

# L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXIX 2021

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI  
LINGUISTICA E LETTERARIA

---

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE  
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXIX 2021

ATTI DEL CONVEGNO

*Les silences de la montagne.*

*Littérature et discours alpins (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*

Aosta, 12 dicembre 2019

A cura di Federica Locatelli e Françoise Rigat

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA  
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
Anno XXIX - 1/2021  
ISSN 1122-1917  
ISBN 978-88-9335-830-9

---

*Comitato Editoriale*

GIOVANNI GOBBER, Direttore  
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore  
LUCIA MOR, Direttore  
MARISA VERNA, Direttore  
SARAH BIGI  
ELISA BOLCHI  
GIULIA GRATA  
CHIARA PICCININI  
MARIA PAOLA TENCHINI

*Esperti internazionali*

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg  
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA  
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo  
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino  
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano  
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université  
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII  
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki  
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia  
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine  
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne  
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA  
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana  
EDDO RIGOTTI, Università degli Studi di Perugia  
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel  
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK  
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova  
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA  
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA  
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia  
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti  
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2021 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)  
web: www.educatt.it/libri

*Redazione della Rivista:* redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di maggio 2021  
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

## INDICE

Introduction. À l'écoute des silences de la montagne <i>Federica Locatelli – Françoise Rigat</i>	5
Le silence et la montagne : la suggestion d'un entre-deux <i>Paola Paissa</i>	13
Proust à l'écoute de Senancour. Du silence des montagnes au silence de la musique. Questions de style <i>Marisa Verna</i>	29
Peindre le silence. Caspar David Friedrich (1774-1840) <i>Michael Kohlhauer</i>	43
« Tant de choses qui ne s'expriment pas » : tentatives de description du paysage alpestre dans la littérature des XVIII <sup>e</sup> et XIX <sup>e</sup> siècles <i>Federica Locatelli</i>	59
Les paradoxes du silence alpin chez Ramond de Carbonnières <i>Alain Guyot</i>	73
Le 'silence prodigieux' des montagnes dans Siloé de Paul Gadenne <i>Pascale Janot</i>	81
Les périphrases du silence chez Ramuz : le rythme de l'indicible <i>Davide Vago</i>	97
Le silence dans 'La Haute Route' de Maurice Chappaz, de la contestation à l'espérance <i>Jean-Baptiste Bernard</i>	107
Au coeur des Dolomites Lucaniennes : isotopies et configurations esthétiques du silence <i>Laura Santone</i>	121
Topopoétique du silence. Sur le nom de voie d'escalade <i>Françoise Rigat</i>	131

## RECENSIONI E RASSEGNE

Recensioni	151
Rassegna di Linguistica e di Glottodidattica a cura di Giovanni Gobber	159
Rassegna di Linguistica francese a cura di Enrica Galazzi e Michela Murano	165
Rassegna di Linguistica inglese a cura di Maria Luisa Maggioni e Amanda C. Murphy	173
Rassegna di Linguistica russa a cura di Anna Bonola e Valentina Nosedà	181
Rassegna di Linguistica tedesca a cura di Federica Missaglia	187
Indice degli Autori	193

## INTRODUCTION. À L'ÉCOUTE DES SILENCES DE LA MONTAGNE

FEDERICA LOCATELLI – FRANÇOISE RIGAT  
UNIVERSITÉ DE LA VALLÉE D'AOSTE

Le colloque intitulé « Les silences de la montagne », que nous avons organisé à l'Université de la Vallée d'Aoste le jeudi 12 décembre 2019 et dont cette nouvelle livraison de *L'Analisi Linguistica e Letteraria* rend compte, a pu paraître quelque peu paradoxal. D'abord, parce que la montagne n'avait jamais autant fait parler d'elle qu'à l'été 2019 : depuis l'alarme sur les conséquences du réchauffement climatique sur la Mer de Glace<sup>1</sup> jusqu'aux breux actes d'incivilité sur le Mont-Blanc<sup>2</sup>, en passant par l'immanquable chronique des victimes de l'« Alpe homicide<sup>3</sup> », c'est à un vacarme médiatique autour du tourisme de masse alpin qu'il nous a été donné d'assister.

Ensuite, parce que les bruits agressifs, polluants, continus des hélicoptères ou autres loisirs motorisés qui nous incommode et que les associations engagées dénoncent mettent à mal le silence dans la montagne<sup>4</sup>. Un silence hautement revendiqué, que l'on qualifierait presque de nostalgique et résiduel, qu'il s'agit de préserver comme la faune et la flore, tel un « vestige » pour le dire comme David Le Breton<sup>5</sup>. Le silence n'est-il (n'était-il ?) pas l'un des éléments constitutifs de l'espace des « hautes Alpes », ces « cathédrales de la terre<sup>6</sup> » comme les appelait John Ruskin, au même titre que la neige et la glace ?

Silence bien paradoxal en vérité, car la montagne nous confronte davantage à une « rumeur tranquille<sup>7</sup> », tenue, omniprésente. On n'aurait d'ailleurs aucun mal à y relever toute la série de « mots désignant des bruits » qu'offre *Le Petit Robert* ! Ce sont le cliquetis des crampons, le chuintement des grimpeurs à l'aurore, le bruit feutré des skis, le craquement des rondins sous nos souliers... ce sont le tintement des cloches et les clarines des vaches, le clapotis de l'eau, le sifflement des marmottes, le gazouillis des oiseaux ou le cri des choucas, le bourdonnement des insectes, le bruissement du vent... Bruits légers, doux, presque

<sup>1</sup> Le Président Emmanuel Macron s'y rendra d'ailleurs le 13 février 2020.

<sup>2</sup> Les ascensionnistes en baskets, avec un rameur ou nus, la destruction de refuges et cabanes ont fait la une du Dauphiné et du Parisien, et alimenté les polémiques autour des prises de position du maire de la commune de Saint-Gervais.

<sup>3</sup> Pendant l'été 2019, on a compté dans les Alpes 2909 personnes en détresse et 120 morts.

<sup>4</sup> Voir le documentaire tourné en 2014 par Altitude Film contre les nuisances provoquées par les loisirs aériens motorisés « Silence. Respectons le massif du Mont-Blanc », disponible sur <https://vimeo.com/111393940>.

<sup>5</sup> D. Le Breton, *Du Silence*, Métailié, Paris 1997, p. 11.

<sup>6</sup> J. Ruskin, *Of Mountain Beauty*, in *Works*, Smith Elder, Londres 1856, vol. 6, chap. XX, p. 425.

<sup>7</sup> M. Le Van Quyen, « Ce rien immense », in *Silence. Se taire pour écouter : la musique du vivant, Mountain Wilderness*, Dossier thématique, 9, hiver 2019, p. 6, en ligne : [https://www.mountainwilderness.fr/IMG/pdf/dossier\\_thematique\\_9\\_-\\_silence.pdf](https://www.mountainwilderness.fr/IMG/pdf/dossier_thematique_9_-_silence.pdf) (dernière consultation le 20 janvier 2021).

perceptibles qui se font, à l'occasion, vrombissement, grondement comme sous la plume de Roger Frison-Roche :

Les bruits internes de ces glaciers, de ces rocs, la plainte susurrante du vent de neige sur les corniches, le claquement brusque d'une rafale dans la brèche d'une aiguille, la canonnade métallique des pierres le long des couloirs, le bruit de soie froissée des avalanches, le tumulte des cascades syncopé par les courants d'air alternés et parfois couvrant tous les autres, étouffant même le bruit monotone de votre avion – ce bruit familial et ronronnant qui laissait deviner le grand silence intérieur – le craquement de fin du monde d'un glacier qui s'écroule<sup>8</sup>.

Puis vint la Covid-19...

On a vu alors l'hiver des montagnes d'ordinaire si bruyant devenir muet ; la cohue des refuges, les brinquebalements des remontées mécaniques, le chahut des touristes, le tapage des stations de ski s'interrompre. La montagne s'est tue. Pour les montagnards démunis, le silence assourdissant, désolant, s'est fait de jour en jour plus dramatique, menaçant l'économie de la haute montagne. Pour les citadins exilés, le silence apaisant, respirable a représenté un refuge, une nouvelle *wilderness*<sup>9</sup> qui leur a permis de prendre leurs distances avec les turbulences de l'actualité, de fuir la confusion de la pandémie, « le fracas du monde habitable<sup>10</sup> » comme l'écrivait William Coxe dans ses *Observations*. Catastrophe pour les uns, aubaine pour les autres, le thème du silence de la montagne paraît, à l'heure de la publication de ce numéro, terriblement actuel.

Le silence évoque à la fois l'idée de limite et d'infini, d'espaces extérieurs et intérieurs. La limite éveille le désir de dépassement, de franchissement d'un espace circonscrit ou d'une condition contraignante ; l'infini livre des méditations sur les conditions de l'existence et sur le rapport de l'homme à ce qui l'entoure. Si le silence n'est jamais qu'une « interprétation affective », qu'une « relation<sup>11</sup> », orientée dans un sens ou dans l'autre, il finit toujours au fond par balancer entre l'effroi et le désir, l'anxiété ou l'euphorie. Comme la montagne, il suscite une « dynamique des contraires<sup>12</sup> », des sentiments contrastés qui s'enchevêtrent entre un monde hostile et le paradis terrestre décrit par Horace-Bénédict de Saussure. Il se greffe sur une symbolique présente au moins depuis Pétrarque, mais que la littérature alpestre et les sensibilités des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, par le biais de descriptions de la montagne, au début vagues et approximatives, tentent de mettre en mots.

<sup>8</sup> R. Frison-Roche, *Mont Blanc aux sept vallées*, Arthaud, Paris 2014 (dernière consultation le 15 septembre 2020).

<sup>9</sup> Sans doute aurons-nous pour longtemps à l'esprit ces images des cerfs et chamois qui envahissent les centres urbains de montagne.

