilísticamente marcados (*efectuar el pago*)⁴. Sin embargo, no hay que olvidarse de que el significado final de la CVN es de naturaleza composicional, o sea, que emana de la interacción mutua de todos los constituyentes de CVN en cuestión (véanse: *hacer un pago* – implica interpretación semelfactiva, *hacer pagos* – implica interpretación iterativa / durativa).

En cuestión de poner una definición clara de las construcciones que serán objeto de nuestra investigación, aludimos a Radimský (2010) y, junto con él, las definiremos como «unión entre el nombre predicativo (*un pago*) con un verbo categorial (*hacer*)». Ya hemos dicho anteriormente que el verbo categorial en la mayoría de las construcciones verbonominales cumple una mera función auxiliar (o de apoyo/soporte), mientras que el significado lexical de la construcción correspondiente se desprenderá del significado del sustantivo correspondiente. De hecho, podríamos relacionar su funcionamiento con el que revelan las perífrasis verbales, con la diferencia consistente en que mientras que las perífrasis verbales «se encuentran a mitad de camino entre las uniones sintácticas y entre las formas morfológicas analíticas» (Zavadič; Čermák, 2010: 240) (*trad. J. P.*), las construcciones con el predicado verbonominal «se encuentran a mitad de camino entre conjuntos libres y unidades fraseológicas» (Pisárčiková, 1977: 145) (*trad. J. P.*)⁵.

3. Función y empleo de las CVN en los textos jurídicos

Las construcciones verbonominales, compuestas de un verbo debilitado semánticamente y un nombre, equivalen (aunque no todas) a un predicado verbal/complejo (verbo léxico) —como vemos en los ejemplos (1) y (2)⁶. Todas las CVN en estas oraciones podrían ser reemplazadas por el predicado simple (*entregar*).

⁴ Denominados “verbos generales” (*dar órdenes*) y “verbos específicos” (*impartir órdenes*) por algunos autores (Bustos Plaza, 2006). Ese autor, entre otras cosas, ofrece una observación importante al decir que los verbos generales seleccionan un enorme número de argumentos, a diferencia de los verbos específicos, que seleccionan un número considerablemente menor de argumentos. Sin embargo, el artículo quizás no haga una división exacta entre las CVN y conjuntos libres entre verbo y sustantivo, ya que se incluyen los casos de *proteger el medio ambiente*, *dar una paliza*, *impartir clase*.

⁵ Desde el punto de vista contrastivo, consideramos oportuno hacer una breve observación en relación con el procedimiento de traducción de las CVN y las locuciones verbales. Mientras que las locuciones verbales admiten, en la mayoría de los casos, la traducción por sustitución (*dát si šlofika* – *echarse una siesta*, *dát si do nosu* – *ponerse la botas*), las CVN pueden ser traducidas de manera directa (*uhradit platbu* – *efectuar un pago*) o por modulación de uno de los constituyentes de la CVN (*dát slib* – *hacer una promesa*).

⁶ Los ejemplos 1–9 pertenecen a los textos auténticos del lenguaje jurídico (sentencias, autos, citaciones) de España.

- (1) *Leída, se afirma y ratifica en su contenido **haciéndose entrega** de copia de la declaración a los letrados asistentes [...].*
- (2) *[...] quedando el acusado de **hacerle entrega** del coche en un plazo de 6 días. [...] no **hizo entrega** del vehículo al comprador.*

Desde un punto de vista más general, se podría reflexionar acerca de la existencia de sinonimia total entre un contenido expresado por una CVN y otro expresado por un predicado simple (*hacer entrega* – *entregar*). En cualquier caso, se nos plantea la cuestión de si ese problema puede ser contestado de manera tan sencilla o no, y aún más, teniendo en cuenta el factor de la economía lingüística. ¿Cuál es la función de las CVN en el discurso? ¿Funcionan como meras variantes estilísticas o podría ser su empleo motivado también por otros factores que los estilísticos? En el hispanismo checo ese tema fue tratado en numerosos artículos de Dubský (1965, 1984a, 1984b), quien relaciona la preferencia de las construcciones verbonominales ante las verbales con el carácter más explicativo⁷ del español especializado frente al checo. Ante todo en sus trabajos anteriores vincula su empleo con los factores estilísticos, advirtiendo así mismo del “debilitamiento del valor comunicativo del verbo español” (*oslabení sdělné hodnoty španělského slovesa*):

[...] el español da cierta preferencia a modos de decir explícitos, utilizándose en semejantes casos verbos de apoyo como elementos de transición o relacionales que explicitan el enunciado, [...] los verbos de apoyo y verbos de relación tienen el denominador común que es el bajo nivel del contenido semántico y el debilitamiento del valor comunicativo de ciertas categorías semánticas del verbo español en particular (Dubský, 1984a: 15).

Sin embargo, hay contextos, como advierten algunos autores (Sanromán Vilas, 2009: 290), cuando ambas formas no son intercambiables. La autora pone ejemplos de *reposar* y *hacer reposo*, que no funcionan como dos variantes intercambiables en la oración *Weimar, la ciudad donde *hacen reposo las cenizas de Goethe*. Uno de los factores que pueden bloquear el empleo de la CVN e impedir su uso es, entonces, la interpretación semántica del enunciado.

La intercambiabilidad entre las CVN y sus correlatos verbales simples en otros casos queda bloqueada por la distribución de las relaciones sintácticas de la oración. Veamos el ejemplo (3), donde el orden de palabras de la oración favorece el empleo de un predicado verbonominal; en caso de decir **porque el acusado sustrajo* quedaría no ocupada una posición valencial del verbo transitivo *sustraer*, o sea la del CD, que o no es conocido o no quiere ser expresado por el autor del texto. El empleo de la CVN puede ser aprovechado como un recurso de la deagentización de la comunicación especializada. La sustantivación del verbo permite la interpretación y empleo intransitivo, con lo cual podemos concluir

⁷ Ejemplos de la tendencia generalmente más explícita del español frente al checo, de la que en relación con los textos especializados advierte Králová (2003: 79), los podemos observar incluso en el lenguaje jurídico administrativo: [...] *se presentó, pidiendo ayuda y teléfono, en la vivienda de finca próxima habitada por la familia compuesta por [...].*

que el uso de la CVN puede ser entendido también como un recurso funcional aprovechado para las necesidades momentáneas de la comunicación:

- (3) *La Asociación estaba integrada por 2000 asociados, perjudicados todos ellos, por la **sustracción efectuada** por el acusado.*

Situación parecida, aunque opuesta, podemos observar en el ejemplo (4):

- (4) *A la vista concurrieron ambas partes, con sus Procuradores y Abogados, y el Ministerio Fiscal, **efectuando las alegaciones** que estimaron oportunas en defensa de sus pretensiones.*

El predicado simple (*alegar*) es un verbo intransitivo. El empleo de la CVN (*efectuar alegaciones*) permite una distribución “más elegante” de todos los constituyentes sintácticos del enunciado.

Otro factor que, a nuestro entender, favorece el empleo de la construcción verbonominal tiene que ver con la explicitación del texto, que ya hemos mencionado en uno de los apartados precedentes. De los casos anteriores se diferencia, sin embargo con que a veces el carácter de esa explicitación se supedita a los factores extralingüísticos, es decir a la necesidad de denominar explícita y exactamente cierto acto jurídico, lo cual no se conseguiría a través del uso del verbo simple (*declarar*):

- (5) [...] *cítese en calidad de imputado por un delito de fraude a XY para que **preste declaración** ante este Juzgado [...].*
[...] *se solicita **toma de declaración** por un delito de fraude [...].*

Se ven aquí, además, muy claramente las diferencias entre el checo y el español: el checo expresaría ese significado con dos verbos diferentes (*vypovídat – vyslýchat*), es decir, con recursos léxicos, mientras que el español prefiere el uso de una CVN⁸. En cualquier caso, las CVN (*prestar declaración* y *tomar declaración*) las consideramos como estilísticamente marcadas, más propias para el discurso especializado. Su empleo podría ser interpretado como cierta tendencia a reducir el indebido dinamismo de todo el enunciado (en vez de *declarar*) a favor de una formulación más estática, lo cual suele ser mencionado como uno de los rasgos típicos de ese género:

Existe una preferencia por la construcción nominal, que se manifiesta en el abundante uso de sustantivos y adjetivos en relación con el número de verbos utilizados; en la sustitución de construcciones verbales por construcciones nominales (*en la tramitación de este juicio = al tramitar este juicio*) y en el uso de perifrasis con un verbo

⁸ Desde la perspectiva contrastiva resultaría interesante cotejar el uso de la CVN checa *učinit výpověď* frente al verbo *vypovídat*. Esa CVN checa la consideramos (1) estilísticamente marcada, (2) de uso facultativo, aunque preferible en el discurso especializado por su capacidad de constituir con mayor facilidad ciertas relaciones sintácticas idiosincrásicas para el estilo funcional en cuestión (oración pasiva – *Byla učiněna výpověď* que permite no expresar al agente de la acción verbal), igual que hemos intentado demostrar aquí en el caso de las CVN españolas (*prestar declaración – la declaración fue prestada, se prestó la declaración*, etc.).

vacío o desposeído de significado y un sustantivo que porta mayor carga semántica (*presentar reclamación* por *reclamar*; *interponer recurso* por *recurrir*). Con ello la prosa se vuelve más abstracta e intemporal y también más lenta e incluso cacofónica. Pero además la prosa se despersonaliza: con el uso de los nombres desaparecen las personas que acompañan a los verbos, los actores y, por tanto, el texto es más elusivo (De Miguel, 2000).

Con lo anterior se relaciona otra cuestión: los verbos de apoyo, cuyo papel en esas construcciones algunos autores atenúan al nivel de un morfema (Dubský, 1998: 239) disponen muchas veces de verbos semánticamente diferentes con los cuales suelen ser sustituidos: *hacer*: *efectuar*, *formular*, *realizar*, *ejercer*, *fabricar*. Tal sustitución puede ser realizada incluso dentro del mismo conjunto oracional, como vemos en el ejemplo (6) y la adjudicamos, en este caso, al factor estilístico, ya que la diferencia que hay entre el verbo estilísticamente neutral (*hacer*) y las demás variedades es, a nuestro entender, de carácter diafásico (registro neutral – registro formal):

(6) [...] *dirigiéndose primero, a **realizar rápida carga** en zona de Málaga y, a continuación al vivero “Jocavi” de dicha localidad, donde debía **efectuar otra carga**, [...].*

En este caso, cabe plantearse otra pregunta: es decir, si el verbo de apoyo no tendrá, aparte de su papel de marcar estilísticamente el enunciado, un papel secundario consistente en la expresión de las categorías aspectuales. Si en este ejemplo sustituimos las construcciones verbonominales por un predicado verbal (*efectuar una carga – cargar*), los miembros de tal pareja se diferenciarán no solamente por su diferente carga semántica, sino también por implicar respectivamente dos significados diferentes desde el punto de vista aspectual (interpretación télica/perfectiva – interpretación atélica/imperfectiva). Para reforzar esa afirmación podemos añadir otro caso, quizás aún más ilustrativo (7); *hacer un pago anticipado* – de manera explícita implica acciones realizadas de una vez :: *hacer dos pagos anticipados* – implicaría dos acciones repetidas :: *pagar anticipadamente* – desde la perspectiva de la cantidad de la acción verbal implica acciones no marcadas; lo cual significa que los motivos para el empleo de las CVN los podemos encontrar incluso a nivel morfológico (la CVN permite focalizar más precisamente los significados cuantitativos del modo de la acción verbal).

(7) [...] *haciendo el comprador un pago anticipado de 350 euros, [...].*

Antes de terminar queremos comentar todavía un empleo de la construcción verbonominal (8):

(8) ***Practicados los medios de prueba propuestos y admitidos** quedaron los autos vistos para sentencia.*

En ese caso, tal y como en el ejemplo anterior (7), podemos reflexionar sobre la influencia de los factores aspectuales: *practicar las pruebas* implica significados perfectivos

frente a *probar*, cuyo uso (i) no implicaría la terminación de la acción verbal y (ii) alteraría la distribución de algunas de las posiciones valenciales (*los medios, propuestos*). Además de ello, podemos, en ese caso, pensar sobre el uso automatizado de dicha construcción verbonominal, que se suele atribuir a una elevada frecuencia de las frases petrificadas en el género jurídico, como en el ejemplo (9):

(9) *Leída, se afirma y ratifica en su contenido **haciéndose entrega** de copia de la declaración a los letrados asistentes [...].*

Hay que tener en cuenta que el estilo jurídico se halla entre los registros sumamente estereotipados. Se suelen repetir en los documentos jurídicos muchas formulaciones e incluso frases enteras, lo cual da lugar a que ciertas expresiones aparezcan sin motivación alguna, como meras fórmulas fijas que le añaden un carácter “ritual” al texto jurídico. Sin embargo, tales reflexiones pueden abrir camino a otras cuestiones, es decir, ¿hasta qué punto considerar esas formulaciones como conjuntos libres antes que como conjuntos casi fraseológicos?

4. Conclusión

Todo lo anterior nos llega a convencer de que los factores que favorecen el empleo de un predicado verbonominal ante otro verbal en los textos jurídicos son de carácter multifactorial, o dicho de otra forma, su empleo se supedita a factores diferentes, entre los cuales, sin duda alguna, destacan: (i) el factor estilístico, (ii) factores morfosintácticos. Comentemos, para concluir, brevemente estos últimos, ya que el factor estilístico ha sido tratado suficientemente en los trabajos de Dubský.

Acabamos de ver que el uso de la CVN puede estar condicionado por la distribución sintáctica de los constituyentes de la oración (factor sintáctico). El lenguaje jurídico, en el cual, entre otras peculiaridades, destaca la de expresión objetiva e impersonal de los hechos, puede apoyarse en la CVN a la hora de sentir la necesidad de sustituir el predicado simple intransitivo (por ejemplo *alegar*) modificado por algún complemento (por ejemplo *oportuno*, véanse ejemplo 4). Tal sustitución le permite más fácilmente no expresar al agente de la acción por medio de la pasivización de la frase: *Se han efectuado las alegaciones oportunas*, o simplemente mejor configurar las relaciones sintácticas: *Efectuando las alegaciones oportunas*. Hemos visto también que en algunos casos (6–8) el empleo de la CVN facilita expresar más precisamente algunos significados aspectuales.

De todas formas, los predicados verbonominales se pueden considerar como un caso muy progresivo del componente estilísticamente marcado del lenguaje especializado. Somos conscientes de que esta investigación no aporta respuestas a todas las cuestiones que pueda suscitar dicho problema, por otro lado, esperamos reanimar el estudio contrastivo sobre las construcciones verbonominales a la luz de las últimas investigaciones llevadas a cabo recientemente.

Résumé. Verbonominální vazby v odborných textech (španělských a českých). Autorka se v článku zabývá uplatněním a funkcí verbonominálních konstrukcí ve španělských odborných textech. Vychází přitom z hypotézy, že funkce verbonominálních konstrukcí je v těchto textech motivována vedle faktorů stylistických i faktory morfosyntaktickými. Cílem článku je na tyto faktory poukázat. Předmětem autorčina zájmu je výskyt verbonominálních konstrukcí zejména ve španělských textech právního zaměření.

Bibliografía

- BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta. (eds.) (1999). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- BUSTOS PLAZA, Alberto (2006). “Verbos generales y verbos específicos: conjuntos y clases de argumentos en colocaciones de verbo y sustantivo”. *Epos*, XXII, pp. 51–65.
- CALVI, Maria Vittoria (2010). *Las lenguas de especialidad en español*. Roma: Carocci.
- DE MIGUEL, Elena (2000). “El texto jurídico – administrativo: análisis de una orden ministerial” [online]. Madrid: Círculo de lingüística aplicada a la comunicación. Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid [cit. 2 de julio de 2015]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/circulo/no4/demiguel.htm>
- DUBSKÝ, Josef (1984a). “El valor explícito de las construcciones verbales y verbonominales del español”. *Español Actual*, pp.13–20.
- DUBSKÝ, Josef (1984b). *Aspectos lingüísticos de las cartas comerciales*. Volumen preparado por José Polo. Madrid: Coloquio.
- DUBSKÝ, Josef (1989). *Základy španělské lexikologie pro překladatele a tlumočníky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- DUBSKÝ, Josef (1965). “Intercambio de componentes en las formas descompuestas españolas”. *Bulletin hispanique*, Tome 67, N° 3–4, pp. 343–352.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Luis (1998). *El aspecto gramatical en la conjugación*. Madrid: Arco/Libros.
- KRÁLOVÁ, Jana (2003). *Fiesta 3: španělština pro střední a jazykové školy*. Plzeň: Fraus.
- PEŠKOVÁ, Jana (2005). “Acerca del aspecto verbal y la Aktionsart en la lengua española”. *Romanica Olomucensia XV*, Univerzita Palackého v Olomouci, pp. 181–189.
- PIERA, Carlos; VARELA, Soledad (1999). “Relaciones entre morfología y sintaxis”. In: BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta. (eds.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Madrid: Espasa, 1999, pp. 4367–4422.
- PISÁRČIKOVÁ, Mária (1977). “Synonymické vzťahy pri ustálených spojeniach typu „dať súhlas“”. *Slovenská reč*, 42, pp. 144–153.
- RADIMSKÝ, Jan (2010). *Verbo-nominální predikát s kategoriálním slovesem*. České Budějovice: Universitatis Bohemiae Meridionalis.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA; ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.
- SANROMÁN VILAS, Begoña (2009). “Diferencias semánticas entre construcciones con verbo de apoyo y sus correlatos verbales simples. *ELUA*, 23, pp. 289–314.
- SUBIRATS RÜGGEBERG, Carlos (2001). *Introducción a la sintaxis léxica del español*. Madrid: Iberoamericana.
- ŠABRŠULA, Jan (1962). *Nominálně verbální konstrukce a povaha děje ve francouzštině*. Praha : Universita Karlova.
- ZAVADIL, Bohumil (1995). *Současný španělský jazyk II. Základní slovní druhy: slovesa*. Praha: Univerzita Karlova.
- ZAVADIL, Bohumil; ČERMÁK, Petr (2010). *Mluvnice současné španělštiny. Lingvisticky interpretační přístup*. Praha: Karolinum.

Jana Pešková
Ústav romanistiky
Filozofická fakulta
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Branišovská 31a
CZ–370 05 ČESKÉ BUDĚJOVICE
República Checa

Literatura / Littérature / Letteratura

L'ABSURDE DANS LE THÉÂTRE : DE LA DÉFINITION VERS SON RÔLE DANS LES CONCEPTIONS DE HUGO ET BAUDELAIRE

Mariana Kunešová

Université d'Ostrava

République tchèque

mariana.kunesova@osu.cz

Résumé. L'étude propose d'emblée une définition de l'absurde (tel quel, puis dans le domaine du théâtre) et s'interroge sur les emplois de l'absurde dans le théâtre français avant l'époque du romantisme. La partie principale examine les caractéristiques de l'absurde en tant que catégorie de théâtre chez Victor Hugo (Préface de *Cromwell*, 1827) et Charles Baudelaire (*De l'essence du rire*, 1855).

Mots clés. Absurde. Théâtre. Hugo. Baudelaire. Romantisme. Grotesque.

Abstract. The absurd as a theatre category in the work of Hugo and Baudelaire. This study, firstly, suggests a definition of the absurd (as such and in the field of theatre), then it focuses on the use of the absurd in French theatre before the era of Romanticism. The main part examines the characteristics of the absurd as a theatre category in the work of Victor Hugo (Préface de *Cromwell*, 1827) and Charles Baudelaire (*De l'essence du rire*, 1855).

Keywords. Absurd. Theatre. Hugo. Baudelaire. Romanticism. Grotesque.

1. Introduction

L'absurde en tant qu'un principe esthétique a été interrogé surtout, dès la moitié du siècle dernier, par le critique de théâtre britannique Martin Esslin, auteur de la conception d'un « théâtre de l'absurde », présentée pour la première fois en 1961 (Esslin, 1991). Cette conception, élaborée afin de nommer les spécificités de l'avant-garde théâtrale française des années 1950, a atteint un écho international important ; à tel point que l'appellation s'en est enracinée dans la culture générale. Le « théâtre de l'absurde », cependant, a été aussi lourdement critiqué, considéré tantôt comme collant de manière mécanique une conception philosophique dans l'univers du théâtre, tantôt comme une proposition qui manque de précision (Jacquart, 1998). De fait, cette proposition, comme l'a récemment constaté un chercheur nord-américain, a connu nombre d'adhésions et de rejets spontanés, mais n'a pas été soumise à une véritable analyse (Bennett, 2011).

Toujours est-il que la question de l'absurde, d'une *fracture de sens* en tant qu'une catégorie esthétique, reste : indépendamment du projet de M. Esslin, forgé pour rendre compte d'une certaine production théâtrale d'une époque précise, ne serait-il pas possible d'envisager l'absurde en tant qu'une catégorie applicable à l'analyse de théâtre tout court ?

Cette étude s'efforcera d'emblée de proposer une définition de l'absurde en tant qu'une catégorie esthétique opérationnelle au théâtre. Pour ce faire, elle procédera de manière indépendante ; elle signalera néanmoins, si de tels cas se présentent, tout parallèle avec la conception de M. Esslin. Puis, vu que je proposerai de définir l'absurde comme la transgression d'une norme à effet de choc, je m'interrogerai sur une norme dans le contexte du théâtre. Je la découvrirai dans les principes formulés par Aristote et prolongés par le classicisme français. Suite à quoi je réfléchirai aux principales tendances s'opposant à cette norme dans les époques précédant le classicisme.

Une contre-réaction massive par rapport à la norme classique, et qui a fini par la balayer, a été menée par le romantisme. Ce qui laisse supposer que lors de cette révolution, dite par nombreux de ses auteurs avec bien de l'insistance *moderne*, l'absurde pourra être au rendez-vous, et ce d'une manière porteuse et innovatrice. Ainsi, la partie essentielle de l'étude se consacrera à l'absurde dans le théâtre inspiré, en France, plus ou moins directement de la révolution romantique. Concrètement, j'examinerai la conception du théâtre romantique de Victor Hugo, présentée dans la Préface de *Cromwell* dès 1827, et celle du « comique absolu » de Charles Baudelaire, formulée une trentaine d'années après la Préface, en 1855, dans l'essai *De l'essence du rire ou plus généralement du comique dans les arts plastiques*.¹ Les deux conceptions accordent un rôle important au comique (ou à un certain comique) et se servent du terme du *grotesque*. Celui-ci, réintroduit dans la réflexion

¹ La conception de Baudelaire, certes, s'intéresse à la différence de Hugo à l'esthétique en général et aux arts plastiques (la caricature), et non exclusivement au théâtre. Cependant, cette théorie s'appuie essentiellement sur un spectacle de mimes anglais que le texte décrit en détail.

sur l'art et la littérature en France justement par V. Hugo,² est entendu par le romantisme français comme une caractéristique de l'anti-classicisme par excellence,³ « un métadiscours pour penser la modernité [...] » (Rosen, 1991 : 97).

1.1 Autour d'une définition de l'absurde en général

Le terme de l'absurde, que signifie-t-il, et quel peut être son potentiel esthétique ? Si appliqué au théâtre, qu'exprimera-t-il ?

Dans l'acception logique, est absurde ce qui nie les principes de la logique aristotélicienne. En effet, le type élémentaire de la démonstration est la démonstration par l'absurde : « pour prouver que tous les corbeaux sont noirs, supposer l'existence d'un corbeau blanc » (Blay, 2003 : 17).

L'acception courante, de la langue générale, est née du glissement de la signification logique, appliquée au domaine des valeurs : est absurde ce qui est inacceptable par le bon sens. Dans cette acception, l'absurde consiste dans la transgression voire dans la mise en évidence de l'absence d'une norme. Transgression à une valeur expressive par excellence, car mettant en place une réalité ou une éventualité de choc, qui ne devrait pas exister, et l'impose par son altérité à l'attention. Par exemple : « il serait absurde de prétendre que toute activité soit dépourvue de sens »⁴.

Quant à l'acception philosophique de l'absurde, formulée par les existentialismes du XX^e siècle, celle-ci – l'exemple ci-dessus et celui de la note 2 le montrent clairement – est en étroite correspondance avec l'acception courante.⁵ C'est qu'elle représente la forme la

² Le terme a été employé d'abord dans le romantisme allemand, historiquement premier (par F. Schlegel notamment). À l'époque de la Préface de *Cromwell*, les cercles romantiques allemand et français n'entretenaient pas une communication systématique ; l'interprétation de V. Hugo est donc assez libre par rapport à celle forgée dans le milieu allemand. Or une caractéristique essentielle les réunit : celui du grotesque en tant que « concept fédérateur de toute forme non classique » (Peyrache-Leborgne, 2009).

³ « Hugo a ainsi préféré un terme neuf à la réactivation d'un concept plus ancien et plus restrictif, le burlesque, qui, lui, était connu et codifié par le classicisme et la culture française » (Peyrache-Leborgne, 2009).

⁴ Des formulations similaires, investissant le domaine des valeurs, sont connues, bien que cela puisse surprendre, dès la Rome antique. En effet, c'est pratiquement dès les origines du mot « absurde » qu'ont été exploitées sa polyvalence thématique et sa force perlocutoire hors du commun, le transformant en une arme rhétorique. Le sens premier de *ab-surdus* est certes « discordant », « sans harmonie », et concerne le registre de musique. Or c'est déjà chez un Cicéron que l'on peut lire : « [...] absurdum dicere... mundus essere sine sensu » [(Il est / serait) absurde de dire que le monde n'a pas de sens]. Ainsi, à l'époque de la patristique, le mot s'intègre naturellement dans le combat des Pères de l'Église, dont Saint Augustin (François, 1973 : 14, 17).

⁵ Les ouvrages lexicographiques évoquent souvent, en tant qu'exemples de l'acception courante de l'absurde, des emplois provenant de textes philosophiques et philosophisants. Ainsi, le *Trésor de la langue française informatisé*, hormis Baudelaire ou Flaubert, emploie des citations de textes philosophiques de V. Cousin, P. Leroux, V. Jankélévitch, et de textes philosophisants de C. Bernard et M. Druon. Ce qui revient à constater qu'entre l'acception générale de l'absurde et celle qu'en fait une certaine philosophie, de valeurs notamment, il n'y a pas une ligne de

plus aiguë de l'acception courante : la conviction que la vie, la connaissance, ou même l'univers échappent violemment à la norme représentée par la possibilité de leur appréhension rationnelle.

Pour en revenir à l'acception courante, dans celle-ci, l'absurde dispose d'une étonnante souplesse, permettant un usage dans des thématiques pratiquement illimitées.⁶ Il en va de même pour les tonalités. Parmi celles-ci, outre le comique, le sérieux et le tragique, sachant revêtir des formes intenses⁷, on retrouve aussi la tonalité mixte, déstabilisatrice, du comique et du sérieux, qualifiable de grotesque⁸ – dont les définitions contemporaines insistent sur l'effet « burlesque et bizarre », « la déformation signifiante d'une forme connue ou acceptée comme la norme » (Pavis, 2006 : 154).

démarcation nette, mais au contraire, perméabilité. *Trésor de la langue française informatisé* [online], [cit. 29.06.2015]. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=768776295>.

⁶ L'analyse des exemples du *Trésor de la langue française informatisé* montre que l'absurde, lorsqu'appliqué au système de valeurs, peut être employé dans un éventail pratiquement complet des préoccupations philosophisantes fondamentales : non seulement éthiques, mais également liées à l'ontologie, à la noétique, à la métaphysique ou à l'esthétique. Dimension ontologique : « Jamais cependant ils ne purent croire que nous fussions des Messieurs cheminant à pied pour leur récréation personnelle, cela leur paraissait *inouï*, **absurde** [...] ». G. FLAUBERT, 1848. Noétique : « [...] question agitée depuis si long-temps, mais très *absurde*, à mon avis, puisqu'elle est *inintelligible* [...] » V. COUSIN, 1829. Esthétique : « La nuit prenait un velouté d'épaule. Il y avait une *langueur absurde* au fond de l'air [...] ». L. ARAGON, 1936. Je respecte les soulèvements du dictionnaire. *Trésor de la langue française informatisé* [online], [cit. 29.06.2015]. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=768776295>.

⁷ Voici quelques exemples de ces tonalités provenant du *Trésor de la langue française informatisé* : 1. Tonalité plutôt comique : « Il y a des gens comme notre cousin, dont toutes les idées sont *bêtes*, *arriérées*, des *idées* de vieillard, de bourgeois **absurde**, maniaque, des rengaines, des préjugés, des *naïvetés* [...] » (E. et J. Goncourt). 2. Tonalité interprétable comme comique ainsi que sérieuse (dans le deuxième cas, l'acception en serait « contre tout bon sens », mais non ridiculisante) : « L'homme **absurde** est celui qui ne change jamais » (A. de Musset). 3. Tonalité sérieuse sinon tragique, à signification intense d'une injustice bouleversante : « ... il faut tenir l'univers pour l'expression de l'*incohérence* absolue, sans fissure, l'*incohérence* roulant sur elle-même, sans *raison*, ni *but*, plus *aveugle*, plus **absurde** que la fatalité antique, l'*incohérence* pour l'*incohérence*, en tout et toutes choses, des astres, de la terre, de l'herbe, de l'âme... » (M. Druon).

⁸ Exemple, du *Trésor de la langue française informatisé*, d'une tonalité grotesque, mêlant le comique bienveillant et le pôle contraire, de ce qui terrifie ou effraie, en créant un « burlesque bizarre », déstabilisateur : « ...de même que si vous prétendiez conserver dans l'idée *animal* une seule des propriétés du *végétal* intacte et sans métamorphose, vous n'auriez réellement pas un animal, mais un être **absurde** et *impossible*, parce qu'il serait *contradictoire* » (P. Leroux). À noter est le fait que l'image que la citation décrit correspond exactement à une des images qui étaient à l'origine du concept du grotesque : « Nom donné aux peintures découvertes à la Renaissance dans les monuments ensevelis et contenant des motifs fantastiques : animaux à forme végétale, chimères et figures humaines. » (Pavis, 2006 : 153).

Cette polyvalence thématique et de tonalités agit sur le potentiel perlocutoire du terme, en lui-même important, en l'intensifiant. De là, la valeur de l'absurde comme d'un condensé de l'expressivité – de ce qui signifie un manque de justification spectaculaire.⁹

1.2 Application à l'univers du théâtre : l'absurde *indirect* et *direct*

Comment donc, à présent, définir l'absurde au théâtre ? D'entrée de jeu, tentons de situer cet absurde par rapport à celui des domaines philosophique et logique. C'est à M. Esslin qu'il revient d'avoir observé que dans un texte de théâtre ou un spectacle, l'absurde peut, d'abord, apparaître au niveau idéologique. Dans ces cas, le théâtre met en place la réflexion sur un principe scandaleusement inconvenant, voire même « disserte » sur celui-ci ; la « méthode », dans son fond, est donc parallèle à celle de la philosophie (Esslin, 1991 : 333). Je propose de nommer cet absurde *indirect*.

L'absurde indirect me paraît être présent, au long de l'histoire du théâtre occidental, dans les textes et spectacles qui mettent en place (de manière plus ou moins étendue, ou même ponctuelle) la réflexion sur des sujets qui correspondent aux grands thèmes de la philosophie existentielle¹⁰ : un ordre du monde incompatible aux aspirations de ceux qui l'habitent ; l'absence de tout ordre (ou la menace de cette absence), ou encore une bouleversante impossibilité de connaissance.

J'ajouterai que cette réflexion sur l'absurde, suivant les esthétiques et les choix personnels des dramaturges, peut revêtir une variété de formes, simples de même que bien plus sophistiquées. Souvent elle use du biais de la métaphore, de la comparaison métaphorique ou de l'allégorie.

De l'absurde indirect se proposent, dans l'histoire du théâtre européen, de nombreux exemples, comprenant plusieurs dramaturges majeurs. De toute évidence, il s'agit de Shakespeare, tant dans ses pièces essentielles que des piécettes « mineures ». Ainsi, c'est bien une scandaleuse absence d'ordre que traduit ce fameux passage de *Macbeth* (acte V, scène 5) :

« Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale,
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. » (Barrett, 1961 : 226)

Un conflit entre l'ordre du monde et les aspirations humaines apparaît, comme l'a à juste titre indiqué M. Esslin, entre autres dans ces vers du *Roi Lear* (acte IV, scène 1) :

⁹ Pour une étude approfondie concernant les définitions de l'absurde et le potentiel esthétique du mot auquel celles-ci renvoient, voir Kunešová, 2015.

¹⁰ De la perméabilité de l'absurde idéologique de la philosophie avec le théâtre (ou la littérature) témoignent de nombreux textes philosophiques se servant d'exemples provenant de ces domaines. Parmi eux, l'ouvrage de référence de William Barrett consacré à la naissance des philosophies de l'existence du siècle dernier (Barrett, 1961).

« As flies to wanton boys, are we to gods ;
They kill us for their sport. » (Esslin, 1991 : 348)

Un exemple majeur de la menace d'une absence d'ordre est la dramaturgie racinienne – parallèle, comme l'a montré Lucien Goldmann, de la philosophie de Pascal, insistant sur l'omniprésente possibilité d'un vide métaphysique, sur un « Dieu caché » (Goldmann, 1955). En guise d'exemple, ce passage de *La Thébaïde* (acte III, scène 2) :

« Voilà des Dieux la suprême justice !
Jusqu'au bord du crime ils conduisent nos pas
Ils nous le font commettre et ne l'excusent pas ! » (Racine, 1982 : 78)

Or un absurde plus spécifiquement théâtral est l'absurde que je propose d'appeler *direct*. Pour celui-ci, il ne s'agit pas de raisonner sur l'absurde, mais de l'exprimer, le présenter dans son être même.¹¹ Démarche dont l'effet se voit formulé, dans le *Dictionnaire de théâtre* de Patrice Pavis, comme : « ce qui est ressenti [...] comme manquant totalement de sens et de lien logique avec le reste du texte ou de la scène » (Pavis, 2006 : 1). Ainsi, l'absurde direct peut être entendu comme une forme de l'absurde logique – comme l'intervention, au sein d'un texte dramatique ou d'un spectacle, d'éléments entraînant une cassure de la causalité (ou cassure isotopique). La définition de P. Pavis propose implicitement que ces ruptures, puisque fractures de sens, peuvent concerner la totalité des catégories qui le portent : fable et action scénique, composition, personnage, parole. Plusieurs exemples s'en présentent immédiatement : dans *Oh ! les beaux jours* de Beckett, le discours de Winnie, et sa situation physique, à demi enterrée dans le sol ; dans *La Cantatrice chauve*, les anecdotes profondément alogiques que se racontent les personnages ; ou, dans l'avant-dernière scène de la même pièce, lorsque tous les personnages sont présents sur scène, la soudaine question, inattendue, portant sur le personnage éponyme (qui, jusque-là, n'a ni apparu ni n'a été évoqué) et produisant l'impression qu'elle sera suivie d'une situation d'ordre décisif, ce qui n'a cependant guère lieu.

Or au-delà des exemples notoirement connus qui viennent d'être évoqués, quelles formes concrètes l'absurde au théâtre peut-il posséder ? Question qui, de toute évidence, est liée à celle d'une norme par rapport à laquelle l'absurde propre du théâtre se démarquerait.

La problématique d'une norme au théâtre, tout comme celle de la volonté de la transgresser, invite à l'approche diachronique : la volonté de désobéir à une norme advient bien au moment où celle-ci se voit ressentie comme sclérosée, ou du moins comme limitatrice et manquant d'être porteuse d'inspiration. Dans l'histoire culturelle de l'Europe, on le sait, les bases des principes considérés comme normatifs ayant eu l'impact le plus important sur

¹¹ Comme dans le cas de l'absurde indirect, mon point de départ est l'observation de M. Esslin qui propose de distinguer entre un absurde idéologique : « *arguing about the absurdity* », et un absurde plus spécifiquement théâtral : « *presents it in its being – that is, in terms of concrete stage images* » (Esslin, 1991 : 25). Les appellations « absurde indirect » et « absurde direct » ont été formulées par moi-même.

le développement du théâtre ont été posées par Aristote, et ont été prolongées à l'époque du classicisme.

Les lignes suivantes, donc, rappelleront brièvement les principales spécificités de cette norme et passeront en revue les principales tendances qui la transgressent dans les époques précédant le classicisme. Avant ce faire, deux précautions sont indispensables. D'abord, cette étude veillera à observer l'absurde non de manière anachronique, ce que peut suggérer le regard contemporain, mais au contraire en respectant le point de vue des périodes et des dramaturgies examinées. Elle s'occupera, donc, des éléments que ces époques et dramaturgies elles-mêmes ressentaient comme qualifiables d'absurdes. Ensuite, l'absurde qui m'intéressera n'aura pas le sens d'une tare, d'un manque de qualité (acception dont se servent par exemple les théoriciens du théâtre classique lorsqu'il s'en prennent aux dramaturgies sans « règles »), mais représentera bien une catégorie esthétique, c'est-à-dire un élément volontairement employé pour son caractère hors-norme.

1.3 « Culture » et « contre-culture » : le « modèle » du théâtre européen et ses alternatives précédant le classicisme

L'histoire du théâtre européen, pratiquement dès ses origines, met en scène deux tendances qui se voient à bien des égards opposées. L'un de ces pôles consiste dans l'effort d'une action à apparence logique et immédiatement compréhensible. Une valeur fondatrice en est donc la causalité, interprétée comme une vraisemblance perceptible dès la surface, tant au niveau de l'action qu'à celui du personnage et de la langue. D'où les principes de l'illusion et de l'identification immédiate, ainsi que la cohérence fable / personnage / parole : la parole correspond au profil psychologique du personnage, duquel découle l'action.

Le motif profond des principes évoqués est, on le sait, la conviction que la clarté tout court est possible, liée à ce qu'il serait possible d'appeler « conception unifiante du monde et de l'homme ».¹² C'est-à-dire que même les états les plus troubles peuvent être dits, car l'homme, tout surpris, touché ou bouleversé qu'il puisse être, n'en possède pas moins la faculté de nommer sa situation et d'y faire correspondre ses actes.¹³

D'où le rôle privilégié que cette conception accorde à l'expression au moyen de la parole : vanté pour sa précision, le mot est l'outil essentiel pour rendre compte y compris

¹² Expression employée in Nosek – Stachová (1998 : 50–52), où elle concerne la philosophie d'Aristote.

¹³ Caractéristique à laquelle correspond également la comédie traditionnelle de caractères ou de mœurs. L'action de ses personnages est certes « déformée » par les illusions et faiblesses qu'engendrent leur « humeur » ou statut social. De là vient d'ailleurs pour une large part l'interprétation de la comédie, par Aristote ainsi que par le théâtre classique, comme d'un genre bas, fondé sur la « laideur ». Toujours est-il que dans ce cas, le caractère ou le statut social non seulement entraînent des faiblesses, mais en même temps ils attribuent à ces faiblesses un cadre. Ainsi, chez les personnages, n'est pas atteint le principe de clarté et d'une attitude rationnelle du personnage traditionnel : à la différence, par exemple, du fou, ils sont conscients de leur identité (malgré de fréquents rêves de grandeur) et disposent d'un profil psychologique clair ; malgré leur tendance à se tromper ou à être trompés aisément, ils ne sont pas dépourvus de l'intelligence des rapports logiques élémentaires ni des présupposés de base concernant leur univers.

des mouvements intérieurs des personnages. D'où, également, l'interprétation du théâtre comme d'un espace dynamique, d'action ; celle-ci étant véhiculée par les volontés, désirs, aspirations, besoins ou manques – leurs ou non – du personnage, actant doté d'un bagage psychologique clair. D'où, enfin, logiquement, le fait de centrer l'action sur le personnage.