<sup>10</sup> W. Coxe, *Lettres de M. William Coxe sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse*, Ramond de Carbonnières trad., Belin, Paris 1781, p. 138.

<sup>11</sup> Voir D. Le Breton, *Du Silence*, pp. 150-153.

<sup>12</sup> E. Rabut – M.-C. Vellozzi, « Images et imaginaires de la haute montagne », in *Imaginaires de la haute montagne*, P. Joutard – J.-O. Majastre ed., Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, Glénat, Grenoble 1987, pp. 73-84, p. 80.

Les textes réunis ci-après révèlent tous, de manière différente, dans une approche littéraire, linguistique ou philosophique, les valeurs et la complexité du silence de la montagne. Le silence présente d'abord une extraordinaire épaisseur sémantique, comme le rappelle Paola Paissa, une inépuisable richesse déclinée différemment selon les lieux et les époques. C'est pourquoi son article intitulé « Le silence et la montagne : la suggestion d'un entre-deux » ouvre à bon escient ce numéro. L'auteure commence par illustrer quelques-unes des facettes éthiques et esthétiques de l'écriture du silence qui a nourri la littérature, de l'Antiquité jusqu'à la poésie française, italienne, espagnole du XX<sup>e</sup> siècle. Plus précisément, elle situe le silence dans un interstice, à la rencontre d'axiologies antithétiques entre la crainte et la fascination, dans un seuil entre le moi et le monde, le corps et l'esprit. Ensuite, elle prend en considération les témoignages d'Albert Camus et de Peter Handke, dont les relations d'expériences ascensionnelles illustrent la qualité, le rôle et la fonction du silence qui accompagne la montée vers les sommets et la conquête de ce territoire de l'entre-deux qu'est la montagne : entre la terre et le ciel, entre la montée et la descente, entre physique et métaphysique. En conclusion, l'article nous introduit dans une idée reprise ailleurs dans ce numéro : le silence qui stimule la création, d'où l'écriture peut émerger.

Cela étant, au début, la rencontre-choc avec l'objet inédit du décor alpestre a fait trembler la plume des écrivains. Des montagnes dans lesquelles l'individu doit affronter sa finitude et maîtriser sa tension prométhéenne, aux montagnes « décrites », copies appauvrissant ou dénaturant tout spectacle réel, les auteurs qui se sont attaqués à leur transposition littéraire ont admis humblement leur impuissance : comme l'avoue Étienne-Pivert de Senancour, « nulle langue n'exprimera, [...] l'imagination n'atteindra pas [cette solennelle permanence]<sup>13</sup> ». Dans la littérature de montagne, le silence se trouve le plus souvent introduit à la fois comme acte et comme abstention, comme choix et comme impossibilité, comme désir et comme refus, face à un spectacle qui est restitué sous le signe de la « permanence », de l'« éternité » et de la « solennité ». Cette sacralité s'exprime à la fois par un langage mystique et par une absence ou, dans la plupart des cas, une impossibilité de langage. Les contributions qui suivent abordent cette complexité métaphorique du silence dans la littérature et la peinture des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, tout imprégnées de sublime.

Marisa Verna s'intéresse à la paradoxale « langue du silence » que parlent les montagnes. Dans sa contribution « Proust à l'écoute de Senancour. Du silence des montagnes au silence de la musique. Questions de style », l'auteure relève les structures stylistiques (métaphore, périphrase, synesthésie) que Proust et Senancour mettent en œuvre. Bien que les deux écrivains se différencient par leur esthétique et leur interprétation philosophique de la question du silence, l'auteure révèle les points communs qui se dégagent d'une conception de la musique retenue comme le véritable langage de l'ineffable. De plus, comme Senancour, Proust lui attribue la capacité de traduire le psychisme, qu'elle est en même temps apte à re-susciter ; sans le poids des mots, la musique se donne comme une « transposition, dans l'ordre sonore, de la profondeur<sup>14</sup> », comme il le déclare dans *La Prisonnière*.

<sup>13</sup> É. Pivert de Senancour, *Obermann*, Charpentier, Paris 1852, p. 68.

<sup>14</sup> M. Proust, *À la Recherche du Temps perdu*, J.-Y. Tadié ed., Gallimard, Paris 1987 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 761.



L'article « Peindre le silence. Caspar David Friedrich (1774-1840) » de Michael Kohlhauer se penche sur l'artiste romantique Caspar David Friedrich, parfois qualifié de « peintre du silence » et sur son célèbre tableau : *Le Promeneur au-dessus d'une mer de nuages*. Dans une approche philosophique et sémiologique, l'auteur explore les différents moyens formels ou esthétiques par lesquels le peintre de « l'œil intérieur » traduit la quête d'une présence de l'être, face au silence du monde. Ainsi, le choix d'une nature vierge, désocialisée et antérieure à l'homme, le recours aux techniques du *Stilleben* et de la synesthésie, les personnages absents, décentrés ou isolés, la perspective dite « de dos » sont les signes qui traduisent pour l'auteur une esthétique du silence, ou pour mieux dire une esthétique de la « présence silencieuse ». Hyperboliques, superlatives, périphrastiques, les Alpes ont été l'occasion pour tous les artistes qui les ont fréquentées et intériorisées de se confronter avec l'épiphanie de la 'hauteur'.

Dans l'article « 'Tant de choses qui ne s'expriment pas' : tentatives de description du paysage alpestre dans la littérature des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », Federica Locatelli choisit un corpus d'extraits de littérature alpestre (romans et récits de voyage de Saussure, Blanchard, Perrin, Bourrit, Liomin, Ducray-Duminil, Gorgjy, Rousseau, Rondén, Senancour, Gautier, Nodier et Hugo) et analyse la valeur que prend la raréfaction de la parole dans la technique descriptive, ainsi que dans l'élaboration de l'esthétique spécifique des sommets alpins : après avoir illustré la dette de la littérature envers l'art figuratif dans ses premières réalisations, l'auteure s'attarde particulièrement sur l'usage de points d'exclamation et d'anaphores qui scandent le suspens, de périphrases, prétéritives, hyperboles, personnifications, métaphores et oxymores qui ressortissent à la rhétorique du silence, et d'onomatopées, allitérations, emprunts, catachrèses, qui relèvent en revanche de la volonté de suppléer au déficit lexical caractérisant le paysage inédit de la montagne. Le silence se donne ici comme impossibilité, plutôt que comme refus, de parler d'un objet relevant encore du domaine de l'indicible, dont le « regard-qui-écrit » s'approche par ces ruses de la rhétorique qui font tout le métier du poète.

Dans « Les paradoxes du silence alpin chez Ramond de Carbonnières », Alain Guyot étudie un auteur quelque peu oublié de la littérature alpestre, un homme à la vie rocambolesque, qui fut pourtant l'un des premiers hommes des Lumières à témoigner de son expérience de la haute montagne. Contrairement à d'autres écrivains de l'époque, Ramond de Carbonnières s'attache à comprendre l'essence même du paysage de montagne, dont le silence fait partie intégrante. À partir des annotations et des ajouts de l'auteur à sa traduction de l'ouvrage de William Coxe (1781), Alain Guyot relève les emplois du mot 'silence' et les contextes spécifiques où l'inquiétude, l'effroi ou la tristesse se combinent à une forme de jouissance pour former le sentiment du sublime. Un silence paradoxal donc, empreint de dysphorie, qui frappe le voyageur arrivant de la plaine, qui lui dit aussi que l'homme n'a pas sa place dans un environnement d'une telle hostilité.

Comme ces contributions en témoignent, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les montagnes apparaissent comme l'espace du sublime, dont le polymorphisme descriptif et conceptuel,

qui s'est instauré au fil des siècles, a fait proliférer les visions<sup>15</sup>. Les contributions qui suivent et qui abordent le XX<sup>e</sup> siècle, avec des auteurs qui ont mis au centre de leur œuvre l'épreuve du silence, nous transportent en Savoie et en Suisse, au sanatorium et au barrage de la Grande Dixence : le silence commence à se détacher du sublime, du paradoxe, il n'est plus seulement présenté comme un en deçà de la parole mais il suscite l'inquiétude, l'angoisse et révèle des affrontements liés à des drames intimes.

La contribution de Pascale Janot, « Le 'silence prodigieux' des montagnes dans *Siloé* de Paul Gadenne », aborde le premier roman, largement autobiographique, de cet écrivain peu connu. L'auteure montre combien le silence participe de la poétique du paysage de la montagne que sillonne et décrit Simon Delambre, le personnage principal. Atteint de tuberculose, ce brillant helléniste doit tout quitter pour se rendre au sanatorium du Crêt d'Armenaz, dans les Alpes savoyardes, et mener sa quête intérieure par la contemplation de la nature. Cette épreuve du silence fera de lui un créateur, lui permettra de reprendre possession de ses mots et, par conséquent, de sa vie. Il s'agit d'un silence qui suscite l'effroi, parce que méconnu, mais aussi d'un silence constitutif, qui n'est sûrement pas une simple absence de bruit, mais le « continu signifiant<sup>16</sup> », comme le dit Puccinelli Orlandi, sur lequel s'inscrivent les signes de la nature ; silence qui finira par prendre le dessus et à l'épreuve duquel Simon Delambre atteindra à la conscience profonde de lui-même. Comme l'analyse de l'auteure en témoigne, *Siloé* apparaît comme le roman le plus silencieux de Paul Gadenne et ce sont les formes de ce silence, de sa matérialité si prégnante qui participent de la poétique du paysage montagnard.