Les fondements de cette conception sont posés par Aristote ; ils sont développés à l'âge du classicisme français, à la fois impressionnant et impérialiste, débouchant sur le modèle de théâtre se voulant le seul digne d'être mis sur pied pendant deux cents ans, et qui ne cesse de se perpétuer jusqu'à nos jours dans la production du Boulevard sous la forme de la pièce bien faite.

La causalité aristotélicienne et classique refuse donc, comme ne manquaient de l'observer les contemporains de la bataille des règles, tout ce qui est « contre le bon sens ». Ainsi, l'absurde, le fait de paraître totalement dépourvu de « sens » et de « lien logique », qu'il s'agisse de la parole, de la scène, de la fable et de la composition, ou du personnage même, représente le pôle contraire au modèle classique, la négation la plus radicale de ces principes, consciente ou non. Logiquement, il trouve son terrain dans les alternatives à ces conceptions, incluant le théâtre populaire et les dramaturgies qui s'en nourrissent – des dramaturgies qui privilégient la scénicité, et ne reculent pas devant des procédés contraires à la pensée discursive, abstraite, et à une vraisemblance de surface.

Ces alternatives sont, comme le suggère P. Pavis dans l'entrée « Absurde » de son *Dictionnaire de théâtre*, d'une part préclassiques : le théâtre d'Aristophane et de Plaute, du mystère et de la farce médiévaux et plus généralement la production (para)théâtrale liée au carnaval ; la commedia dell'arte, le théâtre de Shakespeare ou les dramaturgies baroques. Le dénominateur commun de l'absurde préclassique me paraît être, comme à M. Esslin (1991 : 330), le comique, lié essentiellement à un personnage qualifiable de clown : hors-norme, incapable de saisir les rapports logiques élémentaires ou les transgressant par sa volonté.¹⁴ Cette folie ou gaieté débridée la singeant est en étroite relation avec l'esprit d'une joyeuse contre-culture, d'une fête libératrice, qui, en opérant sur le mode carnavalesque une « revanche momentanée du bas sur le haut », en renversant pour un bref espace de temps le « pouvoir existant » et la « vérité dominante », entraîne systématiquement une

¹⁴ Ainsi, le *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle fait apparaître plusieurs fous – dont l'un, pour être aussi bon ménestrel que son père, accepterait « d'être pendu ou d'être décapité » (v. 356–357). Le fou le plus présent de cette pièce, entre autres, « aboie, coasse, beugle, imite les trompettes, saute sur son père le prenant pour une vache qu'il veut rendre pleine » (de la Halle, 1996 : 16, 73). De l'absurde relèvent également de très nombreux lazzis de la commedia dell'arte, dont celui qu'évoque M. Esslin : Arlequin, souhaitant vendre sa maison, apporte à l'intéressé une brique en tant qu'« échantillon » (Esslin, 1991 : 330). Quant au théâtre de Shakespeare, hormis nombre de cas d'un comique de l'absurde situationnel, ce comique sait être aussi verbal. En guise d'exemple, le passage suivant de *Hamlet* (Acte III, scène II) : « HAMLET : Voyez-vous ce nuage là-bas qui a presque la forme d'un chameau ? POLONIUS : Par la messe ! On dirait que c'est un chameau, vraiment. HAMLET : Je le prendrais pour une belette. POLONIUS : Oui, il a le dos d'une belette. HAMLET : Ou pour une baleine. POLONIUS : Une vraie baleine, en effet. » (Shakespeare, 1984 : 80)

« résurrection, récréation et recreation » (de la Halle, 1996 : 22) – comme l'a, en tant que premier, magistralement montré Bakhtine (Bakhtine, 1982).

L'absurde précédant l'âge du classicisme, en tant que catégorie esthétique, est en France surtout intuitif – non théorisé ou problématisé. En revanche c'est lorsque les dramaturges s'attaquent à l'édifice classique, afin de superposer Shakespeare à Racine et de faire percer, au théâtre, des conceptions ressenties comme correspondant mieux à leur réalité, à certains aspects de cette réalité qu'ils souhaitaient mettre en valeur ou encore à leur entendement de l'art, que l'absurde se voit esquissé aussi de manière conceptuelle (souvent au moyen d'expressions synonymes).

2. L'absurde chez Hugo et Baudelaire

2.1 La Préface de *Cromwell*

Le principal argument de la Préface de *Cromwell*, parue en 1827 (Hugo, 1964)¹⁵ en faveur du théâtre nouveau est que comme la « nature » ou le « réel », le théâtre ne doit pas mettre en place une harmonie absolue : cela voudrait dire être incomplet. Ainsi, « la différence radicale » (p. 70) entre les Anciens et les Modernes consiste selon la Préface dans le *grotesque* (p. 70).

Dans la Préface, la place du grotesque – ce concept de l'anti-classicisme par excellence et « principe organisateur » (Peyrache-Leborgne, 2009) de l'approche moderne¹⁶ – est tout à fait essentielle :

« Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout [...]. Le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse offrir à l'art. » (p. 77)

Puisque notion large, ce n'est pas la totalité des éléments qualifiés par la Préface de grotesques qui sera concernée par l'absurde. En effet, Hugo entend le grotesque comme d'une part le bas, le laid, le monstrueux et le difforme, de l'autre comme *tout* comique. Toujours est-il qu'en se proposant de présenter une histoire du grotesque – tout en ajoutant que celui-ci, dans la culture européenne, n'a jamais cessé d'exister, tel un contre-courant transhistorique – la Préface trace pertinamment l'histoire de la culture accueillant des éléments absurdes (et dont il a été brièvement question dans le chapitre précédent) : « ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du moyen-âge » (p. 78),¹⁷ les cérémonies religieuses, « de ces processions étranges où la religion marche accompagnée de toutes les superstitions, le sublime environné de tous les grotesques » (p. 80), la *commedia dell'arte* et ses avatars (p. 80), et nomme, avant

¹⁵ Toutes les citations de la Préface de *Cromwell* dans la présente étude proviennent de cette édition.

¹⁶ Au sujet du rôle du grotesque dans les théories du romantisme, voir la partie « Introduction » de la présente étude.

¹⁷ L'image que cette partie de la citation décrit correspond de près à une de celles qui étaient à l'origine du concept du grotesque. Voir la note 8.

Shakespeare et les premiers romantiques, « sur le seuil de la poésie moderne trois Homères bouffons – dont, en France, l’héritier de la culture carnavalesque, Rabelais » (p. 83).¹⁸

Parallèlement, elle s’interroge sur le rôle du grotesque au sein d’une œuvre, qu’elle appréhende comme celui de mettre en valeur le beau. Et même, de rendre celui-ci plus pur, plus majestueux, sinon plus sublime encore que l’idéal antique de la beauté : car ajoutant à ses côtes un élément à effet de contraste et d’authenticité.¹⁹ Davantage, le grotesque ouvre sur un monde autre, au-delà des critères de la raison ; un monde non à l’échelle humaine comme le beau, mais à celle de l’infini, Dieu. Ce qui mène à la relativisation des critères du « beau » :

« Ce que nous appelons le laid est un détail d’un grand ensemble qui nous échappe, et qui s’harmonise non pas avec l’homme, mais avec la création tout entière. » (p. 93)

À la fin de la partie consacrée au grotesque, la Préface apporte des exemples proches d’un authentique absurde transposable sur scène :

« Ainsi le sénat romain délibérera sur le turbot de Domitien. Ainsi Socrate, buvant la ciguë et conversant de l’âme immortelle et du dieu unique, s’interrompra pour recommander qu’on sacrifie un coq à Esculape. [...] Ainsi Cromwell dira : J’ai le parlement dans mon sac et le roi dans ma poche ; ou, de la main qui signe l’arrêt de mort de Charles I^{er}, barbouillera d’encre le visage d’un régicide qui le lui rendra en riant. Ainsi César dans le char de triomphe aura peur de verser. Car les hommes de génie, si grands qu’ils soient, ont toujours en eux leur bête, qui parodie leur intelligence. Et les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble. “ Du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas ”, disait Napoléon. »²⁰ (p. 102)

En effet, les deux premiers exemples montrent des cas intenses, à effet de choc, de l’opposition important / inimportant : au niveau tantôt des préoccupations politiques (le turbot concernant lequel délibère le sénat romain), tantôt humaines (la préoccupation de Socrate attendant sa mort, au milieu de la conversation sur l’immortalité, par le coq d’Esculape), faisant apparaître les actants momentanément sous un jour quasi clownesque.²¹ D’ordre clownesque est également la réplique de Cromwell citée ensuite, consistant dans

¹⁸ Rabelais est un des représentants essentiels du grotesque au seuil des temps modernes aussi pour Bakhtine (Bakhtine, 1982).

¹⁹ « Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d’arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d’où l’on s’élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l’ondine ; le gnome embellit le sylphe. Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique [...]. » (p. 82)

²⁰ En revanche, ne sont pas donnés des exemples transposables sur scène appartenant au domaine du difforme.

²¹ La soudaine remarque concernant le coq d’Esculape est quasiment à rapprocher de la fameuse question, à apparence injustifiable, de *La Cantatrice chauve*, portant sur le personnage éponyme. A ce sujet, voir le chapitre 1.2.

une créativité lexicale rappelant les jeux enfantins : « avoir dans la poche » engendre « avoir dans son sac ». Au sein du même exemple, la logique clownesque caractérise aussi le plan de la situation : un acte d'une portée décisive, décidant de la mort du roi et, pour cette raison, imprégné de solennité, soudain devient un jeu gai, dans lequel le parti gagnant « fête » sa victoire en se libérant de toute bienséance, sans le moindre égard pour celui dont le sort néfaste vient d'être joué. D'un ordre légèrement différent est le dernier exemple évoquant la peur qu'a César, au moment culminant de la gloire, de « verser » : celui-ci devient « clown » contre son gré – caractéristique par laquelle cet exemple rejoint les deux premiers cas cités.

Or en dépit de ces évocations de l'absurde, le rôle de celui-ci se voit dans la Préface de *Cromwell* limité sinon passé à l'arrière-plan. Ce fait est dû à deux circonstances de taille :

– Le « grotesque », on l'a déjà dit, représente une notion large, couvrant en outre *tout* comique : « d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon [...] ». D'où aussi le fait que la Préface indique comme « forme » ou genre du grotesque par excellence la comédie.

– La Préface prône, dans un passage essentiel et céléberrime, le mélange des genres « sans pourtant les confondre ». À ce titre, le pas évoqué par Napoléon dans la citation ci-dessus reste, dans la théorie de même que dans la plupart des dramaturgies romantiques françaises, infranchi. Néanmoins, comme le montrent les exemples de ce même passage, la Préface, malgré le principe de non-confusion de tonalités qu'elle émet, se montre par ce mélange devenant confusion tentée. Son rôle en ce qui concerne l'absurde est à ce titre de ressentir, bien que sans l'explicitier, que le comique peut, précisément, être absurde, et mettre en œuvre dans ces cas une valeur d'authenticité : celle de montrer ce qui « parfois » est l'essentiel de l'homme et de la société – être « terribles et bouffons tout ensemble ». Suggestion qui sera lourde de conséquences dans les époques à venir.

2.2 De l'essence du rire

En 1855, Baudelaire est par ses occupations de critique d'art amené à analyser le rire et, on le sait, dans l'essai *De l'essence du rire et plus généralement du comique dans les arts plastiques* (Baudelaire, 1976)²², il formule la théorie d'un comique qu'il nomme absolu. Le point de départ en est une réflexion sur la caricature, mais l'exemple essentiel que l'auteur apporte est une description détaillée d'un spectacle de mimes anglais.

Précisons d'abord que le rire tel quel paraît à Baudelaire symptomatique de son époque (« on rit autant que jamais » ; p. 366). Ce que l'on pourrait entendre comme un parallèle de la Préface de *Cromwell*, pour laquelle le trait principal de l'art des Modernes est l'abandon du piédestal du seul sérieux et sublime. Cependant, l'essai de Baudelaire, dès son début, suggère que du rire contemporain est propre une tension certaine, sinon une convulsion (« le rire qui agite maintenant les nations » ; p. 366). Les lignes suivantes le confirment en brossant un tableau peu bienveillant de l'époque, qu'elles disent indirectement éprise du

²² Toutes les citations de l'essai de Baudelaire dans la présente étude proviennent de cette édition.

sentiment de sa propre supériorité : « le comique est signe de supériorité ou de croyance en sa propre supériorité » (p. 367). Davantage : tout rire est pour Baudelaire « satanique », ce qui veut dire « profondément humain » (p. 369). En effet, le rire trahit la vraie nature de l'homme, nullement bienveillante : il est basé sur la sensation de « grandeur infinie » du rieur, qui surgit de la comparaison avec la « misère infinie » de la victime du rire (p. 371).

Au sein de ce tableau satanique, le comique absolu se distingue radicalement de celui qui représente la supériorité de l'homme sur l'homme (tel le comique de caractères ou de mœurs, que Baudelaire appelle « comique significatif »). Le comique absolu, surgi selon Baudelaire à l'époque contemporaine – et en reflétant ainsi la particularité – est le signe profond de la conviction de l'homme d'être supérieur à la Nature, au Monde. Ce comique égale en effet le *grotesque*. Terme que Baudelaire s'engage à expliquer, et ce d'une manière indépendante de celle de Hugo : sa définition du grotesque équivaut à celle de l'absurde proposée au début du présent essai : « dont la légitimation, la raison, ne peut pas être tirée du code de sens commun » (p. 372).

Pour Baudelaire, le comique absolu caractérise « l'humanité déchue » (p. 372) qui, se croyant libérée de tout, se délecte dans « le plaisir de la violence » (p. 372). La victoire de l'homme sur la Nature n'est pourtant qu'une apparence : le rire entraîné par le comique absolu est comparable à l'horrible rire du juif Melmoth qui, ayant acheté au Diable 150 ans de vie supplémentaires, cherche en vain à qui les revendre (p. 373).

Cette caractéristique du comique absolu se voit implicitement affinée par la description du spectacle de mimes anglais qui suit en guise d'exemple. En effet, le spectacle est tout à fait interprétable comme une théâtralisation de la violence qui se saisit d'une société déchue – avide de gain, de chair, sans le moindre scrupule moral – et qui se trouve en même temps au comble de la simplicité d'esprit. Les personnages-clowns se voient d'une part incapables de saisir les rapports logiques les plus élémentaires. D'autre part, leur insatiable les fait engager des actions qui ne manquent pas de tours de force ingénieux et deviennent à ce titre « quelque chose de terrible et d'irrésistible » :

« D'abord, le Pierrot n'était pas le personnage pâle comme la lune, mystérieux comme le silence, souple comme le serpent, droit et long comme une potence [...]. Le Pierrot anglais arrivait comme la tempête, tombait comme un ballot, et quand il riait, son rire faisait trembler la salle ; ce rire ressemblait à un joyeux tonnerre. C'était un homme court et gros, ayant augmenté sa prestance par un costume chargé de rubans, qui faisaient autour de sa jubilante personne l'office des plumes et du duvet autour des oiseaux, ou de la fourrure autour des angoras. Par-dessus la farine de son visage, il avait collé crûment, sans gradation, sans transition, deux énormes plaques de rouge pur. La bouche était agrandie par une prolongation simulée des lèvres au moyen de deux bandes de carmin, de sorte que, quand il riait, la gueule avait l'air de courir jusqu'aux oreilles.

Quant au moral, le fond était le même que celui du Pierrot que tout le monde connaît : insouciance et neutralité, et partant accomplissement de toutes les fantaisies gourmandes et rapaces [...]. Seulement, là où Debureau eût trempé le doigt pour le lécher, il y plongeait les deux poings et les deux pieds.

[...]

Pierrot passe devant une femme qui lave le carreau de sa porte : après lui avoir dévalisé les poches, il veut faire passer dans les siennes l'éponge, le balai, le baquet et l'eau elle-même.— Quant à la manière dont il essayait de lui exprimer son amour, chacun peut se le figurer par les souvenirs qu'il a gardés de l'observation des mœurs phanérogamiques des singes, dans la célèbre cage du Jardin-des-Plantes. Il faut ajouter que le rôle de la femme était rempli par un homme très long et très maigre, dont la pudeur violée jetait des hauts cris. C'était vraiment une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible.

Pour je ne sais quel méfait, Pierrot devait être finalement guillotiné. [...] L'instrument était donc là dressé sur les planches françaises, fort étonnées de cette romantique nouveauté. Après avoir lutté et beuglé comme un bœuf qui flaire l'abattoir, Pierrot subissait enfin son destin. La tête se détachait du cou, une grosse tête blanche et rouge, et roulait avec bruit devant le trou du souffleur, montrant le disque saignant du cou, la vertèbre scindée, et tous les détails d'une viande de boucherie récemment taillée pour l'étalage. Mais voilà que, subitement, le torse raccourci, mû par la monomanie irrésistible du vol, se dressait, escamotait victorieusement sa propre tête, comme un jambon ou une bouteille de vin, et, bien plus avisé que le grand Saint-Denis, la fourrait dans sa poche ! » (pp. 374–375).

Ainsi, l'attaque aux attentes liées à la tradition de la *commedia dell'arte* (dont le costume et le comportement de Pierrot) équivaut d'une part à une attaque de la bienséance. Celle-ci et ses outils, l'allusion et l'abstraction, se voient remplacées par une matérialité joyeusement terre-à-terre et une visualité agressive. D'autre part, ces moyens n'hésitent pas devant la négation de la vraisemblance et lui superposent l'alogisme (les objets volés que Pierrot veut faire rentrer dans ses poches, y compris l'eau ; la taille de la bouche de la femme courtisée, jouée par un homme « très long et très maigre »). Ces caractéristiques, observées d'abord chez les personnages, se réaffirment au niveau de l'action, systématiquement représentée jusqu'au détail : tantôt burlesquement abaissée (la cour que fait Pierrot à la femme, se transformant en viol), tantôt représentée avec un souci d'un réalisme tel qu'il transgresse quasiment la limite du supportable (la mort de Pierrot guillotiné). L'action se clôt, enfin, sur le nez tiré à toute vraisemblance : la séquence montrant l'appétit avide de gain de Pierrot qui, une fois guillotiné, se lève et met promptement sa tête, « bien plus avisé que le grand Saint-Denis », dans sa poche.

2.3 Bilan

Dans les deux conceptions de l'absurde étudiées, on l'a vu, est à noter une continuité, qui se manifeste tant sous la forme de points communs que sous celle de palpables différences.