Avec « Les périphrases du silence chez Ramuz : le rythme de l'indicible », Davide Vago nous transporte en Suisse, chez l'écrivain des montagnes par antonomase. Ramuz se débarrasse des stéréotypes pseudo-romantiques : la montagne n'a rien de beau ou de pur en elle-même, c'est le royaume de la mort, et le silence qui suit la catastrophe rend plus palpable la puissance mortifère de l'Alpe. L'auteur analyse dans deux romans majeurs de Ramuz, *La Grande Peur dans la montagne* (1926) et *Si le soleil ne revenait pas* (1937), l'implicite et des « figures d'expansion » que l'on peut définir comme des périphrases. Pour lui, la création langagière résultant de ces paysages de la désolation, touchant « plus à l'esprit qu'aux sens » et empruntant la voix/e indirecte pour susciter le silence qui les caractérise, nécessite la coopération du lecteur, afin de saisir la dilatation sémantique que ces configurations mettent en œuvre.

Jean-Baptiste Bernard s'intéresse à un auteur suisse moins connu en France. Sa contribution intitulée « Le silence dans *La Haute Route* de Maurice Chappaz, de la contestation à l'espérance » s'appuie sur *La Haute Route* (1974) et sur le recueil-manifeste *Les Maquereaux des cimes blanches* (1976) dans lequel l'auteur dénonce la vénalité des promoteurs, la spéculation immobilière et les « *maisons closes du tourisme* ». Comme le montre l'auteur, l'étude du silence revient à se pencher sur un thème relativement tardif qui intervient à un moment charnière, comme terme d'une longue élaboration, mais aussi comme manifestation d'hésitations poétiques et métaphysiques. Pour Chappaz, la montagne n'est

<sup>15</sup> Voir à ce propos F. Locatelli, *Les Alpes, singuliers spectacles*, EDUCatt, Milan 2019, pp. 7-36.

<sup>16</sup> E. Puccinelli Orlandi, *Les Formes du silence : dans le mouvement du sens*, Éd. des Cendres, Paris 1996, p. 24.

plus silencieuse car le vacarme des hommes, les discours consuméristes et idéologiques justifiant la destruction de la nature par l'industrie lourde empêchent désormais d'entendre une parole de vérité qui s'exprime non pas par des mots mais par des bruits et des paysages, qui à leur tour provoquent la parole poétique. Dire la montagne, c'est alors faire taire les discours éphémères mais triomphants des entreprises économiques et des certitudes bourgeoises qui les justifient, afin de retrouver un silence intérieur, dans lequel peut se déployer une appartenance, une communauté de destin avec une montagne vraie et authentique.

Avec les deux dernières contributions, on quitte le domaine littéraire pour aborder les textes promotionnels et sportifs, suivant des approches pluridisciplinaires en sémiotique et en linguistique. Celles-ci analysent le silence qui se loge dans des discours à première vue anodins, où la montagne et ses pratiques se donnent à lire à un large public, pour forger une poésie de l'espace.

L'article de Laura Santone, dont le titre est « Au cœur des Dolomites lucaniennes : isotopies et configurations esthétiques du silence », aborde des guides et des pages web touristiques concernant Castelmezzano et Pietrapertosa, deux villages montagneux de la Basilicate réputés pour la beauté de leurs paysages. L'auteur y interroge la construction discursive du silence à travers la configuration d'un réseau d'oppositions isotopiques entre le haut et le bas, l'horizontalité et la verticalité, la lumière et l'obscurité. Elle montre que dans la description poético-explicative des publicités censées mobiliser l'expérience perceptive du visiteur, le silence est lié à l'« intériorité », à la « sacralité » et l'immensité solennelle du lieu, au *genius loci*. À travers la description d'une nature majestueuse, totémique et ancestrale, dont les cimes catalysent le *fascinans* de l'expérience touristique, c'est à la rencontre avec soi que la publicité nous invite, à l'écoute de notre propre silence intérieur.

Enfin, la contribution de Françoise Rigat qui clôt ce numéro, intitulée « Topopoétique du silence. Sur le nom de voie d'escalade » aborde le silence tel qu'il s'énonce dans le nom de voie d'escalade, à travers un corpus d'exemples multilingues puisés dans différents topos-guides. Après avoir traité des rôles sémiotiques de ce qu'elle nomme une *dénomination propre* et des principes sémantico-référentiels qui régulent la construction du nom de voie, l'auteure recense différentes catégories de silence qui mettent en jeu tour à tour la description, le vécu du grimpeur, la poésie, l'interdiscursivité et la mémoire discursive. Plus précisément, elle montre le lien du silence, dans les dénominations, avec l'inattendu plutôt qu'avec la méditation ou la contemplation. Au final, l'étude du silence dans les noms de voie permet de saisir un espace figuratif contemporain de la grimpe, aux antipodes d'une montagne romantique et sublime.

Étudier le silence dans la littérature et dans les discours alpins, choisis comme cadre spécifique de notre questionnement, a pu relever a priori du paradoxe : cependant, comme toutes ces contributions en témoignent, il hante les textes, se donne comme un prolongement de la vision, avant de l'être de la parole, comme une source d'inspiration et un moment d'écoute. Si le silence paraît consubstantiel à l'écriture de la littérature et des discours de montagne, comme contrainte intrinsèque, il représente aussi une façon d'inventer de nouvelles significations, à la fois mimétiques et médiatrices du mode de relation de l'homme à l'espace montagnard.



*Photo de Gaël Jeannet*



## LE SILENCE ET LA MONTAGNE : LA SUGGESTION D'UN ENTRE-DEUX

PAOLA PAISSA  
UNIVERSITÀ DI TORINO

Cet article analyse la dimension d'entre-deux qui caractérise le silence. La première partie discerne, dans la tradition littéraire, un certain nombre d'oppositions (valeurs éthiques *vs* esthétiques ; axiologie positive *vs* négative ; sentiment de présence *vs* d'absence) par rapport auxquelles le silence représente un espace-seuil. La deuxième partie se penche sur deux témoignages d'ascension de la montagne : *Le vent à Djémila* d'Albert Camus et *La leçon de la Sainte-Victoire* de Peter Handke. Notre analyse met en lumière la fonction du silence en tant que tissu interstitiel dans la construction sémantique, narrative et rhétorique des deux ouvrages. Le rôle créatif du silence dans l'écriture est notamment souligné.

This paper analyses the in-between dimension characterizing silence. The first part describes, in the literary tradition, a set of oppositions (ethical *vs* aesthetic values; positive *vs* negative axiology; feeling of presence *vs* absence) in relation to which silence represents a threshold space. The second part focuses on two accounts of mountain ascents : Albert Camus' *Le vent à Djémila* and Peter Handke's *La leçon de la Sainte-Victoire*. The analysis highlights the function of silence as an interstitial tissue in the semantic, narrative and rhetorical construction of both works. In particular, the creative role of silence in writing is pointed out.

*Keywords:* silence, in-between, rhetoric, writing

*Tante cose ci attirano nel futuro, ma nel presente invano vogliamo possederle.  
Io salirò sulla montagna – l'altezza mi chiama, voglio averla – l'ascendo – la domino; ma la  
montagna come la possiedo? Ben son alto sulla pianura e sul mare; e vedo il largo orizzonte che  
è della montagna; ma tutto ciò non è mio: non è in me quanto vedo, e per più vedere non mai  
« ho visto »: la vista non la possiedo.*

C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, Adelphi, Milano 1982 [1913], p. 40.

Le silence présente une extraordinaire épaisseur sémantique, due à la polysémie et à la polyvalence qui le traversent et dont plusieurs ouvrages ont essayé de rendre compte<sup>1</sup>. Pour

<sup>1</sup> La bibliographie concernant le silence est richissime. Nous nous bornerons à indiquer ici quelques ouvrages qui donnent un aperçu général, anthropologique ou historique, du phénomène : D. Le Breton, *Du silence*,

notre part, nous essaierons de mettre en lumière la dimension d'entre-deux qui le caractérise. Plage de résonance précédant la parole et lui conférant son sens plein et authentique, cet objet sera envisagé ici en tant qu'interstice fertile<sup>2</sup>, situé à la rencontre d'instances opposées et ouvert à des potentialités multiples. Notre observation portera notamment sur la représentation littéraire du silence, où cette nature de seuil intermédiaire est déclinée de plusieurs manières.

Dans la première partie, nous illustrerons quelques-unes des facettes de l'entre-deux constitutif du silence. Dans la deuxième, en revanche, nous prendrons en considération deux témoignages de l'expérience de l'ascension des montagnes (respectivement d'Albert Camus et de Peter Handke) afin d'illustrer la qualité, le rôle et la fonction du silence qui accompagne la montée vers les sommets, c'est-à-dire la conquête de ce territoire moyen qu'incarne, à son tour, la montagne.

### 1. *Silence et entre-deux*

Le silence est, avant tout, un lieu de convergence d'instances éthiques et esthétiques. Si la littérature est un point de rencontre de ces deux dimensions capitales de la condition humaine, le silence y occupe, à cet égard, une place d'élection.

Sur le plan éthique, l'attitude silencieuse a été valorisée depuis l'Antiquité : dans la solitude, ce comportement favorise le recueillement et l'introspection intérieure alors que, dans la situation dialogale, il facilite l'écoute et l'ouverture à l'autre. Ainsi, les qualités morales du silence ont-elles longtemps été l'apanage de la littérature religieuse. D'un côté, celle-ci a célébré, à partir du Moyen Âge, la *bona taciturnitas* comme une voie privilégiée d'approche et de contemplation de Dieu et, de l'autre, elle a recommandé la réserve tacite (la *custodia oris*) comme une conduite de prudence et de modestie. À compter du XVI<sup>e</sup> siècle, cette valorisation du silence, tant comme posture de sage retenue que comme moyen de ressourcement spirituel, a subi un processus de laïcisation, en passant de la littérature religieuse à la profane, par le biais de la littérature moraliste des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>3</sup>. Dans le monde contemporain, enfin, le silence a évolué en enjeu politique, puisqu'il est partout

---

Métaillé, Paris 1997 ; A. Corbin, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Albin Michel, Paris 2016 ; R. Bassetti, *Storia e pratica del silenzio*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.

<sup>2</sup> Du point de vue de la sociologie de la vie quotidienne, le silence a été défini comme un « interstice » : cf. G. Gasparini, *Sociologia degli interstizi. Viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono*, Mondadori, Milano 1998. De même, J. de Bourbon Busset décrit le silence comme un « tissu interstitiel » : J. de Bourbon Busset, *Le silence et la joie*, « Corps écrit », 12, 1984, p. 13.

<sup>3</sup> Cette évolution a concerné tant la littérature italienne que la française. Pour la littérature italienne, nous renvoyons au recueil d'études : *Silenzio, Atti del terzo Colloquio internazionale di letteratura italiana*, S. Zoppi Garrampini ed., Salerno editrice, Roma 2012. Pour la littérature française, nous rappelons, outre les ouvrages cités, le célèbre traité de l'Abbé Dinouart, *L'art de se taire*, de 1771 (Jérôme Millon, Paris 1987), dans lequel convergent plusieurs thèmes liés aux pratiques et aux vertus du silence, provenant de la tradition moraliste française et de la riche production de manuels italiens et français circulant depuis la Renaissance (cf. aussi L. Bisello, *Sotto il manto del silenzio, Storia e forme del tacere (secoli XVI e XVII)*, Olschki, Firenze 2003).

menacé de disparition – y compris à la montagne<sup>4</sup> – et que sa sauvegarde est un moyen de résister contre l'hypertrophie de la communication et l'agression sonore de la modernité<sup>5</sup>.

Sur le plan esthétique, le silence constitue l'un des signes distinctifs de l'art et notamment de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. L'« écriture du silence » est en effet un phénomène de grande ampleur, auquel nous ne pouvons faire ici qu'une allusion fort rapide<sup>7</sup>. En simplifiant un peu et en limitant, pour des raisons d'espace, nos considérations à la poésie, on peut affirmer que l'« écriture du silence » répond à deux impératifs majeurs. D'une part, elle traduit la recherche de l'*absolu*, de la plénitude correspondant à un *au-delà* du langage, à un état préverbal – ou, pour mieux dire, averbal – du sens. La grande tradition de l'écriture post-mallarméenne, de Valéry à Bonnefoy, est caractérisée par la quête, à la fois esthétique et existentielle, de l'idéal poétique de l'*Azur*, une recherche conduite à la lisière du silence, exaltant l'art typiquement français de la retenue, de l'allusion, de la trame légère qui joint le dire et le taire. Ces quelques vers fameux de Valéry donnent une idée du rôle que joue le silence dans la difficile genèse de la parole poétique. Antérieur à l'écriture, le silence nourrit le patient labeur dont celle-ci est issue et représente le gage de sa qualité de « fruit mûr » :

Patience, patience  
Patience dans l'azur !  
Chaque atome de silence  
Est la chance d'un fruit mûr !<sup>8</sup>

D'autre part, l'« écriture du silence » répond à la nécessité de donner une voix aux choses muettes et de restituer, bien que de façon fragmentaire, l'*être-là* des choses. C'est notamment la génération des poètes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui se consacre à la recherche d'un langage capable de réaliser cet idéal. Nous songeons à des poètes très éloignés entre eux : des Français comme, par exemple, Francis Ponge, René Char, Henri Michaux, Saint-John Perse ; des Suisses, tels que Philippe Jaccottet et Anne Perrier ; des Italiens

<sup>4</sup> L'introduction de Françoise Rigat au colloque a fait état de cette situation. Il est également significatif de rappeler qu'une revue écologiste, fondée en 1982, a justement choisi comme titre « Silence » et a consacré le numéro 473, de décembre 2018, au silence de la montagne.

<sup>5</sup> On peut voir, entre autres : P. Breton – D. Le Breton, *Le silence et la parole. Contre les excès de la communication*, Érès, Toulouse 2017 [2009], ainsi que le véritable manifeste militant de S. Sim, *Manifesto for Silence. Confronting the Politics and Culture of Noise*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007 (trad. it., *Manifesto per il silenzio*, Feltrinelli, Milano 2008).

<sup>6</sup> Un essai fondamental et encore actuel, sur le rôle du silence dans la conception de l'art, remonte à 1967 et se doit à Susan Sontag (S. Sontag, *The Aesthetics of Silence, Style of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1969).

<sup>7</sup> La bibliographie portant sur l'« écriture du silence » est très vaste. Nous indiquons ici seulement quelques ouvrages généraux : *Limites du langage : indicible ou silence*, A. Mura-Brunel – K. Cogard ed., L'Harmattan, Paris 2002 ; *Ecriture et silence au XX<sup>e</sup> siècle*, Y.-M. Ergal – M. Finck ed., Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2010. « *Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais : les effets du silence dans le processus de création* », F. Ios – V. Gannier ed., « Loxias », 32/33, 2011, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6573>, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6664> (dernière consultation le 10 mai 2020).

<sup>8</sup> P. Valéry, « Palme » (v. 80-84) in *Charmes*, Gallimard, Paris 1926 [1922].



comme Mario Luzi ou Giorgio Caproni, etc. S'accomplissant par des chemins différents, l'exploration du sens qui se dégage de l'inertie et du silence objectuels, depuis « le galet » ou « le savon » de Francis Ponge jusqu'aux pierres, aux « sassate » de Giorgio Caproni<sup>9</sup>, représente la tendance commune à ces artistes. Parmi les nombreux exemples possibles, nous proposons un bref fragment de René Char, un écrivain chez qui la quête poétique se double, inséparablement, de l'éthique. Dans ce propos, la lampe est envisagée comme le symbole de l'inaccessible et figure comme la source du silence, ainsi que du courage nécessaire aux résistants :

Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette lampe inconnue de nous,  
inaccessible à nous qui tient éveillés le courage et le silence<sup>10</sup>.

Par ailleurs, les dimensions éthique et esthétique demeurent indissociables dans l'« écriture du silence », puisqu'une sorte de mission est reconnue à l'écrivain de *préserver* le silence, mis en péril dans le « hors texte », c'est-à-dire le monde extérieur. Ainsi, dès son premier recueil (1952), Anne Perrier indique, dans la tâche de « bâtir du silence », le projet essentiel de sa recherche poétique. Celle-ci se résume, par ailleurs, dans ces quelques vers de *La voie nomade* (1986) :

Pour tout bagage  
Pour tout péage  
Cet air de flûte qui chancelle d'un silence  
À l'Autre<sup>11</sup>.

De même, pour la poétesse américaine Barbara Guest, le sens du silence renvoie directement à la poésie. Dans le refrain de son poème *Nocturne*, la question de la signification du silence est réitérée :

Do you know what silence means?  
*Deux quais et voilà tout*<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> L'allusion à la pierre et aux images minérales (le *caillou*, le *marbre*, l'*obsidienne*, etc.) revient souvent dans la poésie de Giorgio Caproni. Sur la métaphore de la « mer comme matériel », c'est-à-dire matière à sculpter, figer, *lignifier* et, plus largement, sur le silence dans la réflexion métapoétique et la poésie de Caproni, cf. L. Surdich, *Il « rumore della storia » e i « suoni senza più suono » nella poesia di Giorgio Caproni*, in *Silenzio*, S. Zoppi Garampi ed., pp. 245-273.

<sup>10</sup> Le fragment correspond au cinquième « feuillet » d'*Hypnos* (R. Char, *Feuillets d'Hypnos*, Gallimard, Paris 1946). Sur les instances éthiques et esthétiques dans la poésie de Char, nous renvoyons à I. Ville, *René Char : une poétique de résistance. Être et faire dans « Les feuillets d'Hypnos »*, Presses Université Paris Sorbonne, Paris 2006 (cf. notamment, sur le symbole de la « lampe », p. 293).

<sup>11</sup> Cf. J.M. Baude, *La poésie d'Anne Perrier* : 'Cet air de flûte qui chancelle d'un silence à l'autre', in *Le silence en littérature – De Mauriac à Houellebecq*, F. Hanus – N. Nazarova ed., L'Harmattan, Paris 2013, pp. 127-138.

<sup>12</sup> Barbara Guest, *Nocturne* (1962), in *The Collected Poems of Barbara Guest*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 2008, p. 42. Cf. C. Desblaches, *Le silence pictural ou le bruit de l'imagination dans les poèmes de Barbara Guest*, in « 'Qu'il parle maintenant'... », F. Ioos – V. Gannier ed., « Loxias », 33, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=6722> (dernière consultation le 10 mai 2020).

la réponse ne faisant que renvoyer au fragment verlainien (« Toi, Seine, tu n'as rien. Deux quais et voilà tout », tiré de *Nocturne parisien*), que l'auteure met en exergue.

Une première issue de l'entre-deux qui distingue le silence se situe, donc, dans sa nature de topos littéraire réunissant la recherche morale et l'exploration formelle, pour aboutir à son appréhension comme voie de salut. Cependant, le silence se configure comme un espace-seuil à bien d'autres points de vue.

Intrinsèquement ambivalent, tant dans la vie quotidienne que dans sa représentation littéraire, le silence affiche deux orientations axiologiques antithétiques, qui entretiennent un équilibre instable ou qui s'opposent nettement entre elles. En tant qu'élément négatif, inspirant la crainte, il est lié aux motifs littéraires du *locus horridus* et de l'obscurité (*lucus a non lucendo*)<sup>13</sup>, ainsi qu'à l'égarement que provoquent l'inconnu et l'immensité de son étendue temporelle et spatiale (cf. la fameuse affirmation de Blaise Pascal, contenue dans les *Pensées* et devenue quasiment proverbiale : « Le silence éternel des espaces infinis m'effraie... »). La fascination et le trouble que suscite le silence sont magistralement exprimés dans deux compositions d'Edgar Allan Poe : le court récit *Silence. A fable*, publié en 1838, et le sonnet *Silence*, composé en 1840, qui souligne la duplicité du silence et le désarroi qu'engendre cette ambiguïté :

There are some qualities, some incorporate things,  
That have a double life, which thus is made  
A type of that twin entity which springs  
From matter and light, evinced in solid and shade.  
There is a two-fold Silence-sea and shore-  
Body and soul. One dwells in lonely places,  
Newly with grass o'ergrown; some solemn graces,  
Some human memories and tearful lore,  
Render him terrorless: his name's « No More. »  
He is the corporate Silence: dread him not!  
No power hath he of evil in himself;  
But should some urgent fate (untimely lot!)  
Bring thee to meet his shadow (nameless elf,  
That haunteth the lone regions where hath trod  
No foot of man,) commend thyself to God!