Pour la Préface de *Cromwell*, le grotesque englobe tout laid ainsi que tout comique. Le texte a néanmoins ressenti que le grotesque peut être absurde, tout comme l'importante expressivité de cette tonalité spécifique. Ainsi, la Préface consacre à l'absurde, bien que sans lui attribuer un nom particulier, un des points culminants de la partie s'intéressant au comique, en proposant en tant qu'exemples scéniques du comique justement des situations d'un authentique absurde. De ce fait, les raisons que la Préface évoque afin d'éclaircir l'emploi du comique au théâtre concernent également l'absurde : selon le principe

romantique de conformité avec la nature, l'absurde est propre de l'univers et des hommes. Parmi ceux-ci, la Préface met en valeur les hommes habités du sublime, « hommes de génie » : « tour à tour terribles et bouffons, parfois terribles et bouffons tout ensemble ». Le terme « bouffon » fait transparaître la valeur que ce texte attribue implicitement à l'absurde : celui-ci n'est pas convulsif ; il représente un élément frais, authentique, plaisant. D'ailleurs, le grotesque n'est pas inférieur au beau, idéal trop humain : il ouvre selon la Préface sur un monde supérieur, divin, dont les composants forment une unité.

Quant aux majeures différences de la conception de Baudelaire par rapport à celle de Hugo, c'est, d'abord, l'extension du terme : est grotesque, selon Baudelaire, non tout comique ou tout laid, mais ce qui est comique et absurde à la fois. La deuxième différence consiste dans l'effort de nommer ce comique particulier. Il ne s'agit plus d'une suggestion ponctuelle, mais bien d'une théorie, avec pour but de présenter les spécificités du « comique absolu ». Une autre différence de taille concerne la fréquence avec laquelle l'absurde intervient et l'ampleur du domaine qu'il couvre. Ainsi, pour Baudelaire, l'absurde n'est pas présent « parfois » en tant qu'un « temps d'arrêt », et n'est pas à observer surtout chez les plus puissants de ce monde ; il s'agit d'un trait symptomatique de l'époque contemporaine. Enfin, la valeur même de l'absurde change. Celui-ci est privé d'effet de fraîcheur, de caractère ludique et de l'union avec la beauté ou la grandeur ; le comique de l'absurde proposé par Baudelaire consiste dans la violence, combinée à la bêtise. Enfin, cette conception traduit une place différente de l'homme dans le Monde : l'homme n'est plus un miroir de la Nature. Se croyant supérieur à celle-ci, il se délecte dans la violence envers l'autre ; et ce en faisant montre d'une bêtise élevée à tel point qu'elle lui attribue l'apparence d'un clown. Le point de vue de l'homme et de la société exprimés par le comique absolu est donc fort pessimiste : ceux-ci sont, pour reprendre Baudelaire, sataniques.

3. Conclusion

L'objectif de cette étude était de s'interroger sur l'absurde en tant que catégorie esthétique, susceptible d'être appliquée à l'analyse de théâtre tout court, indépendamment d'une époque en particulier. Nous avons vu qu'au théâtre, l'absurde est de deux types : d'une part, l'absurde *indirect*, d'ordre idéologique, comparable à celui dont s'occupe la philosophie des valeurs, car consistant dans la réflexion sur un principe scandaleusement inconvenant. D'autre part, l'absurde *direct*, plus spécifiquement théâtral, qui est une forme de l'absurde logique appliquée au théâtre, et consiste dans l'intrusion au sein du texte ou de la scène d'éléments apparaissant comme sans lien logique. Similairement aux emplois de l'absurde dans d'autres domaines, l'absurde direct consiste dans la transgression (consciente ou non) d'une norme, à apparence de choc. La norme, dans le contexte du théâtre, est représentée par la conception aristotélicienne, et surtout par ses développements à l'époque du classicisme français. Cette étude s'est donc interrogée, suite à une brève revue de l'absurde dans le théâtre avant le classicisme, sur la présence de l'absurde dans deux conceptions

esthétiques inspirées du romantisme : la Préface de *Cromwell* de V. Hugo et l'essai *De l'essence du rire* de C. Baudelaire.

La conception de Hugo est un témoignage précieux, bien que discret, de la position de l'absurde, de sa valeur esthétique ainsi que de sa motivation psychologique au sein du romantisme triomphant. L'absurde de la Préface se voit non théorisé mais intuitif, il s'agit d'un moyen ponctuel à effet d'authenticité. Il n'en est pas moins considéré comme un outil scénique fort efficace, représentant des « oublis momentanés » qui découlent de la nature humaine. Un outil qui est, bien davantage que mis en œuvre, esquissé, imaginé. Pour Baudelaire, une trentaine d'années après la Préface de *Cromwell*, l'absurde a une valeur esthétique, une fréquence et une motivation qui sont par rapport à Hugo radicalement différentes. Le point de départ de la réflexion de Baudelaire est d'ailleurs l'absurde dans un spectacle non virtuel mais réel. Il se sert de ces observations afin de mettre sur pied une théorie du comique dont l'absurde est une caractéristique principale, car considéré comme essentiel, omniprésent, dans la société contemporaine. Une société qui, selon Baudelaire, se veut libérée de la dépendance à la Nature, mais qui est, de fait, déçue, dominée par la violence et la bêtise – traits constitutifs du comique de l'absurde baudelairien.

En somme, ce que Hugo esquisse se voit lourd de développement. À quoi il convient d'ajouter que le spectacle que décrit Baudelaire annonce Jarry – dont le Père Ubu apparaît, davantage que comme un homme, comme un fantoche comique, chez qui se condense la bêtise, la lâcheté, mais aussi la cruauté : le fantoche n'en devient pas moins un tyran sadique et dangereux. En outre, la société déçue signalée par Baudelaire ne correspond-elle pas à l'*aliénation* de l'homme par rapport à lui-même qu'évoquera et mettra en spectacle un siècle plus tard, et ce en se servant parfois d'une union similaire de la bêtise et de la violence, par exemple un Ionesco ?²³

²³ Pour Ionesco, justement cette aliénation façonne ses personnages, qui « ne savent plus parler parce qu'ils ne savent plus penser [...] n'ont plus de passions [...], ils peuvent "devenir" n'importe qui, n'importe quoi, car n'étant pas, ils sont interchangeables [...] » (Ionesco, 1966 : 249). Quant à l'union de la bêtise et de la violence, rappelons en guise d'exemple la dernière scène de *La Cantatrice chauve*, où les personnages, prononçant des syllabes sans sens, deviennent de plus en plus agressifs. En outre, le fait que le spectacle décrit par Baudelaire ait été joué par des mimes anglais a une importance cruciale. M. Esslin, en effet, suggère que l'Angleterre représente un trait d'union entre la commedia dell'arte, le music hall, le comique du cinéma muet, le comique des premières années du cinéma parlant (tels les Marx Brothers) et le théâtre « de l'absurde ». Lorsque la commedia dell'arte s'est répandue, au XVII^e siècle, à travers l'Europe, en Angleterre, elle s'est progressivement transformée sous l'influence du théâtre populaire en un spectacle de comique souvent macabre, parfois joué par des marionnettes, dit « harlequinade » – et dont le spectacle décrit par Baudelaire est un exemple. Selon M. Esslin, ces spectacles ont eu un impact important sur la naissance du music-hall, dans lequel nombre des vedettes du cinéma muet ont fait leurs premières armes. Et qui ont souvent explicitement salué le music-hall comme leur source d'inspiration. Le lien entre les acteurs, anglo-saxons notamment, du cinéma muet et ceux des premières années du cinéma parlant, est plus que clair. Enfin, Ionesco a souvent dit son admiration pour des acteurs comme les Marx Brothers, et certains de ses textes renvoient aux vedettes du cinéma muet. M. Esslin rappelle que Ionesco a confié au magazine *Time* en 1960 que « the Surrealists had "nourished" him, but that the three biggest influences on his work had been

Résumé. Absurdno v divadle: od definice k roli absurdna v koncepcích V. Huga a Ch. Baudelaira. Studie nejprve definovala absurdno jako divadelní kategorii. Jelikož naše definice vyžaduje diachronický přístup, zamysleli jsme se poté nad použitím absurdna v evropském a hlavně francouzském divadle před obdobím klasicismu. V hlavní části jsme sledovali, nakolik se estetice absurdna věnují dva francouzské texty z 19. století zabývající se divadlem: předmluva ke hře *Cromwell* Victora Huga (1827) a esej *De l'essence du rire* Ch. Baudelaira (1855).

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1982). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- BARRETT, William (1961). *Irrational Man*. New York : Heinemann.
- BAUDELAIRE, Charles (1976). *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard.
- BENNETT, Michael Y. (2011). *Reassessing the Theatre of the Absurd*. Londres – New York : Palgrave Macmilian.
- BLAY, Michel (ed.) (2003). *Grand dictionnaire de la philosophie*. Paris : Larousse.
- ESSLIN, Martin (1991). *Theatre of the Absurd*. New York : Penguin Books.
- FRANÇOIS, Carlo (1973). *La Notion de l'absurde dans la littérature française du XVII^e siècle*. Paris : Klincksieck.
- GOLDMANN, L. (1955). *Le Dieu caché ; étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard.
- de la HALLE, Adam (1996). *Jeu de la feuillée*. Paris : Flammarion.
- HUGO, Victor (1964). *Théâtre complet I*. Paris : Gallimard.
- IONESCO, Eugène (1966). *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard.
- JACQUART, Emmanuel (1998). *Le Théâtre de dérision*. Paris : Gallimard.
- KUNEŠOVÁ, Mariana (2015). "L'absurde : des définitions lexicographiques et philosophiques vers une catégorie esthétique". *Études romanes de Brno*, 37, pp. 237–251.
- NOSEK, Jiří ; STACHOVÁ, Jiřina (eds.) (1998). *Myšlení v paradoxu, paradox v myšlení*. Prague : FILOSOFIA-ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR.
- PAVIS, Patrice (2006). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod.
- PEYRACHE-LEBORGNE, D (2009). "Hugo, le grotesque et l'arabesque". In: Cabanès, J.-L. *Romantismes, l'esthétisme en acte* [online]. [cit. 14.11.2015]. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pupo/1524>.
- RACINE, Jean (1982). *Théâtre complet I*. Paris : Gallimard.
- ROSEN, Elisheva (1991). *Sur le grotesque, l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- SHAKESPEARE, William (1984). *Hamlet-Othello-Macbeth*. Paris : LGF.

Groucho, Chico and Harpo Marx » (Esslin, 1991 : 336). Ainsi, le spectacle qui a été joué devant Baudelaire et le théâtre de Ionesco se seraient servis de sources fort similaires.

Trésor de la langue française informatisé [online], [cit. 29.06.2015]. Disponible sur :
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=768776295>.

Mariana Kunešová
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita v Ostravě
Čs. legii 9
CZ-701 03 OSTRAVA
République tchèque

**II LETTORE MODELLO DELLE
STANZE SOVRA LA BELLEZZA DI NAPOLI
DI IOAN BERNARDINO FUSCANO
SULLA SCIA DEI “FANTASMI”
DELLE OPERE DI GIOVANNI PONTANO**

Alicja Raczyńska

Università Niccolò Copernico di Toruń

Polonia

alicjaraczynska@umk.pl

Riassunto. L’obiettivo del mio articolo è quello di analizzare i legami intertestuali fra il poemetto *Stanze sopra la bellezza di Napoli* di Ioan Bernardino Fuscano, poco conosciuto letterato cinquecentesco, e le poesie di Giovanni Pontano, uno degli esponenti dell’Umanesimo quattrocentesco. Fuscano rievoca nella sua opera i miti legati alla terra campana inventati dal grande umanista del secolo precedente. Svolgendo le mie analisi mi sono basata sulle ricerche di Cristiana Anna Ad-desso sulle *Stanze sopra la bellezza di Napoli*. Ho ritenuto opportuno ricorrere alle riflessioni di Umberto Eco sul Lettore Modello e sulla memoria vegetale, nonché alla teoria dell’intertestualità di Michel Riffaterre.

Parole chiave. Fuscano. Pontano. Mitologia. Intertestualità. Il Lettore Modello. La memoria vegetale.

Abstract. *The Model Reader of Ioan Bernardino Fuscano’s Stanze sopra la bellezza di Napoli in search of the “ghosts” of Giovanni Pontano’s poetry.* The paper aims to analyze the intertextual connections between the short poem *Stanze sopra la bellezza di Napoli* written by Ioan Bernardino Fuscano, a hardly known 16th century poet, and the poetry of Giovanni Pontano, an

important representative of the 15th century Humanism. In his work Fuscano alludes to the myths about Naples and Campania invented by Pontano. I base my analysis on the research of Cristiana Anna Addesso on *Stanze sopra la bellezza di Napoli*. I also take into consideration Umberto Eco's reflexions on the Model Reader and on the vegetal memory and Riffaterre's theory of the intertextuality.

Keywords. Fuscano. Pontano. Mythology. Intertextuality. The Model Reader. The vegetal memory.

L'oggetto dei miei studi è il poemetto *Stanze sopra la bellezza di Napoli*, l'opera principale Ioan Bernardino Fuscano. Questo poco conosciuto e misterioso letterato della prima metà del Cinquecento nacque a Montefusco in provincia di Avellino (Addesso, 2007: 7). Altre opere di quest'autore che vanno menzionate sono *Deploratoria in la morte de la Illustriss. S. Donna Elvira de Cordova duchessa di Svevia*, *Testura sopra Mai non vo' più cantar come i' soleva*, *Paraphrasi nel quinquagesimo psalmo*. Le *Stanze*, divise in due canti e scritte in ottave, raccontano il viaggio del protagonista chiamato Philologo e il suo compagno e guida di nome Alpitio per i luoghi più belli di Napoli. I due personaggi raggiungono uno splendido giardino, dove incontrano gli amici Attilio ed Herminio e assistono insieme a loro al tripudio delle bellissime ninfe napoletane. Il poemetto, dedicato ai due illustri napoletani, Antonio Cicinello e Ioan Francesco Alois, secondo l'intenzione dell'autore doveva essere intitolato *Tripudio delle ninfe napoletane*. Fu probabilmente l'editore Antonio Baldo de Asola a dare all'opera fuscaniana il titolo *Stanze sopra la bellezza di Napoli* (Addesso, 2007: 56). Fuscano e il suo capolavoro rimasero dimenticati fino alla fine dell'Ottocento. Nel 1894 Benedetto Croce pubblicò l'articolo dal titolo *Napoli nelle descrizioni dei poeti. Le stanze di Fuscano* su "Napoli nobilissima" (Croce, 1894). Il letterato cinquecentesco ha suscitato l'attenzione della critica più recente che si è interessata soprattutto alla dedica delle *Stanze* indirizzata a Ioan Francesco Alois, in quanto piccolo trattato-prefazione riguardante i temi di oratoria e poetica. Occorre menzionare che questa dedica venne inserita nell'antologia *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* curata da Bernard Weinberg (Addesso, 2007: 60–61). Fra gli studi su Fuscano va citato il saggio di Giovanni Parenti *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca: Ioan Bernardino Fuscano* (Parenti, 1995), nel quale vengono analizzati i legami intertestuali fra tre opere fuscaniane (*Testura*, *Deploratoria*, *Stanze*) e quelle di Dante e Petrarca. Il contributo enorme nelle ricerche su Fuscano è stato il dottorato di Cristiana Anna Addesso, realizzato all'Università degli Studi di Napoli "Federico II" nel 2005. La dottoranda ha preparato l'edizione critica del poemetto di Fuscano, dedicando molta attenzione alle fonti letterarie dell'opera, fra i quali c'erano Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Giovanni Pontano, Jacopo Sannazaro e altri autori legati all'Accademia Pontaniana. La tesi di Addesso è stata pubblicata dalla casa editrice Edizioni Scientifiche Italiane di Napoli nel 2007. Inoltre, la studiosa ha pubblicato due articoli su Fuscano su *Studi Rinascimentali* – "Le "vaghe membra" di Napoli e le "corollate parole" di Ioan Bernardino Fuscano: una lettura de *Le Stanze sopra la bellezza di Napoli*" (Addesso, 2003) e "La *Testura sopra mai non vo più*

cantar come i soleva di Ioan Bernardino Fuscano” (Addesso, 2008). Io ho intenzione di analizzare nel presente articolo i legami intertestuali fra le *Stanze* di Fuscano e le opere di Giovanni Pontano applicando alcune teorie proposte da Umberto Eco e Michael Riffaterre.

Svolgendo le mie ricerche ho ritenuto opportuno ricorrere a due opere teoriche di Umberto Eco: al saggio *La memoria vegetale* (Eco, 2011: 7–26) e al libro *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (Eco, 2013 [1979]¹). La prima delle citate posizioni fa parte dell’omonima antologia dei saggi sulla bibliofilia. Umberto Eco nota in questo studio che con la nascita della scrittura sono nati due tipi di memoria: memoria minerale e memoria vegetale². Il primo tipo è legato all’atto di scrivere. I primi segni venivano incisi su tavolette d’argilla, scolpiti di pietra. Anche l’architettura fa parte della memoria minerale, visto che, nel caso degli edifici a carattere sacrale, era una registrazione di numeri sacri, di calcoli matematici e, attraverso le statue e i dipinti tramandava delle storie e degli insegnamenti morali e costituiva una specie dell’enciclopedia in pietra. Il secondo tipo della memoria, invece, rimanda all’atto di lettura. Eco usa il termine “la memoria vegetale”, perché vegetale era il papiro e con l’avvento della carta si producono i libri con stracci di lino, canapa e tela. Inoltre, l’etimologia sia del greco *byblos* che del latino *liber* rinvia alla scorza dell’albero. Ogni libro, come dice Eco, “ha permesso alla scrittura di personalizzarsi” (Eco, 2011: 12). Rappresenta una certa porzione di memoria, anche collettiva, selezionata secondo una prospettiva personale. La lettura diventa un dialogo con qualcuno che non si trova di fronte a noi, che forse è scomparso da secoli e che è presente solo come scrittura. Nel libro *Lector in fabula*, al quale allude il titolo del mio intervento, Umberto Eco rappresenta il concetto del Lettore Modello, cioè del destinatario ideale previsto dal testo. Il Lettore Modello ha il compito di riempire gli spazi bianchi e gli interstizi presenti nel testo (Eco, 2013: 50–56). Per poter compiere questa missione, deve avere delle competenze adatte. Una di esse è la competenza intertestuale, grazie alla quale si possono scoprire i legami intertestuali fra varie opere letterarie (Eco, 2013: 78). A mio parere le riflessioni di Umberto Eco riguardanti la memoria vegetale e il Lettore Modello sono applicabili all’analisi delle *Stanze sopra la bellezza di Napoli*. Il poemetto di Fuscano rappresenta senz’altro una grande porzione della memoria collettiva. Il letterato cinquecentesco richiama vari miti legati alla terra campana e alla città di Napoli (ad esempio le leggende della sirena Partenope, del fiume Sebeto e della tomba di Virgilio) che venivano coltivati da molti scrittori e poeti, in particolare da Giovanni Pontano, uno degli esponenti dell’Umanesimo meridionale. Fuscano si rivela anche seguace e imitatore dei grandi classici latini, nonché delle Tre Corone Fiorentine, autori quattrocenteschi e cinquecenteschi. Imita il loro stile, lingua, modi di espressione letteraria, tecniche di descrizione. Il Lettore Modello, leggendo il testo delle *Stanze sopra la bellezza di Napoli*, è capace di rintracciare reminiscenze, allusioni, parafrasi e citazioni da varie fonti letterarie e ricostruire la memoria vegetale dell’autore. Deve anche osservare che le opere di Giovanni Pontano fanno

¹ La prima edizione: Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani (“Studi Bompiani” n. 22), 1979. Ho consultato l’edizione del 2013, la serie “Tascabili Bompiani” n. 27.