En même temps, le silence est ressenti, dans la vie réelle autant que dans la tradition littéraire, comme une donnée positive, entraînant des sensations douces et bénéfiques, favorables à la paix, à la réflexion, à l'abandon des amarres temporelles. Si on ne peut s'empêcher de songer, à ce propos, aux rêveries de Jean-Jacques Rousseau, dans les montagnes du Valais ou aux alentours du lac de Biemme, c'est le célèbre poème *L'infinito* de Giacomo Leopardi (1819) qui nous servira d'illustration de cette valeur morale du silence :

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,

<sup>13</sup> Cf. M. Beer, *Parole e miti del silenzio nella poesia italiana*, in *Silenzio*, S. Zoppi Garampi ed., pp. 33-79.

e questa siepe, che da tanta parte  
 dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
 Ma sedendo e mirando, interminati  
 spazi di là da quella, e *sovrumani*  
*silenzi*, e profondissima quiete  
 io nel pensier mi fingo, ove per poco  
 il cor non si spaura. E come il vento  
 odo stormir tra queste piante, io quello  
*infinito silenzio* a questa voce  
 vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
 e le morte stagioni, e la presente  
 e viva, e il suon di lei. Così tra questa  
 immensità s'annega il pensier mio:  
 e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Ce poème contient deux évocations du silence<sup>14</sup>. La première, déclinée au pluriel (« sovrumani silenzi ») suggère la multiplication d'espaces silencieux – ou l'itération de moments silencieux – et en dévoile la nature métaphysique, « surhumaine », associée qu'elle est à l'état de « profondissima quiete » produite par la libre errance de l'imagination (« io nel pensier mi fingo »). La deuxième occurrence (« infinito silenzio ») exprime, en revanche, la plénitude du souvenir et du sentiment de présence, qui parvient à annuler les séparations temporelles (l'éternel, les « morte stagioni », la saison « presente e viva, e il suon di lei »). Le mot-titre du poème, le substantif « infinito » devient, dans cette occurrence, un adjectif : il se mue donc en une qualité du silence. Cette qualité demeure par ailleurs paradoxale, parce qu'elle jaillit de la comparaison entre le silence et la voix du vent (« io quello infinito silenzio a quella voce vo comparando »). Or, c'est ce rapprochement quasiment oxymorique qui enfante la remémoration, où le passé et le présent se conjuguent (« e mi sovvien l'eterno, ... ») et la rêverie, libérée des bornes spatiales et temporelles, engendre la sensation d'un calme et doux « naufrage ».

Un autre entre-deux propre au silence se situe entre l'*absence* et la *présence*. Défini dans les dictionnaires comme une *absence* (absence de bruits aussi bien que de paroles)<sup>15</sup>, le silence se rend sensible grâce aux sonorités qui l'entourent, aux mots qui l'encadrent et à l'écho muet de ceux qui sont tus. Le silence se présente, en ce sens, comme une sorte d'entrelacs, de mosaïque trouée, qu'on peut décrire par la métaphore de la *broderie*, c'est-à-dire d'une savante texture de vides et de pleins : Anne Simon définit ainsi le style proustien comme un silence

<sup>14</sup> C'est nous qui les avons soulignées dans le texte.

<sup>15</sup> Pour une analyse du traitement des entrées silence/silenzio dans les dictionnaires, voir : M. Margarito, *Le silence du dictionnaire*, in *Oralité dans la parole et dans l'écriture*, M. Margarito – E. Galazzi – Leibar Politi M. ed., Libreria Cortina, Torino 2002, pp. 107-118 ; E. Bufacchi, *I confini del lemma silenzio*, in *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi*, Atti del XIV Congresso Nazionale dell'Associazione degli italianisti, A. Beniscelli – Q. Marini – L. Surdich ed., DIRAS, Genova 2012, [https://www.italianisti.it/publicazioni/at-ti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini-passaggi/Bufacchi%20Emanuela\\_1.pdf](https://www.italianisti.it/publicazioni/at-ti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini-passaggi/Bufacchi%20Emanuela_1.pdf).

savant, « *ouvrage*<sup>16</sup> », Pierre-Albert Jourdan parle d' « une solitude *ajourée*<sup>17</sup> », et Dayan Rosenman, décrivant les témoignages des survivants de la Shoah, évoque « un silence *ourlé* de mots<sup>18</sup> ». Par ailleurs, la nécessité de faire appel à une prolifération de mots pour restituer le silence confirme la nature de pointillé d'absences et présences qui le singularise. En effet, comme le remarque Merleau-Ponty, « [l]a description même du silence repose entièrement sur les vertus du langage<sup>19</sup> ». Autant que chez les mystiques<sup>20</sup>, chez les poètes contemporains la saisie du silence incite à la création verbale<sup>21</sup>, car elle forme l'objet d'un foisonnement de métaphores et d'autres figures<sup>22</sup>, telles que l'oxymore, le paradoxe, voire l'adynaton. Pour montrer l'aptitude du silence à faire fuser les métaphores et les paradoxes, nous proposons ci-dessous un poème de Federico Garcia Lorca, où le silence devient un acteur mobile qui, en même temps, adhère, enfante et modèle le paysage et la posture des hommes :

El silencio

Oye, hijo mío, el silencio.  
Es un silencio ondulado,  
un silencio,  
donde resbalan valles y ecos  
y que inclina las frentes  
hacia el suelo<sup>23</sup>.

Enfin – en guise de corollaire des observations développées jusqu'ici – on peut constater que le silence revêt le rôle de seuil entre le *moi* et le *monde*. Il constitue une région fonciè-

<sup>16</sup> A. Simon, *L'arrière-plan de silence du style de Proust*, in A. Mura-Brunel – K. Cogard ed., *Limites du langage*, pp. 325-331.

<sup>17</sup> La métaphore est appliquée aux écrits que Philippe Jaccottet consacre à la peinture de Giorgio Morandi. Cf. E. Meunier, *Par la magie du silence*, in *Limites du langage*, A. Mura-Brunel – K. Cogard, ed., pp. 137-144.

<sup>18</sup> A. Dayan Rosenman, *Shoah, silence, écriture*, in A. Mura-Brunel – K. Cogard, ed., *Limites du langage*, pp. 239-245.

<sup>19</sup> Il s'agit d'une « note de travail » dans laquelle le philosophe s'interroge sur le rapport reliant le *cogito* tacite et le *cogito* langagier. Cf. M. Merleau-Ponty, *Le visible et invisible*, Gallimard, Paris 1964, p. 230.

<sup>20</sup> Les ouvrages historiques et anthropologiques cités ci-dessus (note 2) font de nombreuses références au silence dans les traditions mystiques. Le Breton, notamment, consacre à la question un long chapitre (ch. 5). La littérature spécifique est évidemment très ample et nous nous contentons de signaler ici : J. Rassam, *Le silence comme introduction à la métaphysique*, Artège-Lethielleux, Paris 2017 [1989] ; M. Baldini, *Elogio del silenzio e della parola*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004 ; R. Sarah, *La force du silence. Contre la dictature du bruit*, Fayard, Paris 2016, ainsi que le recueil collectif : *Le forme del silenzio e della parola*, M. Baldini – S. Zucal ed., Morcelliana, Brescia 1990.

<sup>21</sup> Pour cette raison, Corrado Bologna parle du silence comme d'un « mitologema generativo » : C. Bologna, *Creazione e silenzio*, in *Silenzio*, S. Zoppi Garampi ed., pp. 13-31 (p. 20).

<sup>22</sup> Cf. *La retorica del silenzio*, C.A. Augieri ed., Milella, Lecce 1994 ; B. Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore*, Laterza, Milano 2015. Pour ce qui est, notamment, de la métaphore : P. Paissa, *Entre cohérence et conflictualité : des métaphores pour qualifier le silence*, « Langue Française », 204, 4, 2019, pp. 53-69.

<sup>23</sup> Federico Garcia Lorca, *Poema de la seguiriya gitana (Cante Jondo)*, 1931 [1921], in F. Garcia Lorca, *Poema del Cante Jondo – Romancero gitano*, A. Josephs – J. Caballero ed., Cátedra, Madrid 1994.

rement transfrontalière, qui en même temps sépare et relie, une condition où se rejoignent le dedans et le dehors, puisque c'est dans le tréfonds silencieux de notre *moi* que l'écoute et l'observation de l'extérieur se muent en instances intimes. Parole (ou bruit) « en puissance », le silence s'impose comme un court et prometteur devenir, dont la substance essentielle est l'imminence<sup>24</sup>. On constate aisément cette prérogative du silence au théâtre, où il accompagne le point culminant de l'attente, gravide de possibles, tout en renforçant la signifiante potentielle qui se dégage du rideau fermé, lorsque les « toux rassemblées » font entendre, à la fois, le « mutisme qui se fait en nous » et la « présence insistante du corps », notre existence « rumorale<sup>25</sup> ». Par surcroît, dans le silence, la limite entre l'esprit et le corps s'estompe : si parler éloigne du sensoriel, se taire éveille les sensations corporelles. Quand on demeure silencieux, on est plus sensible aux bruits, aux odeurs, aux couleurs, ainsi qu'à leur harmonie fusionnelle. Un bref passage de Robert Walser montre comment le silence se fige en signe unitaire, fonctionnant comme le dénominateur commun des multiples perceptions qu'offre un spectacle naturel. Dans l'écriture, la vision d'un petit lac de montagne se transforme en paysage de l'âme : non seulement la description efface les limites ontologiques (le lac, la forêt ne sont plus que du silence coloré, l'eau devient le ciel, etc.) mais la beauté du cadre, qui est définie par le silence, invite aussi au silence, le langage s'avérant inadéquat à restituer la synesthésie de l'ensemble :

Mais laissons-la parler elle-même (la beauté du petit lac) dans son exubérance coutumière : c'est un vaste silence blanc, lui-même bordé d'un léger silence vert ; c'est le lac et la forêt alentour ; c'est le ciel, un ciel bleu transparent, à demi couvert ; c'est de l'eau, de l'eau si semblable au ciel qu'elle ne peut être que le ciel, et le ciel de l'eau bleue ; c'est un doux silence bleu et chaud et c'est le matin, un beau, un beau matin. Je ne trouve pas de mots et pourtant il me semble que j'emploie déjà trop de mots<sup>26</sup>.

C'est à partir de cette dimension d'entre-deux à facettes multiformes – un entre-deux qui est, en même temps, un entre-*plusieurs* – que nous allons maintenant considérer le rapport du silence et de la montagne.

## 2. *L'ascension de la montagne : la conquête d'un entre-deux*

La montagne est également un entre-deux : passerelle entre la terre et le ciel, elle occupe un espace qui nous surpasse en hauteur, mais qui peut tout autant s'étaler sous nos pieds, quand on a enfin atteint le sommet. Comme l'exprime efficacement le fragment de Carlo

<sup>24</sup> Pour une conception du silence comme « imminence » (« Le silence est l'espace où l'esprit se ramasse avant de s'élaner »), voir : J. de Bourbon Busset, *Le silence et la joie*, « Corps écrit », p. 14.

<sup>25</sup> Cf. C. Doumet, *La musique d'avant le commencement*, in *Limites du langage*, A. Mura-Brunel – K. Cogard ed., pp. 131-136 (p. 132). Un langage scénique qui valorise pleinement la potentialité du vide, de l'attente et du silence est celui de Claude Régy : cf. E. Van Haesebroeck, *Claude Régy, un théâtre au bord du silence*, in « *Qu'il parle maintenant*... », F. Ioos – V. Gannier ed., « Loxias » 33, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6708> (dernière consultation le 10 mai 2020).

<sup>26</sup> R. Walser, *Retour dans la neige*, trad. fr. de G. Hauchidar, Éd. Zoé, Chêne-Bourg 1999, p. 80.

Michelstaedter que nous avons mis en exergue de notre étude, la montagne est un pays à conquérir, mais elle est aussi un territoire conquis et subitement perdu. Dès lors, c'est un lieu sans cesse imaginé, rêvé et offert à la représentation, comme le sont la montagne Sainte-Victoire pour Cézanne ou le Fuji Yama pour Hokusai et les paysagistes japonais.

En outre, autant que le silence, la montagne est un topos mythique et littéraire. En effet, elle peut représenter tant le centre du monde (comme le montre efficacement la montagne du Purgatoire, symétrique du gouffre de l'Enfer, dans l'imaginaire dantesque) que la pointe de l'univers la plus proche de Dieu. Par là, la montagne est le terrain des épiphanies divines : l'Olympe pour les Grecs, le Mont Sinaï pour Moïse, le Mont Carmel pour le prophète Elie, etc.

L'ascension vers les cimes représente donc un acte initiatique et paradigmatique. D'un côté, la montée représente la victoire, le dépassement des bornes humaines : le long du chemin qui monte, on savoure l'attente, la tension vers le but à atteindre. De l'autre, l'ascension est un événement voué à se muer rapidement en son contraire, puisque l'aller implique déjà le retour, la descente, et que la transformation du présent en souvenir s'y opère à fleur de conscience.

Or, c'est en franchissant silencieusement la pente montagneuse qu'une métamorphose se produit dans notre conscience. Une expérience réellement vécue d'élévation physique et spirituelle vers le sommet est constituée par l'ascension du Mont Ventoux de Pétrarque, que le poète décrit dans une lettre au Père augustinien Dionigio da Borgo San Sepolcro<sup>27</sup>. Un autre témoignage très intense, expression allégorique d'une expérience mystique, est représenté par la *Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz (1577).

Si, dans ces exemples classiques, l'ascension correspond à un rapprochement progressif de Dieu, dans les deux récits sur lesquels nous souhaitons nous concentrer ci-dessous, le sentiment du sacré et de l'éternel s'enracine, par contre, profondément dans l'humain. Toutefois, le silence occupe, dans tous les cas, une place centrale dans la narration.

### 3. *Albert Camus, Le vent à Djémila (1936) et Peter Handke, La Leçon de la Sainte-Victoire (1980)*<sup>28</sup>

Aucun indice ne prouve que Peter Handke, relatant en 1980 sa double ascension de la montagne Sainte-Victoire, sur les traces de Cézanne, ait connu le bref texte qu'un très jeune Albert Camus avait consacré, une quarantaine d'années auparavant, à sa montée au plateau de Djémila, en Algérie. Par ailleurs, les deux récits ont, dans leur ensemble, une texture et une longueur sensiblement différentes<sup>29</sup>. Ils présentent néanmoins de nombreuses

<sup>27</sup> Il s'agit de la IV lettre de la section *Familiares* de l'épistolaire en latin de Pétrarque.

<sup>28</sup> Albert Camus, *Le vent à Djémila*, in *Noces* (suivi de *L'Été*), Gallimard, Folio, Paris 1959 [1938], pp. 23-32 ; Peter Handke, *Die Lebre der Sainte-Victoire / La leçon de la Sainte-Victoire*, Gallimard, coll. Folio bilingue, Paris 1991 [1984]. Toutes les citations sont tirées de ces deux éditions et sont indiquées par les numéros de pages, précédés des sigles *VD* pour le récit de Camus et *LSV* pour celui de Handke.

<sup>29</sup> Le texte de Handke est plus long que celui de Camus, qui ne compte qu'une dizaine de pages. Il possède, en outre, une articulation plus complexe, parce que le récit évoque plusieurs souvenirs autobiographiques et

analogies, notamment à l'égard du rôle qu'y joue le silence. Nous avons déjà effectué une comparaison de ces textes dans un article publié en 2014<sup>30</sup> : aussi, nous bornerons-nous à reprendre, ici, quelques points essentiels de notre analyse.

D'abord, la montée représente, tant dans le témoignage de Camus, que dans celui de Handke, une véritable « leçon » morale. Présent dès le titre du texte de Handke (*Die Lehre der Sainte-Victoire*)<sup>31</sup>, le mot « leçon » est ensuite proposé à deux reprises et toujours relié à l'idée du cheminement accompli : « le chemin que nous prenions chaque fois qu'il (mon grand-père) m'emmenait quelque part m'est resté comme une leçon » (*LSV*, p. 57) ; « C'est de ce trajet-là que je tire le droit d'écrire une leçon de la Sainte-Victoire » (*LSV*, p. 101). De manière moins prévisible, le mot « leçon » apparaît également dans le texte camusien, où il se situe tant au début, simultanément à l'apparition des ruines :

Lorsque surgit enfin sur un plateau aux couleurs éteintes, enfoncé entre de hautes montagnes, son squelette jaunâtre comme une forêt d'ossements, Djémila figure alors le symbole de cette leçon d'amour et de patience qui peut seule nous conduire au cœur battant du monde (*VD*, p. 24).

qu'à la fin du récit, relayé par le synonyme « enseignement » : « ... je m'attache au sort des hommes qui vivent, au lieu de contempler le ciel qui dure. (...) Et le chant triste des collines de Djémila m'enfoncé plus avant dans l'âme l'amertume de cet enseignement » (*VD*, p. 31).

Le sens de la leçon dans les deux ouvrages est d'ailleurs fort semblable. C'est le sentiment de la présence et de la plénitude de l'être là, dans un endroit à la fois physique et métaphysique, perçu et vécu comme une sorte de *aleph* borgésien, lieu de l'union du moi et des choses, centre virtuel de l'univers. À l'évocation du « cœur battant du monde » de Camus fait écho le « centre du monde » que Handke relie à la quête cézannienne : « Devant la Sainte-Victoire (...) je me trouvais au milieu des couleurs, je pensai : 'Le centre du monde n'est-il pas où a travaillé un grand artiste (...) ? » (*LSV*, p. 71).

Dans un récit comme dans l'autre, l'ascension est l'occasion d'une méditation sur le destin de l'homme et, inévitablement, sur la mort. Toutefois, le caractère inéluctable de la mort est comme surmonté, voire délibérément écarté, la « leçon » résidant dans la négation de la fin. Au refus camusien de « tous 'les plus tard' du monde », à la faveur de la « richesse présente » (*VD*, p. 27), se nourrissant de la certitude de la mort dont témoignent les vestiges de la cité romaine, fait ainsi écho la constatation de Handke : « qu'il faille mourir, ce sera toujours ce qui me guidera » (*LSV*, p. 41). Pour les deux écrivains,

---

juxtapose trois expériences d'ascension, dont deux de la montagne cézannienne et une dernière d'une colline près de Salzburg.

<sup>30</sup> P. Paissa, *Silence et « instant d'éternité » dans « Le vent à Djémila » de Camus et dans « La leçon de la Sainte-Victoire » de Peter Handke*, « Alkémie », 1/13, 2014, pp. 195-210.