² Sulle caratteristiche di questi due tipi della memoria cfr. Eco (2011: 11–15).

parte di quella memoria vegetale. Il grande umanista e politico legato al regno di Napoli, vissuto negli anni 1429–1503³, elogiava nelle sue poesie, scritte in latino umanistico, le bellezze della terra campana. Come hanno già osservato diversi studiosi, la poesia pontaniana è mitopoietica⁴. Il poeta, prendendo spunto dalla mitologia classica e le leggende napoletane, introduce nei suoi testi i miti eziologici di propria invenzione, nei quali spiega le origini di vari elementi del paesaggio campano. Inoltre, trasforma i paesi, le isole del Golfo di Napoli e quartieri napoletani nelle bellissime ninfe e negli dei. In molte opere di Pontano appaiono le ninfe di nomi Antiniana e Patulcis che sono personificazioni delle due ville appartenenti all'umanista – quella ad Antignano, sul colle del Vomero, e l'altra situata vicino al posto chiamato Paturcio, dove si trovava la leggendaria tomba di Virgilio. I miti elaborati e creati da Pontano divennero fonti d'ispirazione per i poeti legati alla Porticus Pontaniana, fra altri Jacopo Sannazaro e Benedetto Gareth detto il Cariteo. Le favole eziologiche e i personaggi mitologici conosciuti dalle opere del famoso umanista quattrocentesco ritornano nelle *Stanze* di Ioan Bernardino Fuscano. Svolgendo le mie analisi ho anche ritenuto opportuno ricorrere alle riflessioni di Michel Riffaterre presentate nel *Semiotics of poetry* (soprattutto nel capitolo intitolato “Intepretants”, Riffaterre, 1984: 81–114)⁵. Lo studioso francese elabora il concetto dell'interpretante, cioè del segno che lega il testo con il suo intertesto. Individua due tipi di interpretanti – lessematici e testuali. I primi sono le “parole medianti” (“mediating words”, Riffaterre, 1984: 81), gli altri – i testi che contengono per citazione o per allusione il modello del componimento. Gli interpretanti permettono al lettore di scorgere il “testo fantasma”⁶.

Ricorrendo alle riflessioni di Michel Riffaterre, possiamo individuare nelle *Stanze* fuscaniane alcuni brani nei quali sono presenti “i fantasmi” delle poesie pontaniane. Osserviamo alcuni passi dal Canto Primo nei quali si parla del Sebeto, il più famoso fiume campano. Nei tempi antichi il Sebeto separava con la sua foce la città di Palepoli, chiamata anche Partenope, dalla nuova città (Néa polis). Proprio lì sarebbe stata trovata la tomba della mitica sirena Partenope. Anche se già nel Medioevo questo fiume, a causa dell'urbanizzazione, era ridotto ad un corso d'acqua di piccole dimensioni, la sua fama antica rimase nella memoria dei grandi poeti napoletani⁷. L'elogio del Sebeto non poté quindi mancare nel poemetto di Fuscano. Osserviamo ora l'inizio dell'ottava 37. Il Philologo descrive così il suo cammino verso il famoso fiume:

³ L'anno di nascita di Giovanni Pontano non è sicura. Secondo Carol Kidwell (Kidwell, 1991: 22–23) l'umanista nacque nel 1429. Altre fonti (ad esempio Percopo, 1938: 1) indicano come la data di nascita di Pontano l'anno 1426.

⁴ Su questo tema cfr., ad esempio, Coppini (2006: 75–10), Coppini (2011: 271–292), Percopo (1926: 221–239).

⁵ L'edizione precedente di questo saggio: Michel Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978. La traduzione italiana: Michel Riffaterre, *Semiotica della poesia*, trad. it. di Giorgio Zanetti, introduzione di Arnaldo Pizzorusso, Bologna, Il Mulino, 1983.

⁶ “The ghost text” (Riffaterre, 1984: 91 ss).

⁷ Sulla storia del Sebeto cfr. Mancini (1989: 18, 37).

Trasportato m'avean gli lenti passi
 sopra il lavoro de le folte erbe et fiori,
 fin dove 'l volto liquido ritrassi
 del giovine converso in bei liquori⁸.

Il Lettore Modello scopre che il verso quarto dell'ottava (cioè “del giovine converso in bei liquori”) nasconde una netta allusione all'elegia *Ad Musam de conversione Sebethi in fluvium*, che chiude la raccolta *Parthenopeus sive amores* di Giovanni Pontano (*Parth.* II, 14)⁹. L'umanista quattrocentesco rappresenta in questo componimento il mito eziologico di propria invenzione delle origini del famoso fiume, servendosi del motivo della metamorfosi ripreso dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Immagina che Sebeto fosse nella sua incarnazione precedente un bel giovine che morì tragicamente, ucciso dal marito dell'amante. Gli dei trasformarono il corpo dello sventurato fanciullo nell'omonimo fiume. “Il fantasma” di questa elegia pontaniana ritorna nella canzone che il Filologo intona in lode del Sebeto. Guardiamo la quarta strofe:

Le assai pregiate et belle
 Delicate tue membra,
 ch'in forma umana fur un tempo vive,
 or in acqua son quelle
 che, s'alcun le rimembra,
 vede ciò che per lor, fuor di lor, vive,
 et queste verdi rive
 dove l'albergar ti piacque,
 a chi ti gusta et vede
 fan testimonio et fede
 che simil non è tanto l'acqua a l'acque
 quanto simil tu sei
 al soave liquor degli alti dei. (vv. 40–52)

Leggendo questo brano il Lettore Modello scorge due interpretanti testuali che rimandano all'elegia dal *Parthenopeus sive amores*. I versi 40–43, nei quali si parla dell'incarnazione precedente del Sebeto (“Le assai pregiate et belle [...] or in acqua son quelle”) ricordano il verso 16 del componimento pontaniano “Nunc amnis, certe candidus ante puer¹⁰” (il commento a cF3r, v. 41–42, in: Fuscano, 2007: 300). La parte finale della strofe citata “quanto simil tu sei / al soave liquor degli alti dei” conduce il Lettore Modello ai versi in cui Pontano descrive la metamorfosi di Sebeto. Il corpo del fanciullo comincia a trasformarsi

⁸ Cito, qui e di seguito, dall'edizione Fuscano (2007).

⁹ Sui legami intertestuali fra il componimento di Pontano e il brano di Fuscano cfr. Addesso (2007: 106–107). Inoltre, Cristiana Anna Addesso nota nella frase “Trasportato m'avean gli lenti passi / sopra il lavor de le folte erbe [...]” il riferimento al brano del Canto XXVIII del *Purgatorio* dantesco (vv. 22 sgg.), nel quale Dante *viator* sta per entrare nel Paradiso terrestre, cfr. Addesso (2007: 105).

¹⁰ Cito, qui e di seguito, dall'edizione Pontano (1948). La traduzione italiana di Liliana Monti Sabia “Ora sei un fiume, ma un tempo, sì, eri uno splendido giovine” in *Arnaldi, Gualdo Rosa, Monti Sabia* (1964: 445).

nell'acqua quando una voce dall'alto cielo pronuncia queste parole: "Numen aquarum / Sebethos, fonti est nomen honosque suo"¹¹ (vv. 53–54). Nella canzone del Philologo ci sono anche dei passi che rimandano il Lettore Modello ad un altro componimento poetico di Pontano, dedicato al Sebeto¹². Si tratta dell'elegia *De Sebetho* dalla raccolta intitolata *Eridanus* (*Erid.* II, 23). Questa volta il poeta racconta una favola ispirata al tema bucolico degli amori di Polifemo e Galatea. Il Sebeto personificato viene rappresentato come un amante respinto che cerca invano di conquistare il cuore della ninfa Lubulla (personificazione del fiume La Bolla, sorgente del Sebeto)¹³. Il primo interpretante che rimanda proprio a questa elegia pontaniana si trova nella parte finale della terza strofe:

[...] Flora et Pomona,
et dentro lor aver ricche et soperbe
gridan "viva 'l Sebeto":
mezzo a l'obaco suo bel saliceto. (vv. 36–39)

L'accenno al *locus amoneus* per cui passa il fiume dovrebbe svegliare nel Lettore Modello il ricordo della canzone cantata dal dio Sebeto nell'elegia dall'*Eridanus*. La divinità fluviale invita l'amata Lubulla a venire da lui, tra i salici: "Ipsa veni ad salices et opace umbracula vitis" (v. 3)¹⁴. Il "fantasma" del componimento pontaniano è anche rintracciabile negli ultimi versi della quinta strofe: "dove, scherzando, Amore / teco del regno suo parla a tutt'ore". Il Lettore Modello può osservare una netta allusione all'inizio dell'elegia *De Sebetho*: "Cantabat vacuus curis Sebethus ad amnem, / si vacuum sineret perfidiusus Amor"¹⁵ (vv. 1–2).

Altri passi, nei quali il Lettore Modello rintraccia "i fantasmi" delle poesie pontaniane, sono le ottave 124 e 125 del Canto Secondo. Il Philologo, Alpito e i loro compagni osservano e ammirano le belle ninfe che vengono nel giardino per assistere al tripudio. L'io narrante, cioè il Philologo, scorge che una di loro è figlia di "assai colto e nobile Vesevo" – Resina. Assieme a lei oltrepassano le "piagge amene" Nisida, Antiniana e Mergellina. Tutte queste fanciulle graziose sono figure di apparenza mitologica inventate da Pontano. Impersonano bei luoghi della terra campana. I loro nomi sono interpretanti lessematici che rimandano il Lettore Modello alle due opere pontaniane – l'ecloga *Lepidina cuius pompae septem* (*Lepidina in sette cortei*) e l'ode *Ad Antiniaman Nympham Iovis et Nesidis filiam* (*Alla Ninfa Antiniana, figlia di Giove e Nisida*) dalla raccolta *Lyra* (*Lyra* 3). La prima delle opere citate, considerata uno dei capolavori di Pontano, è un componimento che dimostra i

¹¹ "Un dio delle acque è Sebeto e la sua fonte ha un nome ed un culto", in: *Arnaldi, Gualdo Rosa, Monti Sabia* (1964: 447).

¹² Cfr. Addesso (2007: 107–108).

¹³ Cfr. il commento all'*Eridanus*, II, 23, v. 4 in *Arnaldi, Gualdo Rosa, Monti Sabia* (1964: 744).

¹⁴ Cfr. Addesso (2007: 108); il commento a *cF3r*, v. 39 in Fuscano (2007: 300).

¹⁵ "Cantava Sebeto senza pensieri in riva al suo fiume, se mai senza pensieri lo lasciava il perfido Amore." in *Arnaldi, Gualdo Rosa, Monti Sabia* (1964: 744); sui legami intertestuali fra questi due brani cfr. il commento a *cF3r*, v. 64–65 in Fuscano (2007: 301).

tratti caratteristici per alcuni generi letterari – bucolica, epitalamio, poesia lirica, dramma¹⁶. Tratta delle nozze di Partenope, personificazione della città di Napoli e del fiume Sebeto. I due popolani, Lepidina e Macron, osservano di nascosto e commentano i sette cortei degli ospiti nuziali. Questi ospiti sono personificazioni di isole del Golfo di Napoli, paesi campani e quartieri della Napoli quattrocentesca. La ninfa Resina, personificazione dell'odierno Ercolano, che procede fra le nereidi nel secondo corteo (*Pompa secunda*), viene rappresentata come figlia del vulcano Vesuvio¹⁷. È una bella fanciulla, ma triste per il disastro causato dal padre. Mergellina, altra nereide dal secondo corteo, raffigura l'omonimo villaggio (oggi una zona di Napoli) dove si trovava la villa di Jacopo Sannazaro, amico e discepolo di Pontano¹⁸. Antiniana, che, come è stato già detto, impersona la famosa villa di Pontano ad Antignano, svolge un ruolo molto importante nella *Pompa Septima* (settimo corteo) della *Lepidina*. Proprio lei canta l'epitalamio per Partenope e Sebeto, predicendo il futuro glorioso dei giovani sposi e della loro prole. Lepidina rimane talmente incantata dalla dolcezza del canto di quella bella ninfa che le regala la secchia di latte portata in dono alla sposa. La ninfa Nisida porta il nome di una piccola isola del Golfo di Napoli, visibile dal colle del Vomero. Il Lettore Modello deve avere presente nella memoria l'ode dalla raccolta *Lyra*, dove questo personaggio mitologico viene menzionato come madre di Antiniana¹⁹. Tornando al Canto Secondo alle *Stanze* di Fuscano, vorrei anche accennare al passo dell'ottava 125 che descrive l'arrivo delle quattro ninfe – personificazioni. Il Filologo dice che mentre le belle divinità oltrepassano la marina, con un piede nel mare e l'altro in sabbia, il Tritone suona al canto delle Sirene²⁰. Il personaggio del Tritone può condurre il Lettore Modello ai brani della *Pompa Secunda* e *Pompa Tertia* della *Lepidina*. Nei versi 50-54 della *Pompa Secunda* viene raccontata l'avventura traumatica di Resina che una volta a stento riuscì a scappare dagli abbracci di uno dei Tritoni. La *Pompa Tertia*, invece, si apre con il canto del Tritone che offre i doni alla sposa. Partenope viene chiamata “Sirenum genus egregium” (“figlia magnifica delle Sirene”).

Il Lettore Modello, per poter capire alcuni codici nascosti nel testo delle *Stanze sopra la bellezza di Napoli* di Ioan Bernardino Fuscano, deve conoscere le opere di Giovanni Pontano. Il letterato cinquecentesco si rivela conoscitore e ammiratore del famoso principale della Porticus Pontaniana. Il testo delle *Stanze sopra la bellezza di Napoli* contiene le citazioni nascoste dei componimenti di Pontano. Fuscano popola anche i *loci amoeni* da sé descritti dalle splendide divinità conosciute dalle opere del suo famoso predecessore. Il poemetto fusciano testimonia una grande fortuna della poesia pontaniana. I miti eziologici e le figure di apparenza mitologica create da quell'umanista quattrocentesco entrarono nella memoria vegetale di molti poeti legati al Regno di Napoli.

¹⁶ Su quest'opera pontaniana cfr., ad esempio, Grant (1957: 78–79).

¹⁷ Cfr. il commento a *Lepidina*, II, v. 125 in Pontano (1970: 33).

¹⁸ Cfr. il commento a *Lepidina*, II, v. 122 in Pontano (1970: 32).

¹⁹ Cfr. il commento alla *Lyra* 3 in Arnaldi, Gualdo Rosa, Monti Sabia (1964: 668).

²⁰ “Su l'amplo lembo di quella marina, / col pie' ne l'onde et l'altro ne l'arene, / venea gran copia, et era a noi vicina. / Triton sonava al canto di Sirene”, ottava 125, vv. 1–4.

Résumé. Modelový čtenář básně *Stanze sopra la bellezza di Napoli* („Stance nad krásou Neapole“) Ioana Bernardina Fuscana jako obraz děl Giovanniho Pontana. V článku jsou analyzovány intertextové vztahy mezi básní *Stanze sopra la bellezza di Napoli* méně známého básníka šestnáctého století Ioana Bernardina Fuscana a básněmi Giovanniho Pontana, jednoho z nejvýznamnějších představitelů humanismu patnáctého století. Fuscano ve svém díle evokuje mýty vztahující se ke krajině Kampánie, které v předchozím století vytvořil Pontano. Ve svých analýzách autorka vycházela z výzkumů Cristiany Anny Adesso o básni *Stanze sopra la bellezza di Napoli*. Považovala za vhodné odkázat i na úvahy Umberta Eca v esejích *Il Lettore Modello* a *La memoria vegetale* jakož i na teorii intertextovosti Michela Riffaterreho.

Bibliografia

- ADDESSO, Cristiana Anna (2003). “Le “vaghe membra” di Napoli e le “colorate parole” di Ioan Bernardino Fuscano: una lettura de *Le Stanze sopra la bellezza di Napoli*”. *Studi Rinascimentali*, n. 1, pp. 45–61.
- ADDESSO, Cristiana Anna (2007). “Introduzione”. In: FUSCANO, Ioan Bernardino. *Stanze sopra la bellezza di Napoli*. A cura di Cristiana Anna Adesso. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- (2008), “La “*Testura sopra mai non vò più cantar come i soleva*” di Ioan Bernardino Fuscano”. *Studi Rinascimentali*, n. 6, pp. 125–137.
- COPPINI, Donatella (2006). “Le metamorfosi del Pontano”. In: Gian Mario Anselmi (a cura di), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura fra Medioevo e Rinascimento*. Milano: Gedit Edizioni, 2006, pp. 75–108.
- (2011). “Pontano e il mito domestico”. In: LEROUX, Virginie (a cura di). *La mythologie classique dans la littérature néo-latine*. Clermont-Ferrand: Presse Universitaires Blaise Pascal, 2011, pp. 271–292.
- CROCE, Benedetto (1894). “Napoli nelle descrizioni dei poeti. Le Stanze di Fuscano”. *Napoli Nobilissima*, III, fasc. X, pp. 159–160 e fasc. XII, pp. 189–190.
- ECO, Umberto (2011). “La memoria vegetale”. In: ECO, Umberto. *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*. Milano: Bompiani, pp. 7–26.
- ECO, Umberto (2013), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, XII Edizione “Tascabili Bompiani”, Milano: Bompiani.
- GRANT, W. Leonard (1957). “An Eclogue of Giovanni Pontano”. *Philological Quarterly*, 36, pp. 78–79.
- KIDWELL, Carol (1991). *Pontano. Poet & prime minister*. London: Duckworth.
- MANCINI, Giorgio (1989). Σπείθος. *Misterioso Sebeto*. Napoli: Il Quartiere Ponticelli.
- PERCOPO, Erasmo (1926). “La villa di Pontano ad Antignano”. *Atti dell’Accademia Pontaniana*, volume LVI, pp. 221–239.

- PARENTI, Giovanni (1995). “Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca: Ioan Bernardino Fuscano”. In: *Studi in onore di Paola Medioli Massotti*. A cura di F. Magnani. Napoli: Loffredo, pp. 125–148.
- PERCOPO, Erasmo (1938). *Vita di Giovanni Pontano*. Napoli: Industrie Tipografiche dello Stato.
- RIFFATERRE, Michael (1984). *Semiotics of poetry*. Bloomington: Indiana University Press.

Testi

- ARNALDI, Francesco; GUALDO ROSA, Lucia; MONTI SABIA, Liliana (1964). *Poeti latini del Quattrocento*. Milano – Napoli: R. Ricciardi.
- FUSCANO, Ioan Bernardino (2007). *Stanze sopra la bellezza di Napoli*. A cura di Cristiana Anna Adesso. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- PONTANO, Giovanni (1948). *Ioannis Ioviani Pontani Carmina: Elegie, Ecloghe, Liriche*. A cura di Joannes Oeschger. Bari: Laterza.
- PONTANO, Giovanni (1970). *Ioannis Ioviani Pontani Eclogae*. A cura di Liliana Monti Sabia. Napoli: Liguori Editore.

Alicja Raczyńska
Katedra Italianistyki
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
PL–TORUŃ
Polonia

RESEÑAS – COMPTES RENDUS – RECENSIONI

Michèle Lenoble-Pinson ; après relecture attentive de Paul Martens (2014). *Dire et écrire le droit en français correct. Au plaisir des gens de robe.* Bruxelles : Bruylant, 806 pp. ISBN 978-2-8027-3611-0

Michèle Lenoble-Pinson, linguiste d'origine belge, grammairienne et lexicologue (d'ailleurs élève d'André Goosse et successeur attitrée de Maurice Grevisse), est docteur en philosophie et lettres, professeur émérite de l'Université Saint-Louis à Bruxelles et membre de plusieurs conseils et commissions dont, par exemple, le Conseil international de la langue française à Paris. Elle est auteur de nombreuses œuvres portant sur la langue française, parmi lesquelles, à titre d'exemple, *Poils et plumes* (1989), qui traite du vocabulaire de la chasse. En récompense de son travail, elle a reçu, en décembre 2014, le prestigieux titre de Chevalier de la Légion d'honneur.

Le présent dictionnaire, publié en 2014, concerne, comme le dévoile son titre créatif, la langue juridique. Son auteur l'adresse non seulement aux professionnels du droit et aux juristes en formation, pour les guider lors de la rédaction des plaidoiries, des arrêts et d'autres textes, mais également « aux curieux du langage des gens de robe » et « à toute personne attentive au français correct ». Ce recueil de difficultés lexicales et grammaticales, qui décrit à fond le lexique du français juridique, a ainsi pour objectif de répondre aux questions que se posent les juristes en rédigeant leurs textes. Il a été relu et commenté, lors de sa création, par Paul Martens, président émérite de la Cour constitutionnelle.

Après un « Avant-propos » pratique (pages 7–14), contenant beaucoup d'informations utiles, à la fois sur la langue juridique et sur l'organisation même du dictionnaire, et une liste d'« Abréviations » usuelles (pages 15–18), le recueil comprend en une partie (pages 19–799) des entrées, constituées d'un seul ou de plusieurs mots et apparaissant dans leur ordre alphabétique, pour permettre une consultation rapide.

Parmi les entrées figurent des termes qui relèvent tantôt de la langue courante (*annuaire, brocoli, cobaye, courriel*, etc.), tantôt de la langue

spécialisée (*advenant, affectation, aloi, cassation, carcéral, délibéré, incarcérer*, etc.). Il est à noter que l'on nous présente, à la page 192, le substitut possible pour le verbe e-mailer : « *Pourquoi, sur courriel, ne pas forger courrieler, tellement plus français d'allure ?* (Le Soir, 21 septembre 2002) ». De plus, certains termes (*francisation, pilote*, etc.) peuvent appartenir à deux registres de langue, français courant et français juridique. Enfin, l'auteur précise, dans son « Avant-propos », que la terminologie juridique de base contient à peu près quatre cents termes propres et cent cinquante termes de double appartenance. D'ailleurs, le dictionnaire contient des expressions et locutions latines (*corpus delicti, cum viribus, de lege, de visu, erga omnes, error communis facit jus, ex abrupto, ex nihilo*, etc.), qui font florès dans la langue juridique. Elles sont repérables à leurs caractères italiques et traduites en français. On y trouvera également des particularités lexicales propres à la Belgique francophone (*bel étage, bicommunautaire, casse-vitesse, culpeux, déforcé, endéans*, etc.), ainsi que des emprunts anglo-américains et leurs substituts français recommandés (*free-shop* ou *freeshop* et *boutique franche, steward* et *stadier, soft law* et *droit souple*, etc.), ou des acronymes (*Benelux, CEDEX*, etc.) et des abréviations (*M., Me*, etc.).

Les entrées sont généralement complétées de catégories grammaticales, de définitions éclairant le sens respectif des termes, de formes féminines (dans le cas des adjectifs ou des noms de métiers), d'exemples et d'extraits de textes illustrant leurs usages, ainsi que, parfois, de conseils de prononciation et d'orthographe (y compris les notes sur les rectifications orthographiques de 1990). On peut y trouver aussi diverses observations concernant la conjugaison, les emplois des modes et des temps, les formes du pluriel, les accords des adjectifs et des participes. Comme la linguiste l'indique dans l'« Avant-propos », beaucoup d'exemples illustratifs proviennent de dictionnaires tels que la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1992–2013), le *Trésor de la langue française* (1971–1994) et le *Vocabulaire juridique de Cornu* (2007).

La présentation typographique du dictionnaire est très claire et facilite son utilisation. L'unique symbole qui pourrait troubler le lecteur est l'astérisque, dont l'usage conventionnel peut différer en fonction du type de texte.

En conclusion, il ne nous reste qu'ajouter que le présent dictionnaire, élaboré avec érudition et expérience, mérite non seulement l'attention des gens de robe, mais également celle d'un public plus large, soucieux de l'emploi correct de la langue française.

Iva Dedková
Université d'Ostrava
République tchèque
iva.dedkova@osu.cz

Carlos Alvar; José-Carlos Mainer; Rosa Navarro (2014). *Breve historia de la literatura española*. 2.^a ed. Madrid: Alianza Editorial, 742 pp. ISBN 978-84-206-8839-8

La obra de estos tres catedráticos de literatura española tuvo su primera edición en 1997 y diecisiete años más tarde ve de nuevo la luz en una segunda edición, revisada y ampliada; hecho que agradecen todos los conocedores de la primera edición, que ya se encontraba agotada y había tenido muy buena acogida.

El libro consta de más de setecientas páginas, editadas en papel fino y en formato de bolsillo. Se trata de una obra de consulta rápida sobre los capítulos más importantes de la literatura española. Las páginas preliminares describen sus características, la estructura y los objetivos. La primera parte corre a cargo de Carlos Alvar y se ocupa de la Edad Media. Alvar destaca cuatro periodos: “Los inicios” —donde surgen las glosas necesarias para entender un latín cada vez más lejano, y las primeras muestras de poesía: jarchas, moaxajas y zéjeles—, “La madurez” —que abarca desde el Poema de Mío Cid hasta la rica producción alfonsina—, “La crisis” —donde se sitúan los inicios del Romancero, El libro de Buen Amor y la prosa de don Manuel— hasta llegar al cuarto periodo que Alvar titula

“Hacia un nuevo mundo” y donde el autor distribuye ya la producción literaria en poesía, prosa y teatro. Esta parte del libro es la que en menor medida ha sido retocada en la segunda edición. En ella, apenas “se pone al día la bibliografía y se proporciona el acceso a diversos recursos que la generalización de internet ha puesto a disposición del lector interesado” (pp. 13–14).

Rosa Navarro escribe la segunda parte del volumen, dedicada a la Edad de Oro. Los primeros apartados describen el cambio de mentalidad, es decir, la nueva concepción del hombre y del mundo que surge en este periodo. Los temas que tratan son la educación, el ideal del cortesano, la dama, el amor, el papel de la naturaleza y la relación del hombre con Dios. La autora hace siempre alusión a la literatura, los autores y sus obras; de modo que no se trata de dar unas pinceladas sociológicas o históricas sino de analizar cómo se ve reflejado el cambio de mentalidad en la obra literaria. Una vez introducido el tema de esta manera, la profesora Navarro se adentra a describir la vasta producción de la época. Comienza con el género poético y la adaptación al español del endecasílabo y de las estrofas italianas de la mano de Boscán y Garcilaso —verdadera revolución literaria—, y continúa con los romances y la lírica tradicional. Mención aparte merecen San Juan de la Cruz y Fray Luis de León. Del primero dirá la autora: “Su creación es una isla, no tiene antecedentes ni sucesores” (p. 261). Fray Luis de Granada y Santa Teresa de Jesús ocupan los apartados siguientes, en el marco de la predicación el primero y dentro de la “escritura en libertad”, la monja carmelita. Navarro no estructura su capítulo en bloques, como lo hiciera Alvar, sino que va engarzando autores, géneros, obras, temas... según convenga, en apartados breves donde va dando pinceladas que diseñarán el cuadro de los siglos de Oro. Se detiene en El Lazarillo de Tormes, obra sobre la cual ha investigado ampliamente, y de ahí pasa al género pastoril y a la novela morisca. Cervantes y El Quijote ocupan, como era de esperar, mayor espacio pues se trata de “la culminación del arte narrativo” (p. 310) e insiste la autora: “El juego entre lo real, lo soñado por don Quijote o lo inventado por su autor es un juego narrativo que muestra el dominio del arte

de contar que tiene Cervantes” (p. 317). Los temas que van apareciendo en este capítulo son muchos: la novela bizantina, el comienzo de las comedias, los pasos y entremeses, la poesía de Lope y de Góngora o las obras de los hermanos Argensola. Navarro no omite ningún punto y continúa con Quevedo, la novela picaresca (el Guzmán de Alfarache y El Buscón), la forma de narrar “expresiva y sugerente” (p. 378) de María de Zayas, Baltasar Gracián y El Criticón, para terminar con el teatro de Lope, Tirso de Molina y Calderón de la Barca.

La tercera parte o tercer bloque ha sido elaborado por José-Carlos Mainer y lleva por título “La Edad Contemporánea”. Se divide según los siglos: XVIII; XIX y XX. Esta parte es la que ha sufrido mayor reelaboración, pues la distancia de casi veinte años con la primera edición ha hecho obligatoria la ampliación de algunos apartados, sobre todo el que se refiere al último periodo descrito que llega hasta 2010. Comienza Mainer con una apología del siglo XVIII: “Hasta fechas bastante recientes, el siglo XVIII era el pariente pobre de todas las historias de la literatura española” (p. 423); sin embargo “las comedias de Moratín están entre lo mejor del teatro universal de su tiempo” (p. 424) y también en este siglo se inicia un movimiento de renovación intelectual (cfr. p. 425) donde participan físicos, matemáticos, astrónomos médicos, etc. de gran altura. Mainer, además de dar otro rumbo a la interpretación de la historia de la literatura española, describe la obra de Mayans, las reformas de Feijoo, Torres, Isla, Luzán, Moratín e Iriarte. Destaca las figuras de Cadalso y Jovellanos con quienes la Ilustración alcanza su plenitud y se detiene brevemente en la producción lírica y teatral de la época. El capítulo dedicado al siglo XIX, se divide en dos corrientes literarias, el Romanticismo y el Realismo, y sorprende un poco la desproporción que les concede en el tratamiento, pues el segundo se ve algo acortado. El siglo XX es el más extenso —con diferencia— y el que plantea mayor dificultad en lo que se refiere a la periodización. Mainer se distancia de la clasificación por generaciones —“La manía de las clasificaciones de escritores basadas en la rigurosa simetría ha querido entronizar, al lado de la más presunta «generación del 98», una «generación

de 1914»” (p. 568) — y prefiere abordar el tema desde los propios autores y sus obras (Unamuno, Baroja, los Machado, Valle Inclán, Azorín, J. R. Jiménez, Gómez de la Serna, etc.). De ahí pasará a la recepción de la vanguardia, a los poetas del 27 y a la marca que producirá la guerra civil. En un extenso apartado el catedrático de la Universidad de Zaragoza se ocupará de la “poética de la continuidad”, es decir, la producción literaria entre 1940 y 1960, donde comienza a percibirse un cambio que según el autor llega hasta la muerte de Franco, en 1975. El último apartado “Las letras de hoy” (1975–2010) suponen un esfuerzo considerable por resumir la rica producción literaria aún cercana a nosotros y que solo el tiempo, con la distancia necesaria, nos permitirá valorar.

Al final del libro, los autores presentan una “Cronología” de acontecimientos históricos, fechas de algunas obras de la literatura universal y de obras de la literatura española, así como también fechas de nacimiento o defunción de los autores. La “Bibliografía”, con un breve comentario al principio, “solo pretende guiar al lector interesado un poco más allá de donde ha llegado con el libro que tiene entre las manos; presenta, pues un carácter muy general, y se ha prescindido en ella de muchos estudios que no están escritos en español o que se encuentran publicados en revistas especializadas” (p. 697). Efectivamente recoge obras clásicas de referencia obligatoria, ordenadas según la estructura de los capítulos y algunas interesantes páginas web. Breve historia de la literatura española se cierra con un índice onomástico muy útil.

El libro prescinde de notas de pie de página y citas de otros estudiosos. Recoge los datos principales y ofrece de manera amena un panorama completo de la historia de la literatura española. La característica principal de esta obra es, sin duda, la amenidad con la que los autores han conseguido contar la historia de diez siglos de literatura. La lectura no cansa, sino todo lo contrario: entretiene y despierta la curiosidad.

Breve historia de la literatura española aparece en la colección “El libro de bolsillo” de Alianza Editorial, y esto responde no solamente a su formato, sino en este caso también a su asequible precio para cualquier bolsillo.

Agradecemos a los autores la idea de reeditar esta obra, tan práctica para alumnos, profesores y cualquier interesado.

Beatriz Gómez-Pablos
Universidad Comenio
República Eslovaca
 gomezpablos@fedu.uniba.sk

Jarmila Beková (2012). *Ekonomie v jazyce na příkladu francouzštiny. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 135 p. ISBN 9788024432748*

Le principe d'économie linguistique fait l'objet d'une réflexion scientifique depuis la première moitié du XX^e siècle et a été mis en évidence par André Martinet.

Dans son ouvrage *Ekonomie v jazyce na příkladu francouzštiny* [Économie linguistique, l'exemple du français], Jarmila Beková nous apporte un regard complet et résolument actuel sur cette problématique. Enseignante du français au Lycée slave d'Olomouc et enseignant-chercheur auprès du Département d'études romanes de l'Université Palacký d'Olomouc, l'auteur s'est spécialisé dans le domaine de la didactique française, en publiant la méthode *Allez hop*. Issue du résultat de ses recherches dans le cadre de ses études doctorales, cette monographie s'adresse aux spécialistes de langues romanes, ainsi qu'aux étudiants en philologie et en didactique du français. Son travail est une preuve de l'approche systématique à l'instar du titre de l'ouvrage *Économie linguistique, l'exemple du français* qui incarne le phénomène étudié en se servant d'une ellipse. De manière transversale, le lecteur est confronté à la vision diachronique de l'économie linguistique véhiculée par la comparaison entre le latin et le français et prolongée jusqu'aux tendances les plus récentes. C'est justement cette vision complète et synthétique qui rend cette publication unique par rapport à ses prédécesseurs dont on peut citer notamment les monographies *Économie des changements phonétiques* (1955),

Éléments de la linguistique générale (1970) d'André Martinet, *Human Behaviour and the Principle of Least Effort : An Introduction to Human Ecology* (1949) de Georg Zipf, et les articles académiques de chercheurs tchèques *Spisovná čeština a jazyková kultura* de Vilém Mathesius et *Redundance a ekonomie v češtině a ve francouzštině* de Jan Šabršula.

Le présent ouvrage est composé de 8 parties. De la délimitation générale de l'économie linguistique à travers tous les niveaux linguistiques, l'auteur nous montre la force de ce principe y compris la communication non-verbale.

Selon notre interprétation, à l'image du principe fondamentale de l'économie (au sens scientifique), de l'offre et de la demande, qui sont fonction l'une de l'autre, Jarmila Beková identifie des éléments de la force de l'économie linguistique et la force de la redondance, qu'elle considère être complémentaire et créatrice d'un équilibre. « La demande » représentée par le besoin de la communication (la redondance) et l'offre illustrée par le besoin d'assurer cette communication de manière la plus économique possible (l'économie linguistique).

Après la présentation des auteurs s'intéressant à l'économie linguistique, Beková a consacré deux chapitres à l'économie phonétique du point de vue de la diachronie et de la synchronie. Dans l'approche diachronique, l'auteur s'inspire surtout des études d'André Martinet, en décrivant les principes à l'origine des changements phonétiques. Conformément à Martinet, elle résume que ce sont les phonèmes isolés, qui tendent à disparaître du système et le trait pertinent est adopté par les autres phonèmes ; ce qui contribue à l'économie de la prononciation. Vu de l'optique synchronique, l'accent est mis sur l'articulation de sons, et de la prosodie. Tout d'abord, elle remarque la tendance à la simplification des voyelles françaises et de la coarticulation dans la chaîne parlée en français. Ayant l'oreille musicale, l'auteur décrit le rôle de l'accent et de l'intonation, qui épargne l'énergie mentale, et le rôle de l'enchaînement et des liaisons épargnant l'énergie dépensée par la prononciation.

Au niveau morphologique, Jarmila Beková souligne la contradiction de l'économie de l'énergie mentale et l'articulation, notamment en ce qui

concerne la comparaison des constructions analytiques et synthétiques. En se penchant sur l'économie de l'énergie mentale, l'auteur se prononce clairement en faveur de l'approche analytique.

Au niveau de la syntaxe, l'économie est réalisée en modifiant la structure de la phrase. Après avoir résumé les approches des différentes écoles sur ce sujet, l'auteur identifie les éléments pertinents de l'économie linguistique : la nominalisation, les phrases infinitives et participiales, l'ellipse, la juxtaposition et d'autres modifications grammaticales et sémantiques de la structure de la phrase.

En matière de lexicologie, l'auteur explique la formation des mots comme des procédés économiques en mettant l'accent sur la dérivation, la composition, l'abréviation, la transposition et la polysémie.

D'une manière diachronique, elle démontre l'économie d'orthographe : l'écriture évoluant du type idéographique à travers l'utilisation des lettres et produisant l'effet de la double articulation, parcourant l'évolution plus rapide de la prononciation par rapport à l'orthographe, jusqu'aux tendances actuelles d'utilisation d'acronymes, d'abréviations et des émoticônes.

À la fin, elle décrit la communication non-verbale comme étant la plus efficace en termes d'économie compte tenu de son ancienneté et elle porte notre attention sur la fonction des procédés paralinguistiques.

L'auteur s'exprime sur des faits exposés. *A fortiori*, nous pouvons constater que toute la monographie est une démonstration de l'art pédagogique de son auteur, tout en montrant la pertinence de ses recherches.

En résumé, l'ouvrage – unique par l'étendue des champs étudiés – nous montre le principe d'économie linguistique de façon systématique et logique, en offrant de nombreux exemples. La publication représente ainsi un apport substantiel aux recherches en linguistique des langues romanes.

Šárka Koničková
 Université Palacký d'Olomouc
 République tchèque
 sarka.konickova@upol.cz

Eva Mesárová (2014). *Fantastika (nielen) v talianskej literatúre*. Hradec Králové: Gaudeamus, 145 s. ISBN 978-80-7435-476-2

Text som si prečítal so záujmom. Prezrádza, že fantastickej literatúre sa autorka sústavne venuje. Od autorského hľadiska a od hľadiska diel fantastickej literatúry prešla k pokusu zovšeobecniť problematiku. Autorka sa postupne vyrovnáva so slovenskými, českými, svetovými teoretickými prácami k téme. Osobitný dôraz kladie na talianske spracovania a v práci vidno, že cez talianske preklady sa často dostáva aj k svetovým koncepciám.

Pokladám za premyslenú podľa mňa štvoritú výstavbu diela. Najskôr hovorí o všeobecných východiskách pre uvažovanie o fantastične v literatúre, a to z historického hľadiska. Dáva ich prehľad od egyptského hermetizmu až po osemnásťte storočie. Potom sa zastavuje na zmene, ku ktorej došlo v osemnástom storočí racionalizovaním literatúry a v devätnástom storočí odvrátením sa literatúry od racionalistickej jasnosti osvietenectva, senzualizmu a neoklasicizmu, ale neskôr aj od realistického zobrazovania smerom k súbežným obrazným, čudným, čarodejným svetom predstavivosti. Napokon hodnotí zmeny vo fantazijnom literárnom podsysteme, ku ktorým došlo v priebehu dvadsiateho storočia najmä v dôsledku rozpadu realizmu v západnej literatúre. Toto hodnotenie robí najmä ako obraz, ako sa vo svete vyrovnávali s teóriou fantastickej literatúry Tzvetana Todorova, a pravdaže, na mnohých príkladoch z talianskej prózy.