<sup>31</sup> Nous citons les passages de Handke dans la traduction française qu'en donne Georges-Arthur Goldschmidt, qui était un ami de Handke. Par ailleurs, c'est dans ce texte même que l'écrivain autrichien, admirateur de Cézanne et lecteur assidu, entre autres, de Balzac et de Flaubert (mentionnés dans ce récit), avoue ce que représente pour lui la langue française : « je découvris combien le français (en tant que culture) était devenu pour moi ce lieu qui m'avait toujours manqué et où je me sentais chez moi » (*LSV*, p. 97).

l'indication est de reconnaître le plus haut prix aux choses les plus simples : avant tout, les couleurs, qui jouent un rôle essentiel dans les deux témoignages<sup>32</sup>, ensuite la « terre<sup>33</sup> » et, plus largement, « ce qui est » (*LSV*, p. 41). Les interrogations que suscite, chez Camus, l'éperon rocheux de Djémila : « ...tout ce qui est simple nous dépasse. Qu'est-ce que le bleu et que penser du bleu ? C'est la même difficulté pour la mort. De la mort et des couleurs, nous ne savons pas discuter. », *VD*, p. 29) résonnent dans les réflexions que Handke consacre à l'art de Cézanne :

Avec le temps, son seul problème, ce fut la 'réalisation' de l'innocence et de la pureté terrestre : la pomme, le rocher, un visage humain. La réalité, c'est donc l'accès à la forme et celle-ci n'est pas regret de ce qui est anéanti par les alternances de l'histoire, mais elle transmet, dans la paix, ce qui est (*LSV*, p. 41).

Dans les deux récits, le retour se présente comme une destinée inévitable, une sorte de métonymie de la condition humaine. Chez Camus, il représente un trait intrinsèque de Djémila : « Ce n'est pas une ville où l'on s'arrête ou que l'on dépasse. Elle ne mène nulle part et n'ouvre sur aucun pays. C'est un lieu d'où l'on revient<sup>34</sup> » (*VD*, p. 24). Chez Handke, le retour est un thème dominant et la résultante de la narration, qui se clôt par l'évocation d'une dernière montée, faite à Salzbourg (à la forêt de Morzg, près de la colline de Hellbrunn), offrant à l'auteur la certitude de pouvoir trouver partout sa propre Sainte-Victoire et d'en revenir, apaisé et enrichi. Le retour, motif évoqué à plusieurs reprises et avec des valeurs diverses dans *La leçon de la Sainte-Victoire*, forme l'objet de la conclusion du récit, dans laquelle le mot donne lieu à une longue anaphore :

<sup>32</sup> Camus associe les couleurs à la mort. Il les saisit toujours sur le point de s'effacer, tant par la lumière aveuglante du matin que par la clarté voilée du crépuscule : les couleurs sont « éteintes » et la « ville squelette » est « jaunâtre » dès sa première apparition (p. 24) ; à mesure que le jour avance, les montagnes « grandissent, en devenant violettes » (p. 24) et, plus tard, elles apparaissent « pâles » (p. 26) ; au coucher du soleil, des ombres et « des cendres descend[ent] du ciel » (p. 27), si bien que Djémila symbolise, en même temps, « la mort de l'espoir et des couleurs » (p. 28). Chez Handke, le motif des couleurs est encore plus fortement symbolique, car il préside à la conception de l'art se dégageant de la leçon cézanienne. La question se pose donc dès l'incipit du récit, car l'écrivain avoue avoir eu, par le passé, des troubles dans la perception des différences chromatiques : « Distinguer et plus encore désigner les couleurs m'a toujours été très difficile » (*LSV*, p. 27) alors que, une fois prise la décision de revenir en Europe et de se consacrer à l'écriture, la vision des couleurs devient nette et familière : « Puis, un jour, dans les couleurs, je me suis senti chez moi » (*LSV*, p. 25). Reprises tout au long du texte, les références aux couleurs en résument ainsi le sens fondamental.

<sup>33</sup> L'invitation à tourner ses regards vers la terre, le sol, les pierres, au lieu de s'élancer vers le ciel et ses régions inconnues, est un autre élément commun aux deux ouvrages. Les deux textes opposent constamment le sort humain, le « poids » de la vie, « cet homme lourd comme la terre » (*VD*, p. 29) au vol libre des oiseaux et à la contemplation du ciel (*VD*, p. 31). Chez Handke, l'incitation que le poète adresse à lui-même est, en ce sens explicite : « 'En présence de la beauté, ne pense pas toujours à des comparaisons avec le ciel. Regarde la terre, plutôt. Parle de la terre ou de ce simple endroit. *Nomme-le* avec ses couleurs.' » (p. 105, italiques et guillemets dans le texte original).

<sup>34</sup> Sur le thème et la fascination du retour, on peut voir aussi une autre réflexion que Camus consacre à son Algérie natale : *Retour à Tipasa*, in A. Camus, *Noces* (suivi de *L'été*), pp. 155-168.



Aspirer de l'air et s'éloigner de la forêt. Retour auprès des hommes d'aujourd'hui ; retour aux places et aux ponts ; retour aux quais et aux passages ; retour aux terrains de sport et aux informations ; retour aux cloches et aux magasins ; retour à l'or resplendissant, au jeté des plis. À la maison, le regard de deux yeux (*LSV*, p. 195).

L'acceptation du retour et l'exercice patient de l'écoute et de la répétition permettront d'acquiescer ce que Camus appelle « la lucidité » (*VD*, pp. 26 ; 32), c'est-à-dire la condition fondamentale pour se consacrer à l'écriture, en bâtissant ainsi un « chemin de rondins » que d'autres pourront parcourir, suivant la très touchante métaphore de Handke (*LSV*, p. 105).

Or, c'est le silence qui forme, dans l'expérience de Camus, autant que dans celle de l'écrivain autrichien, le cadre fusionnant avec le paysage, ainsi que l'élément catalyseur de l'enseignement moral, puisque c'est le silence qui favorise la transmutation du moi, des choses, des mots et du monde, jusqu'au point de les faire quasiment coïncider, tout en amenuisant l'espace d'entre-deux.

Si le sommet de Djémila est, dès l'incipit du récit camusien, l'endroit où s'opère une annulation des contraires (la mort et la naissance, les bruits et leur cessation), le silence est d'emblée le principe qui permet cette inversion et le sentiment d'« équilibre », qui en dérive :

Il est des lieux où meurt l'esprit pour que naisse une vérité qui est sa négation même. Lorsque je suis allé à Djémila, il y avait du vent et du soleil, mais c'est une autre histoire. Ce qu'il faut dire d'abord, c'est qu'il y régnait un grand silence lourd et sans fêlure – quelque chose comme l'équilibre d'une balance. Des cris d'oiseaux, le son feutré de la flûte à trois trous, un piétinement de chèvres, des rumeurs venues du ciel, autant de bruits qui faisaient le silence et la désolation de ces lieux (*VD*, p. 23).

À l'instar d'autres facteurs primaires (le vent, le soleil, la lumière), le silence est, en effet, la condition qui exalte la perception du moi et qui, d'un même mouvement, la dissout, de manière que le moi cède la place à « l'homme ». Par ailleurs *je*, dispersé « aux quatre coins du monde », s'identifie avec le paysage, tout en balayant le sentiment, éminemment humain, de l'attente :

Et l'on se trouve là, concentré, mis en face des pierres et du silence, à mesure que le jour avance et que les montagnes grandissent en devenant violettes. (...) Dans cette grande confusion du vent et du soleil qui mêle aux ruines la lumière, quelque chose se forge qui donne à l'homme la mesure de son identité avec la solitude et le silence de la ville morte. » (*VD*, p. 24) (...) Bientôt, répandu aux quatre coins du monde, oublié, oublié de moi-même, je suis ce vent et dans le vent, ces colonnes et cet arc, ces dalles qui sentent chaud et ces montagnes pâles autour de la ville déserte. (...) Oui, je suis présent. (...) Car pour un homme, prendre conscience de son présent, c'est ne plus rien attendre (*VD*, p. 26).

De manière analogue, pour Handke, le silence constitue ce seuil qui, suspendu entre l'absence et la présence, les bruits et l'effacement des bruits, renforce le sentiment de sa propre

identité et, en même temps, permet de s'en libérer. Tant la première expérience d'ascension de la Sainte-Victoire (pendant l'été 1979), que la deuxième (l'hiver suivant), se singularisent par l'inversion des signes (silence *vs* mots prononcés ; silence *vs* bruits estompés) et, parallèlement, par la dématérialisation du moi (qui n'est plus « personne ») et par la dissolution du temps qui normalement l'encadre :

J'aspirais l'odeur des arbres et je pensais « Pour toujours ». Je m'arrêtai et notai : « Il y en a des choses possibles, maintenant – Silence sur la route de Cézanne. » (*LSV*, p. 69) (...) Pas d'auto sur le trajet. Un silence où le moindre bruit faisait l'effet de mots prononcés. Je marchais avec une lenteur délibérée dans le blanc de la montagne. Qu'y avait-il ? Il n'arrivait rien. Et rien n'avait besoin d'arriver. J'étais délivré de toute attente et loin de toute ivresse (*LSV*, p. 79).

... et quelque chose, le paysage ? la vue ? devint plus soutenu, chaque détail, rond et net ; un silence où le moi coutumier n'était plus personne (*LSV*, p. 107). Peu à peu le silence se fit sur le plateau, si bien que les petits bruits venus des diverses plaines arrivaient comme des sonneries de cloches (...) et l'idée d'un chant d'oiseau devint ce chant même<sup>35</sup> (*LSV*, p. 159).

Ce que Handke appelle « le *nunc stans* : l'instant d'éternité » (*LSV*, p. 25) se traduit dans une écriture où les figures de l'anti-réel et de l'anti-doxique, telles que les synesthésies, les paradoxes, l'oxymore, deviennent parfaitement plausibles. C'est ce que montre l'image paradoxale de la « toupie éternelle », qui décrit les arbres ayant poussé dans une cassure située entre deux crêtes de la montagne. La fissure rocheuse et la petite forêt forment un point qui avait déjà hanté Cézanne et que Handke saisit, dans son essence de frontière labile entre le mouvement et l'immobilité, grâce à un compte rendu synesthésique :

Le bleu du ciel au-dessus de la croupe des collines devint chaud et le sable sur la partie dénudée incandescent. A côté, sur la partie boisée les corps des pins, tronc à tronc, d'un vert multiple, les zones d'ombre foncées entre les branches comme les rangées de fenêtres d'un lotissement à flanc de coteau qui s'étendrait au monde entier : chaque arbre de la forêt, visible, tournant immobile, toupie éternelle ; et toute la forêt (et le grand lotissement aussi) tournait et se tenait immobile (*LSV*, p. 163).