Kapitola 4.3. Fantastika a magický realizmus pôsobí ako štvrtá problematika knihy. Porovnáva latinskoamerickú tradíciu sústredenú v dielach Márqueza, Borgesa, Carpentiera s európskou „čarovnosťou“ v nemeckom chápaní a v chápaní Massima Bontempelliho približne z rokov 1925 – 1930. Kapitola vyjasňuje vzťahy najmä medzi fantastickou literatúrou a magickým realizmom, pričom vysvetľovacím pojmom sa stáva najmä mýtus ako „to, čomu veríme“ ako skutočnosti. Mesárovej rozlíšenie medzi fantastickou a magickorealisticou prózou pomocou mýtu je je dobré, potrebné: „Na základe dosiaľ preskúmaného musíme konštatovať, že ak je vo fantastickej literatúre fragment magického

realizmu prítomný, musíme ho definovať ako „nie znateľný“, pretože tu chýba základná ingrediencia – mýtus...“. Mýtus definovaný cez analýzu Bontempelliho diela: „U Bontempelliho totiž nejde o mýty v bežnom ponímaní, ale mýtom sa nazýva ustaľovanie určitých modelov spoločenského vedomia, hoci aj fantastických modelov, ako bežnej kultúrnej konvencie (zvyklosti, mravu), čiže mýtus v kultúrnom vedomí (napr. spomínaný mýtus bolesti)“ dovoľuje myslieť si, že Paveseho novely a romány chápané ako „mýtický realizmus“ nadväzujú na Bontempelliho koncepciu magického realizmu napriek politickej odchodnosti oboch autorov. Tým sa stáva aktuálnou Paveseho esejistika venovaná modernému mýtu a Bontempelliho koncepcia sa posilňuje. Vec trocha problematizuje literárnohistorická zásada, že zaváži významnejší fakt. V tomto prípade je myslím slávnejší latinskoamerický magický realizmus ako európsky z dvadsiaty rokov, teda darmo budeme zdôrazňovať Bontempelliho – Paveseho predstavu magična založeného na mýte, veľké latinskoamerické diela aj tak dosiahnu, že magický realizmus bude vnímaný cez ne. Napriek tomu, alebo práve preto je kniha Mgr. Evy Mesárovej prínosom pre poznanie medzilitérárneho procesu vyvolaného krízou realistického literárneho zobrazovania. Mimochodom, o kríze realistického literárneho zobrazovania hovorí veľmi zaujímavo a podrobne Elio Vittorini v knihe *Le due tensioni* (1967).

Otázka talianskych súvislostí v knihe je veľmi členitá. Dalo by sa povedať, že pokiaľ ide o prvú časť knihy, to znamená o všeobecný historický prehľad poetík a názorov súvisiacich s fantastikou v literatúre, Taliansko dáva priestor na celkom ucelené uchopenie javu počnúc antikou. Môžem pritom odkázať aj na svoje knihy *Talianska literatúra 1 – 8* (FF UKF v Nitre 2013, 2014). Prípady uvádzam len na ilustráciu. Nechcem tým povedať, že by mali byť zahrnuté v knihe Mgr. M. Mesárovej: niektoré stredoveké žánre sú postavené na fantazijne, ireálne, nepodobnosti voči realite. Taká je stredoveká encyklopédia, ktorá strieda skúsenostné heslá s vymyslenými, kde je verifikáciou prebratie od Herodota, napríklad že Níl pramení na Mesiáci. Žáner bestiár je pre rešpekt k druhému božiemu prikázaniu postavený na nepodobnosti, na vymyslených podobách

Boha, vzdialených, čo najnepodobnejších. Marco Polo rozpráva v cestopise *Milión* pre nevedno aké dôvody vecí, ktoré si vymyslel, a rozpráva ich takým pôvabom, že čitateľ tuší, že ide o vymyslené, a zabáva sa tým.

Humanizmus vznikol úvahami Albertina Mussata o tom, že poézia je vo svojej bájnosti rovnocenná náboženstvu, lebo obe hovoria o Božom pláne so stvoreným svetom. Vášeň, v ktorej sa básnik ocitne, pochádza z ovanutia božím vanom, ktorý básnika vylúči mimo bežného spoločenského vnímania vecí, ale tak, že jeho vylúčenie postavenie je znakom božieho ovanutia, ktoré ho berie do držby. Ide o vazalský vzťah. Mussato ho takto určuje v VII. liste. Mussato bol prvý, kto uchopil ako podstatu poézie inšpiračné nadchnutie, ktoré obsahujú Platónove diela a do latinského sveta sa dostalo až neskôr, ich prekladom do latinčiny. Nadchnutie je totiž základom jedinečnosti vznikajúceho diela, a tým aj jedinečnosti videnia sveta (základom samotnej možnosti napodobiť historicky to najlepšie). Takto sa otvorila cesta bájnosti, fantastičnosti gréckeho mýtoslovia do kresťanskej literárnej doby. A dostáva sa do nej aj platónsky typ imitácie, takej, ktorú literatúra robí pre obohatenie duše. V renesancii rozpracoval túto postać fantazijna Patrizi – Petrić. Novoplatonizmus vniesol v 15. storočí do talianskeho, a tým aj do európskeho prostredia, *Corpus hermeticum*, sedemnást kníh o ceste k Bohu, pravdy, ktoré zapisuje pisár bohov Thovt tak, že nemusí rozumieť, čo mu Boh diktuje. Teda píše pravdy mimo kontroly rozumu. Súčasťou hermetizmu je aj príbeh o Zlatom oslovi, o metamorfózach, o tom, že človek v priebehu života viackrát mení svoju prirodzenosť celkom na nepoznanie, a napokon sa stane vyznavačom kultu Iridy a Ozirisa. Matteo Bandello postavil v šestnástom storočí novelistiku na „mohlo sa stať“, teda už nie na konvencionálne overiteľnom príbehu, ale na Aristotelovej mimézis podľa zásady, že napodobujeme, čo sa dá napodobiť. A dá sa napodobiť, čo sa možno nestalo, ale svedkovia dosvedčia. Aristotelizmus tak otvoril v literatúre cestu pre zobrazovanie jedinečného netypického, ako keby to bolo reálne, čo bola veľká vzpruha pre žánre na celom západe. Príbehy sa začali zaoberať neuveriteľným, deformným, zakázaným, sadistickým správaním, skrátka jedinečným, nikde

nevidaným, práve len v literatúre. Bandello zaviedol „imitačnou“ fantastikou aj nové techniky rozprávania, dotyk vymysleného so skutočným: prívrženci Aristotela pokladali za potrebné, aby literárna fikcia nevystupovala sebedovodom ako samostatná sebestačná zábava, ako u Boccaccia, ale aby bola v každom literárnom texte neuveriteľnosť podložená zdaním pravdy, a tým aj mravopoučná, preto člení veľa noviel vnútri nadvoje. Zdôrazňuje historické rámcovanie, pravdivosť „osadenie“ príbehu až do miery, že čitateľ je náchylný pokladať novelu za historickú pravdu, a potom dovnútra vieryhodného rámca vloží rozprávkové jadro, ktoré pôsobí opačne ako rámec, posúva plynutie zápletky do bezčasovosti. Giambattista Vico vymyslel začiatkom osemnásteho storočia v Novej vede také dejiny, ktoré sú založené na ľudskej účasti a tá spočíva na tom, že ľudia nechcú používať dohovorené znaky, aby sa nestali obeťami všeobecna a pojmov, lebo každý sme jedinečný. A jedinečnosť zvyčajne kultúrou odkladania „mena“, znamenania, platnosti slova. Táto kultúra nie je nič iné, len povzbudzovanie fantázie ako funkčnej v spoločnosti. Tasso si našťudoval Aristotela tak, aby si ním daroval slobodu myslenia. V Malpiglio Secondo povedal, že pred príčinným rozumom dá prednosť sto pravdám o tej istej veci. Aj keby z nich bola pravdou len jedna, keď ich vyloží všetky na stôl mysele, tá sa oslobodzuje od kauzálnych väzieb a stáva sa zvažovateľkou všetkých možností, aj tej, že Níl pramení v horách Mesiaca. Postavenie mysele zdôstojnie, myseľ nie je donucovaná, a tým zdôstojnie aj život. O nič viac človeku nemôže ísť. To je dôvod potreby fantazijna, nepravdiva, hypotetična. Tasso osnoval epos Oslobodený Jeruzalem na širokých vymyslených krajinách, noktunnách, fantastických príbehoch. Presne v duchu uvedeného dôvodovania. Za to ho napadol Bouhours, Voltaire a Boileau v *L'art poétique* s tým, že Talianom treba nechať ich chorú fantáziu v literatúre a prejsť na racionálne jasnú literatúru osemnásteho storočia.

Tieto literárnohistorické skutočnosti som vymenoval ako dôkaz, že práca dr. Mesárovej nemá okrajovú tému, ale celkom ústrednú pri sledovaní „logiky“ dejín literatúry. Fantazijno, obraznosť je základ literárnej historickosti. Preto je dobre, že sa tejto téme prednostne venuje

talianistka, a to rozvinutou a uznanou pojmovou sústavou. Pravda, v úsilí dostať všetku obsažnosť úsporne „pod pojmy“, ide trocha rýchlo. Treba sa pristaviť pri jednotlivých hodnoteniach, ktoré sú vynikajúce. Dokumentovať ich, ukázať ich literárnohistorickú váhu, lebo ony nie sú len prípadné. Napríklad hovorí, že fantazijno sa stalo doménou pravicovo zmýšľajúcich. V osemnástom storočí písal Carlo Gozzi rozprávkové čarodejné divadelné hry ako útoky na Goldonihu demokratické úsilie. Chcem tým len povedať, že táto téma je vhodná pre budúce výskumy a na nej sa môže slovenská talianistika dobre afirmovať ako odbor, ktorý vie, čo robí a čo chce dosiahnuť.

Chcem sa krátko pristaviť pri historickom paradoxu, že Francúzi unížili v Poetike Boileaua v mene racionálna literatúry fantazijno, s ktorým šli Taliani do sveta, a potom v devätnástom storočí Baudelaire celkom prilipol k Tassovi ako k veľkému vzoru básnika – mága, čarodejníka so slovami, alchymistu a s náročky rozhádzanou hierarchiou hodnôt. Ale aj pri inom, čo doktorka Mesárová široko využíva: nástupom romantizmu prišiel kult tajuplna a Mesárová reaguje na jednom mieste veľmi zaujímavou poznámkou, že v západnej literárnej fantastike je zvyk nezrušovať sa pri fantazijnom rozprávaní, podávať vecne. S tým súvisí v Taliansku sieť žánrov fantastiky: *fantascienza*, *fantastoria*, *fantapolitica*,... Príkladom je Giuseppe Bonaviri. Mesárová hovorí na začiatku, že fantastično nie je žáner, ale literárny podsystem. Ale v našich časoch sa jednoducho využíva ako charakteristika literárnych žánrov. To zdôrazňuje tiež. Podľa mňa treba hľadať príčinu pokojného, vecného podávania vymysleného, príčinu Todorovovho „váhania“, príčinu vzniku žánrov fantastickej literatúry atď. v aristotelizme, ako sme ho videli u Bandella. Ten rozprával sadistické príbehy dopodrobna bez najmenšieho vzrušenia, ako obraz pravdivosti obludného. Tá línia opretá o napodobovanie toho, „čo sa mohlo stať“, sa stala v západnej literatúre mocnou, lebo dovoľovala vo veľkých množstvách tematizovať neuveriteľnosti ako životné: záhadnosti, zvrátenosti, duševné vykoľajenia,... Prejavila sa napríklad u Shakespeara. Ešte k Todorovovmu „váhaniu“. Bontempelliho magický realizmus pekne dokladá, čo myslí Todorov, teda, že fantazijno nezabsolútnieva,

ale ho autor i čitateľ vnímajú ako opakované váhanie medzi „mohlo sa stať“ a výmyslom, medzi reálnym dňom a bdelym snívaním. Ako „váhanie“ sa dá však označiť aj Derridovo „obchádzanie vlastného mena“, odkladanie pomenovania „do písma“, čo predznamenal Vico v „dobe bohov“ a v „dobe hrdinov“, ktorí sa báli vyjadrovať v pojmových slovách, lebo tie neoznačujú jednotlivosti, ale vždy typ. Obchádzať „typ“ je veľmi dobrý všeobecný dôvod a spoločný menovateľ všetkej literárnej fantastiky a pomenovanie, na čo je naviazaná fantastika ako literárny podsystem, z ktorého čerpajú v jednotlivých obdobiach dobové literárne žánre. Ale to je len asociácia.

Téma monografie je literárnohistoricky ústredná, práca je dobre rozčlenená, uchopuje problematiku v úplnosti, nie na čiastkovom probléme. Tým dáva dôveryhodnosť používanému teoretickému pojmosloviu ako literárnohistoricky napačenému a umožňuje rozvíjať problematiku aj v budúcnosti do čoraz väčšej literárnohistorickej ucelenosti. Na takto postavenej téme sa dá pri splnení podmienky čo najväčšej ucelenosti stavať identita slovenskej talianistiky, ale aj iných filológií.

Pavol Koprda
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Slovenská republika
pkoprda@ukf.sk

CONTENIDOS – CONTENUS – CONTENUTI

CONTENIDOS ‘DE LA REVISTA *STUDIA ROMANISTICA* (2015). ÍNDICE DE LOS AUTORES. RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS RESEÑADOS

ÍNDICE DE LOS AUTORES:

BRŇÁKOVÁ Jana (Université d’Ostrava, République tchèque), “Alena Polická (2014). *Initiation à la lexicologie française*. Brno : Masarykova univerzita. 168 pp. ISBN 978-80-210-7510-8”, 15.1, 85; “La restriction sélectionnelle du figement combinatoire du verbe défectif *ouïr*”, 15.2;

CAMACHO NIÑO Jesús (Universidad de Jaén, España), “Enrique Gutiérrez Rubio (2014). Metonimia y derivación sufijal. Estudio multidimensional de los mecanismos conceptuales que rigen la formación de palabras mediante sufijación en español. Madrid: Liceus. 226 pp. ISBN 978-84-9714-054-6”, 15.1, 86;

DEDKOVÁ Iva (Université d’Ostrava, République tchèque), “Michèle Lenoble-Pinson ; après relecture attentive de Paul Martens (2014). *Dire et écrire le droit en français correct. Au plaisir des gens de robe*. Bruxelles : Bruylant, 806 pp. ISBN 978-2-8027-3611-0”, 15.2;

DROZDOWICZ Maksymilian (Universidad de Ostrava, República Checa), “Sobre los elementos femeninos en la obra de Ernesto Cardenal”, 15.1, 31–47;

GÓMEZ-PABLOS Beatriz (Universidad Comenio de Bratislava, República Eslovaca), “Carlos Alvar; José-Carlos Mainer; Rosa Navarro (2014). *Breve historia de la literatura española*. 2.ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 742 pp. ISBN 978-84-206-8839-8”, 15.2;

GUTIÉRREZ RUBIO Enrique (Universidad Palacký de Olomouc, República Checa; Universidad Matej Bel de Banská Bystrica, República Eslovaca), “Relación entre la motivación conceptual de unidades fraseológicas y las estrategias traductológicas (español-checo)”, 15.1, 51–59;

HONEGROVÁ Anna (Université d’Ostrava, République tchèque), “La présence des emprunts anglais dans le registre des produits de beauté : emploi est fonction”, 15.1, 63–74;

HONOVÁ Zuzana (Université d’Ostrava, République tchèque), “Colloque Ad Translationem, Brno, 13–14.03.2015”, 15.1, 91;

KLIMOVÁ Katarína (Università Matej Bel di Banská Bystrica, Repubblica Slovacca), “Strategie di promozione turistica del territorio tramite internet”, 15.1, 13–28;

KONÍČKOVÁ Šárka (Universidad Palacký d’Olomouc, République tchèque), “Jarmila Beková (2012). *Ekonomie v jazyce na příkladu francouzštiny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 135 p. ISBN 9788024432748”, 15.2;

KOPRDA Pavol (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Slovenská republika), “Eva Mesárová (2014). *Fantastika (nielen) v talianskej literatúre*. Hradec Králové: Gaudeamus, 145 s. ISBN 978-80-7435-476-2”, 15.2;

KŘUPKOVÁ Hana (Universidad de Ostrava, República Checa), “Poesía flamenca: un peculiar género dentro de la poesía española”, 15.1, 75–82;

KUNEŠOVÁ Mariana (Université d’Ostrava, République tchèque), “L’absurde dans le théâtre : de la définition vers son rôle”, 15.2;

PEŠKOVÁ Jana (Universidad de Bohemia del Sur, České Budějovice, República Checa), “Las construcciones verbonominales en los textos especializados (español – checo)”, 15.2;

RACZYŃSKA Alicja (Università Niccolò Copernico di Toruń, Polonia), “Il lettore modello delle stanze *Sovra la bellezza di Napoli* di Ioan Bernardino Fusciano sulla scia dei “fantasmi” delle opere di Giovanni Pontano”, 15.2;

VESELÁ Jana (Universidad de Ostrava, República Checa), “Editorial”, 15.1, 5–6; “Contenidos de la revista *Studia romanistica* (1994–2014)”, 15.1, 103; “Editorial”, 15.2, 5–6 ; “Contenidos de la revista *Studia romanistica* (2015). Índice de los autores. Resúmenes de los artículos reseñados”, 15.2;

ŽÍDKOVÁ Pavlína (Université Palacký d'Olomouc), "In memoriam prof. PhDr. Jan Šabršula, DrSc. (31. 03. 1918–14. 02. 2015). Nécrologie", 15.1, 95;

RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS RESEÑADOS:

LINGÜÍSTICA

Jana Brňáková

LA RESTRICTION SÉLECTIONNELLE DU FIGEMENT COMBINATOIRE DU VERBE DÉFECTIF *OUIR*

Université d'Ostrava, République tchèque

jana.brnakova@osu.cz

Résumé. Le verbe *ouïr* est caractérisé dans les ressources lexicographiques faisant autorité (*Le Grand Robert* 2001, *Le Petit Robert* 2014 et *Le TLF*) en tant que défectif et vieilli, à partir du XVII^e siècle est substitué par le verbe *entendre*. La restriction de l'emploi de ses formes conjuguées a eu pour conséquence la sélectivité de son figement combinatoire se reflétant dans la formation de groupements de mots fixes. En fonction de 199 exemplifications de notre corpus au nombre de 11 176 247 de mots, tiré de Frantext, dont la taille est restreinte aux textes postérieurs à l'an 2000, nous pouvons prouver le maintien de ce verbe au sein de collocations et d'expressions figées dans l'expression écrite du français contemporain, ainsi que sa capacité à produire des combinaisons innovantes de sa valence actancielle attestée.

Mots clés. Verbes défectifs. Collocation. Figement. Frantext. *Le TLF*.

Abstract. The Defective Verb *Ouïr* and its Restricted Collocation Profile. Lexicographic resources (*Le Grand Robert* 2001, *Le Petit Robert* 2014 and *Le TLF*) treat the French verb *ouïr* as defective and archaic; it has been replaced and substituted by the verb *entendre* since the 17th century. A limited use of some of its grammatical forms results in the verb's restricted collocation profile and this quality gives rise to new collocates with an inherent or figurative meaning. Based on the analysis of 199 occurrences of the verb in literary texts published from the year 2000 onwards, it is possible to treat the verb *ouïr* as part of the contemporary French word-stock within which the verb enters relatively established collocates and idioms, but it also participates in forming new collocates.

Keywords. Defective verbs. Collocation. Idiom. The Frantext corpus. *Le TLF*.

Résumé. Selektivní restrikce kombinatorické ustálenosti defektního slovesa *ouïr*. Francouzské sloveso *ouïr* je charakterizováno v lexikografických zdrojích (*Le Grand Robert* 2001, *Le Petit Robert* 2014, *Le TLF*) jako sloveso defektivní a zastaralé, které je od 17. století nahrazováno slovesem *entendre*. Omezené používání jen některých jeho forem mělo za následek restrikci kombinability, která se následně projevila v utváření ustálených slovních spojení s vlastním či přeneseným významem. Na základě 97 analyzovaných exemplifikací z literárních textů databáze Frantext,

publikovaných po roce 2000, můžeme však považovat toto sloveso za stálou součást slovní zásoby současné francouzštiny ve smyslu ustálenosti používání jeho kolokací, idiomů i samotné schopnosti tvořit inovující valenční kombinace.

Katarína Klimová

STRATEGIE DI PROMOZIONE TURISTICA DEL TERRITORIO TRAMITE INTERNET

Università Matej Bel di Banská Bystrica, Repubblica Slovacca
katarina.klimova@umb.sk

Riassunto. Il turismo è diventato negli ultimi decenni un fenomeno di particolare rilevanza sociale e economica e rappresenta un interessante campo di studio in vari settori, compresi gli studi linguistici e traduttologici. Uno degli argomenti a cui viene dedicata molta attenzione è la promozione turistica tramite internet. La rete si è rivelata uno strumento importantissimo per la diffusione delle informazioni e determinante per l'acquisizione di potenziali clienti. Nella marea di testi turistici consultabili sui siti spiccano le pagine web istituzionali che combinano la funzione promozionale dei dépliant con quella informativa, tipica delle guide turistiche, approfittando delle specificità del medium. L'intervento si propone di analizzare le strategie messe in atto per attrarre i visitatori e creare l'identità dei luoghi presenti sui siti web istituzionali di nove regioni italiane.

Parole chiave. Testi digitali. Siti turistici istituzionali. *Genre analysis*. Analisi multimodale. Strategie retoriche. Promozione.

Abstract. Digital Destinations: Promoting Tourism on Official Regional Websites. Tourism is an important industry with a significant social and cultural dimension. It is also an area providing many interesting stimuli for the study of linguistics and communication, particularly in the research of adequate tools for informing and persuading potential clients. Since the internet is an essential tool for self-promotion nowadays, many specialists focus on how tourist destinations are presented in different types of digital texts. These include official tourism websites, which combine the informative function of guidebooks with the promotional function of brochures and leaflets. The purpose of this study is to analyse the rhetorical strategies used on the official homepages of nine Italian regions to catch the attention of potential clients and to create an identity for the particular region as a tourist destination.

Keywords. Digital texts. Official tourism websites. Genre analysis. Multimodal analysis. Rhetorical strategies. Promotion.

Résumé. Propagácia územia formou destinačných webových stránok. Témou predkladanej štúdie sú rétorické stratégie použité na domovských stránkach destinačných webov inštitucionálneho charakteru, ktoré sa vyznačujú informatívnou a persuzívnou funkciou. Ako vzorku sme si vybrali deväť domovských stránok destinačných webov talianskych regiónov v talianskej jazykovej verzii. Práca metodologicky vychádza zo žánrovej a multimodálnej analýzy.

Jana Pešková

LAS CONSTRUCCIONES VERBONOMINALES EN LOS TEXTOS
ESPECIALIZADOS (ESPAÑOL – CHECO)

Universidad de Bohemia del Sur, České Budějovice, República Checa
peskova@ff.jcu.cz

Resumen. En el presente artículo nos ocupamos de la función de las construcciones verbonominales en los textos especializados (español y checo). Los ejemplos concretos son extraídos de los textos auténticos que representan el estilo jurídico. El objetivo es mostrar que las construcciones verbonominales disponen de una gama bastante amplia de motivos para su empleo en el discurso especializado.

Palabras clave. Construcciones verbonominales. Predicado verbonominal. Verbos de apoyo. Textos especializados. Lenguaje jurídico.

Abstract. On Verbonominal Constructions in Spanish Specialized Texts. In this paper we deal with the role of verbonominal constructions in specialized texts (Spanish and Czech). Specific examples are taken from authentic texts representing the legal style. The aim is to show that verbonominal constructions have a wide range of reasons to be used in a specialized discourse.

Keywords. Verbonominal constructions. Verbonominal Predicate. Verb supports. Specialized texts. Legal language.

Résumé. Verbonominální vazby v odborných textech (španělských a českých). Autorka se v článku zabývá uplatněním a funkcí verbonominálních konstrukcí ve španělských odborných textech. Vychází přitom z hypotézy, že funkce verbonominálních konstrukcí je v těchto textech motivována vedle faktorů stylistických i faktory morfosyntaktickými. Cílem článku je na tyto faktory poukázat. Předmětem autorčina zájmu je výskyt verbonominálních konstrukcí zejména ve španělských textech právního zaměření.

LITERATURA

Maksymilian Drozdowicz

SOBRE LOS ELEMENTOS FEMENINOS EN LA OBRA
DE ERNESTO CARDENAL

Universidad de Ostrava, República Checa
Maksymilian.drozdowicz@osu.cz

Resumen. El presente texto se centra en la figura de la mujer en algunas obras de Ernesto Cardenal, comúnmente conocido como militante de la teología de la liberación y del sandinismo, sacerdote católico. Como poeta, continuador de la escuela poundiana, descubre los encantos femeninos y los rememora en sus textos, especialmente en *Epigramas*. Pero la etapa de su poesía inicial con el canto al amor a las muchachas se pierde irremediabilmente cuando el poeta se convierte al Amor

que identifica con Dios mismo. Entonces le atribuye al Creador los rasgos femeninos. Más tarde, fascinado por la revolución, no perderá de vista el elemento femenino en la lucha revolucionaria. Al parecer Cardenal está convencido de que no puede faltar el elemento femenino en la construcción de una sociedad unificada y así como el lazo entre un amado y una amada es profundo, también las sociedades enteras deberían funcionar bien, según él, si descubren la importancia de la vida en comunidad al incluir en ellas el elemento femenino.

Palabras clave. Ernesto Cardenal. Mujer. Revolución. María. Sandinismo. Teología feminista.

Abstract. On the Feminine Element in the Works of Ernesto Cardenal. The article deals with the figure of a woman in some of the works of Ernesto Cardenal, a Nicaraguan writer and a Catholic priest, who is generally known as a fighter for the liberation theology and a supporter of Sandinism. Following Ezra Pound, Cardenal the poet displays feminine charms and recalls them in his works, particularly in *Epigrams*. Nevertheless, the early phase of his poetic output, in which the love for girls is requited, soon and irretrievably ends when the poet changes into Cupid, who transforms into the God himself. At that time, he starts to attribute feminine elements to the Creator. Later, already fascinated by the revolution, he notices the role of women in the revolutionary fight. Cardenal seems to be sure that the presence of the feminine element is necessary when building up a united society. As there is a deep bond between lovers, he thinks that the society as the whole should also function well when realizing how important it is to live in unity, which is only possible when the feminine element is involved.

Keywords. Ernesto Cardenal. Woman. Revolution. Virgin Mary. Sandinism. Feminist theology.

Résumé. O ženském prvku v díle Ernesta Cardenala. Článek se zabývá postavou ženy v některých dílech nikaragujského spisovatele a katolického kněze Ernesta Cardenala, který je všeobecně znám jako bojovník za teologii osvobození a jako stoupenec sandinismu. Cardenal-básník jako následovník Ezry Pounda odhaluje ženské půvaby a připomíná je ve svých dílech, zejména v *Epigramech*. Prvotní etapa jeho básnické tvorby, v níž je opěvována láska k dívkám, však záhy nenávratně končí, když se básník proměňuje v Amora, který se přetěluje do samotného Boha. Tehdy začíná Cardenal přisuzovat Stvořiteli ženské rysy. Později, již fascinován revolucí, si všímá role ženy v revolučním boji. Jak se zdá, Cardenal je přesvědčen o tom, že přítomnost ženského prvku je nezbytná při budování sjednocené společnosti, a protože nejhlubší svazek je mezi milenci, také společnost jako celek by podle jeho názoru měla dobře fungovat, pokud pochopí, jak je důležité žít v jednotě, což je možné pouze tehdy, když se zapojí ženský prvek.

Mariana Kunešová

L'ABSURDE DANS LE THÉÂTRE : DE LA DÉFINITION VERS SON RÔLE DANS LES CONCEPTIONS DE HUGO ET BAUDELAIRE

Université d'Ostrava, République tchèque
mariana.kunesova@osu.cz

Résumé. L'étude propose d'emblée une définition de l'absurde (tel quel, puis dans le domaine de théâtre) et s'interroge sur les emplois de l'absurde dans le théâtre français avant l'époque du romantisme. La partie principale examine les caractéristiques de l'absurde en tant que catégorie de théâtre chez Victor Hugo (Préface de *Cromwell*, 1827) et Charles Baudelaire (*De l'essence du rire*, 1855).

Mots clés. Absurde. Théâtre. Hugo. Baudelaire. Romantisme. Grotesque.

Abstract. The Absurd as a Theatre Category in the Work of Hugo and Baudelaire. This study, firstly, suggests a definition of the absurd (as such and in the field of theatre), then it focuses on the use of the absurd in French theatre before the era of Romanticism. The main part examines the characteristics of the absurd as a theatre category in the work of Victor Hugo (*Préface de Cromwell*, 1827) and Charles Baudelaire (*De l'essence du rire*, 1855).

Keywords. Absurd. Theatre. Hugo. Baudelaire. Romanticism. Grotesque.

Résumé. Absurdno v divadle: od definice k roli absurdna v konceptích V. Huga a Ch. Baudelaira. Studie nejprve definovala absurdno jako divadelní kategorii. Jelikož naše definice vyžaduje diachronický přístup, zamysleli jsme se poté nad použitím absurdna v evropském a hlavně francouzském divadle před obdobím klasicismu. V hlavní části jsme sledovali, nakolik se estetice absurdna věnují dva francouzské texty z 19. století zabývající se divadlem: předmluva ke hře *Cromwell* Victora Huga (1827) a esej *De l'essence du rire* Ch. Baudelaira (1855).

Alicja Raczynska

IL LETTORE MODELLO DELLE STANZE SOVRA LA BELLEZZA DI NAPOLI
DI IOAN BERNARDINO FUSCANO SULLA SCIA DEI "FANTASMI"
DELLE OPERE DI GIOVANNI PONTANO

Università Niccolò Copernico di Toruń, Polonia
alicjaraczynska@umk.pl

Riassunto. L'obiettivo del mio articolo è quello di analizzare i legami intertestuali fra il poemetto *Stanze sopra la bellezza di Napoli* di Ioan Bernardino Fuscano, poco conosciuto letterato cinquecentesco, e le poesie di Giovanni Pontano, uno degli esponenti dell'Umanesimo quattrocentesco. Fuscano rievoca nella sua opera i miti legati alla terra campana inventati dal grande umanista del secolo precedente. Svilgendo le mie analisi mi sono basata sulle ricerche di Cristiana Anna Addesso sulle *Stanze sopra la bellezza di Napoli*. Ho ritenuto opportuno ricorrere alle riflessioni di Umberto Eco sul Lettore Modello e sulla memoria vegetale, nonché alla teoria dell'intertestualità di Michel Riffaterre.

Parole chiave. Fuscano. Pontano. Mitologia. Intertestualità. Il Lettore Modello. La memoria vegetale.

Abstract. The Model Reader of Ioan Bernardino Fuscano's *Stanze sopra la bellezza di Napoli* in search of the "ghosts" of Giovanni Pontano's poetry. The paper aims to analyze the intertextual connections between the short poem *Stanze sopra la bellezza di Napoli* written by Ioan Bernardino Fuscano, a hardly known 16th century poet, and the poetry of Giovanni Pontano, an important representative of the 15th century Humanism. In his work Fuscano alludes to the myths about Naples and Campania invented by Pontano. I base my analysis on the research of Cristiana Anna Addesso on *Stanze sopra la bellezza di Napoli*. I also take into consideration Umberto Eco's reflexions on the Model Reader and on the vegetal memory and Riffaterre's theory of the intertextuality.

Keywords. Fuscano. Pontano. Mythology. Intertextuality. The Model Reader. The vegetal memory.

Résumé. Modelový čtenář básně *Stanze sopra la bellezza di Napoli* („Stance nad krásou Neapole“) Ioana Bernardina Fuscana jako obraz děl Giovanniho Pontana. V článku jsou analyzovány intertextové vztahy mezi básní *Stanze sopra la bellezza di Napoli* méně známého básníka

cinquecenta Ioana Bernardina Fuscana a básněmi Giovanniho Pontana, jednoho z nejvýznamnějších představitelů humanismu patnáctého století. Fuscano ve svém díle evokuje mýty vztahující se ke krajině Kampánie, které v předchozím století vytvořil Pontano. Ve svých analýzách autorka vycházela z výzkumů Cristiany Anny Addesso o básni *Stanze sovra la bellezza di Napoli*. Považovala za vhodné odkázat i na úvahy Umberta Eca v esejích *Il Lettore Modello* a *La memoria vegetale* jakož i na teorii intertextovosti Michela Riffaterreho.

TRADUCTOLOGÍA

Enrique Gutiérrez Rubio

RELACIÓN ENTRE LA MOTIVACIÓN CONCEPTUAL DE UNIDADES FRASEOLÓGICAS Y LAS ESTRATEGIAS TRADUCTOLÓGICAS (ESPAÑOL-CHECO)

Universidad Palacký de Olomouc, República Checa

Universidad Matej Bel de Banská Bystrica, República Eslovaca

egutierrez.rubio@gmail.com

Resumen. Este trabajo pretende poner en relación el tipo de motivación (conceptual) de las unidades fraseológicas (UF) en el texto fuente (metáforas conceptuales, motivación simbólica general, motivación simbólica española y unidades opacas) con las decisiones tomadas por los traductores para los textos meta (UF idéntica, UF equivalente, UF aparente, calco fraseológico, paráfrasis, etc.). Para ello se han analizado de forma sistemática 495 entradas, correspondientes a 175 UF españolas de uso frecuente, tomadas del corpus multilingüe Intercorp. De los datos obtenidos, destacan tres conclusiones: a) En cuanto a las UF con motivación conceptual y simbólica general, existen pocas diferencias en los mecanismos utilizados por los traductores checos. b) En el caso de las UF con motivación simbólica específica española, la paráfrasis es el mecanismo más común, lo que pondría de relieve la complejidad del proceso de traducción de este tipo de UF. c) Las UF opacas muestran una enorme tendencia a ser exclusivas del español.

Palabras clave. Estrategias traductológicas. Motivación conceptual. Traducción cognitiva. Fraseología. Traducción español-checo.

Abstract. Phraseological Motivation of Idioms and Translation Strategies (Spanish-Czech).

The aim of the paper is to relate the sort of conceptual motivation of idioms in the source text (conceptual metaphor, general symbolic motivation, Spanish symbolic motivation and opaque units) to the decisions taken by the translator for the target text (identical idioms, equivalent idioms, calques, paraphrasing...). For this purpose 175 commonly used Spanish idioms and their Czech translations were systematically analysed (data were extracted from the parallel corpus Intercorp). The following three conclusions are proposed: a) regarding the translation strategies used by Czech translators, there are no significant divergences between idioms with conceptual motivation and general symbolic motivation; b) when confronting the translation of an idiom with specific symbolic motivation, the majority of them are translated by paraphrasing, what would probe the complexity of translating this sort of idioms; c) opaque idioms tend to be language specific.

Keywords. Translation strategies. Conceptual motivation. Cognitive translation. Phraseology. Spanish-Czech translation.

Résumé. Vztah mezi konceptuální motivovaností frazeologických jednotek a překladatelskými postupy (mezi španělštinou a češtinou). Cílem této práce je dát do souvislosti typ (konceptuální) motivovanosti frazeologických jednotek (FJ) ve zdrojovém textu (konceptuální metafory, všeobecná symbolická motivovanost, specificky španělská symbolická motivovanost a neprůhledné jednotky) a rozhodnutí, ke kterým se uchyluje překladatel výsledného textu (identická FJ, ekvivalentní FJ, FJ s rozdílnou pragmatickou funkcí, frazeologický kalk, parafráze atd.). Za tímto účelem bylo systematicky analyzováno 175 běžně užívaných španělských FJ.

RESÚMENES DE LAS Contribuciones estudiantiles (PREMIADAS DE LA CONFERENCIA ESTUDIANTIL 2015):

Lingüística (Sección Francesa):

Anna Honegrová

LA PRÉSENCE DES EMPRUNTS ANGLAIS DANS LE REGISTRE
DES PRODUITS DE BEAUTÉ : EMPLOI ET FONCTION

Université d'Ostrava, République tchèque

F12137@student.osu.cz, annaHonegrova@seznam.cz

Résumé. Cet article a pour objet l'étude de la présence des emprunts à l'anglais dans la presse féminine. En guise d'introduction, le corpus choisi est présenté en son ensemble avec ses traits stylistiques typiques. Dans la suite, se focalisant sur les emprunts à l'anglais, leur typologie est suivie d'une analyse sémantique et étymologique détaillée des emprunts repérés. La dernière partie s'oriente vers les unités non répertoriées dans les dictionnaires choisis.

Mots clés. Emprunt. *Femme actuelle*. Presse française. Presse féminine. Magazine. Produits de beauté.

Abstract. The Occurrence of English Loanwords in Beauty Product Names, their Usage and Function. This article deals with the occurrence of English loanwords in the women's magazine called *Femme actuelle*. In the introduction, the selected corpus is presented together with its characteristic stylistic features. Then, the typology of English loanwords is followed by the analysis of the excerpted units. The last section is devoted to the loanwords which are not recorded in the selected dictionaries.

Keywords. Loanword. *Femme actuelle*. French press. Women's magazines. Magazine. Beauty products.

Résumé. Výskyt výpůjček z angličtiny v textech o kosmetice, jejich užití a funkce. Tento článek se zabývá problematikou výpůjček z angličtiny v rubrice časopisu *Femme actuelle*, která se zaměřuje na ženskou krásu. V úvodu se článek věnuje prezentaci vybraného korpusu a jeho typickým stylistickým rysům. Dále představuje typologii výpůjček z angličtiny. Následující část pojednává

o excerpovaných výpůjčkách, zejména o jejich etymologickém a sémantickém vývoji. V neposlední řadě jsou uvedeny některé výpůjčky, které nefigurují ani v jednom z vybraných slovníků.

Literatura (Sección Española):

Hana Křupková

POESÍA FLAMENCA: UN PECULIAR GÉNERO DENTRO DE LA POESÍA ESPAÑOLA

Universidad de Ostrava, República Checa

A13086@student.osu.cz; hana.krupkova@gmail.com

Resumen. Las coplas flamencas que forman la base textual de los cantos flamencos constituyen un específico género de poesía, situado entre la poesía popular y la de autor. Los objetivos de esta contribución son los siguientes: aclarar la importancia de este peculiar género poético y destacar su valor, explicar de dónde proceden las coplas y mostrar prácticamente, mediante una serie de ejemplos, cuales son sus principales temas.

Palabras clave. Flamenco. Poesía. Coplas flamencas. El Romancero.

Abstract. Flamenco Poetry, a Peculiar Genre within Spanish Poetry. Flamenco poetry, which constitutes the textual base of traditional flamenco songs, represents a specific genre within Spanish poetry. The aims of this contribution are the following: to show the importance of this peculiar genre and highlight its value, to explain the origin of flamenco poems and to show practically, by way of a series of examples, which are their main themes.

Keywords. Flamenco. Poetry. *Coplas flamencas*. *El Romancero*.

Résumé. Flamenková poezie – zvláštní žánr ve španělské poezii. *Coplas flamencas*, které poskytují texty k flamenkovým písním, tvoří specifický poetický žánr, který můžeme zařadit na pomezí folklorní a autorské španělské poezie. Příspěvek objasňuje význam a hodnotu *coplas flamencas*, vysvětluje jejich původ a vývoj ze středověkých romancí a andaluského poetického žánru *jarcha*. Na praktických příkladech ukazuje hlavní témata a charakteristické rysy flamenkové poezie.

Los volúmenes 1–15 con textos completos publicados entre 1994–2015 están disponibles en las páginas web del Departamento, URL: <http://ff.osu.cz/kro/index.php?kategorie=35783&id=2052>.

Jana Veselá
Universidad de Ostrava
jana.vesela@osu.cz