Chez Camus c'est également la texture rhétorique qui restitue l'unicité d'une expérience profondément ancrée dans la finitude humaine et, en même temps, la transcendant. En haut de la colline de Djémila, la « peau » (espace-frontière s'il en est) est desséchée par le vent : du coup, elle n'arrive plus à déchiffrer « l'écriture du monde » et le sujet perd conscience « du dessin que traçait [s]on corps ». Au moment de quitter l'« ardente nudité » de la cité antique, celle-ci représente, conjointement, l'empreinte d'une civilisation

<sup>35</sup> Dans sa préface, Erika Tunner avance l'hypothèse que le chant de l'oiseau représente, dans le récit de Handke, un souvenir rilkeén (*LSV*, préface, p. 13). Ce qui est certain, c'est qu'il en constitue un motif récurrent. De surcroît, il s'agit là d'un autre élément qui trouve son pendant dans le texte de Camus.

de conquérants et l'endroit qui en dévoile toute la caducité. Face à ce constat à l'axiologie double, le silence se fige dans l'oxymore synesthésique du « cri de pierre » :

Le miracle, c'est que les ruines de leur civilisation (des Romains) soient la négation même de leur idéal. Car cette ville squelette, vue de si haut dans le soir finissant et dans les vols blancs des pigeons autour de l'arc de triomphe, n'inscrivait pas sur le ciel les signes de la conquête et de l'ambition. Le monde finit toujours par vaincre l'histoire. Ce grand cri de pierre que Djémila jette entre les montagnes, le ciel et le silence, j'en sais bien la poésie : lucidité, indifférence, les vrais signes du désespoir ou de la beauté (VD, p. 32).

#### 4. Conclusion

Les récits analysés dans la deuxième partie de notre étude confirment pleinement ce que nous avons, sans doute trop rapidement, esquissé dans la première. S'il existe, en principe, un silence de l'*avant* ou de l'*après-coup*, c'est-à-dire un silence anticipatoire et un silence réactif, nous nous sommes concentrée, dans cet article, sur le silence de l'*entre-deux*. Notre analyse a montré que la dimension interstitielle représente, à la fois, un élément constitutif du silence et de l'espace physique et mental que celui-ci occupe. Relatant une épreuve de dépassement des limites humaines comme l'ascension de la montagne, les textes de Camus et de Handke présentent plusieurs échos des instances et des motifs auxquels nous avons fait allusion dans le premier paragraphe : la concentration sur la pure réalité des choses les plus élémentaires (les pierres, les arbres, la lumière, les couleurs, les bruits, etc.), ainsi que la propension à les saisir, en un temps, pour ce qu'elles *sont*, dans leur présence au monde, et pour ce qu'elles peuvent devenir, lorsqu'elles s'intègrent au paysage de l'âme, avant de se fixer, finalement, en parole écrite. Trois issues résultent de l'action de parcourir l'espace intermédiaire qu'est la montée vers les sommets : le *souvenir*, le *retour* et l'*écriture*. Et ces aboutissements, qui se réalisent *par* et *dans* le silence, désignent, à leur tour, des *entre-deux* : le *souvenir*, car il s'agit d'une entité à jamais suspendue entre le présent et le passé ; le *retour*, parce qu'il exprime un acte de répétition, tout en étant inscrit, dans l'ascension, comme un destin inéluctable ; l'*écriture*, enfin, car c'est là un processus qui, le moment venu, se clôt pour l'écrivain et s'ouvre pour l'Autre, le lecteur.

Les ouvrages qui nous ont occupée témoignent ainsi, en dernier lieu, du rôle que joue le silence dans la création verbale. A la lisière du corps et de l'esprit, de l'absence et de la présence, celui-ci accentue la capacité de percevoir le monde comme un immense « dictionnaire hiéroglyphique », selon la puissante image baudelairienne<sup>36</sup>, et de le convertir en *forme*, essentielle et transmissible.

Or, dans cette transmutation, c'est encore le silence qui s'avère indispensable : celui qui se fait en nous-mêmes, cet équilibre si difficile à atteindre, qui règne dans notre for inté-

<sup>36</sup> C. Baudelaire, *Puisque réalisme il y a*. (*Ceuvres complètes*, Seuil, Paris, p. 448). Autant que Camus, qui fait allusion à « l'écriture du monde », Handke parle des « pins, des blocs de rochers » qui lui étaient apparus comme des « caractères d'écriture entremêlés, aussi nets qu'indéfinissables » (p. 115).

rieur quand on parvient à faire taire les bruits, les passions, les inquiétudes du quotidien et que la remémoration peut évoluer en récréation du monde vécu ou rêvé. L'écriture est alors ce travail patient et silencieux, ce tête-à-tête avec les mots qui débouche inévitablement sur un large mouvement de *figuration*<sup>37</sup>, culminant dans ces authentiques *défis* rhétoriques que sont les figures intermédiaires, situées entre le possible et l'impossible, le vécu et l'imaginaire : la synesthésie, le paradoxe, l'oxymore.

Au moment de conclure, nous souhaitons rappeler une autre expérience d'ascension qui aboutit fatalement à l'écriture : celle de la cime du Mont Ventoux qu'accomplit Pétrarque le 26 avril 1336<sup>38</sup>. Une fois rentré à l'auberge de Malaucène, le poète éprouve l'urgence d'écrire une lettre à son directeur spirituel, le Père Dionigio da Borgo San Sepolcro. Celui-ci avait fait cadeau au jeune Pétrarque des *Confessions* de Saint-Augustin, un livre fondamental pour la formation du poète qui, une fois atteint le sommet du mont, en lit un passage. Le silence dont Pétrarque fait état, dans la célèbre épître adressée au Père augustinien, est justement un silence de l'entre-deux, car il suit la lecture et précède l'écriture : c'est le silence qu'il garde dans sa conscience, pendant la descente, quand il décide de ne plus adresser la parole à personne<sup>39</sup> et de détourner sur lui-même ses « regards intérieurs », la parole de Saint-Augustin lui ayant « fourni une ample occupation muette<sup>40</sup> ».

Puisque l'enseignement contenu dans ces quelques lignes est toujours actuel et qu'il recèle le sens ultime de la réflexion sur le silence que nous léguent tant les textes de Camus et de Handke que la longue tradition littéraire à laquelle nous avons fait ici brièvement allusion, nous proposons ce passage en guise de conclusion :

Les hommes s'en vont admirer les cimes des montagnes, les vagues de la mer, les vastes cours des fleuves, les circuits de l'Océan, les révolutions des astres et ils se délaissent eux-mêmes<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Nous utilisons ce terme dans le sens de E. Danblon, *L'Homme rhétorique*, Cerf, Paris 2013.

<sup>38</sup> L'importance de cet épisode dans le choix de Pétrarque de se vouer à l'écriture est soulignée par J.M. Agasse, *Umbra montis, umbra mortis : Pétrarque au Ventoux*, « Pallas », 75, 2007, pp. 89-103.

<sup>39</sup> Pétrarque était en compagnie de son frère Gherardo et de deux domestiques.

<sup>40</sup> Pour une réflexion sur le rôle du silence dans cette lettre, nous renvoyons à A. Tripet, *Pétrarque, la parole silencieuse*, « Italique », VIII, 2005.

<sup>41</sup> Saint-Augustin, *Confessions*, X, 8, cité dans : Pétrarque, *L'ascension du Mont Ventoux*, traduite pour la première fois par V. Develay, Librairie des Bibliophiles, Paris 1823, p. 31.



PROUST À L'ÉCOUTE DE SENANCOUR.  
DU SILENCE DES MONTAGNES AU SILENCE DE LA MUSIQUE.  
QUESTIONS DE STYLE

MARISA VERNA

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE, MILAN

« Enfant du silence » (*CSB*), le roman proustien s'attache à dire ce qui n'est pas, en principe, formulable : le sensible, le corps, la nature, la langue étant cet 'entrelacs' censé les mettre en relation. Cette « *mimésis* paradoxale, qui consiste à tenter de reproduire le silence de l'être » (Anne Simon) n'est pas étrangère à Senancour, dont l'écriture est vouée à cerner l'infini péniblement perçu dans le dessin de l'univers, dans un va-et-vient incessant entre la sensation et son objet, entre le dit et l'indicible. La nature se tait, alors que le corps parle une langue que le romancier peut à peine bégayer. Face au silence des hauteurs, Senancour reconnaît ne pas avoir de mots pour le décrire, du moins pas « dans [la] langue des plaines » (*Obermann*). De son côté, dans la *Prisonnière*, Proust décrit la musique de Vinteuil comme un « retour à l'inalysé », où le silence (« la profondeur ») aurait été enfin traduit. Dans ce contexte, l'affirmation de l'auteur de la *Recherche* (« Senancour c'est moi », *CSB*) paraît moins surprenante, fondée comme elle l'est sur une convergence essentielle, esthétique et stylistique. Cet article vise à relever certaines des structures stylistiques (métaphore, périphrase, synesthésie), que Senancour et Proust mettent en œuvre pour cerner cette paradoxale « langue du silence » que parlent les montagnes, ou la musique.

*The tunefulness of Proust and Senancour. From the silence of mountains to the silence of music*

For Proust, great books are the « children of silence » (*CSB*), and his novel endeavors to express what could not, in principle, be formulated: nature, sensations, in brief the physical and psychic existence as a whole. In his vision, language is the interweaving device able to connect them. This « paradoxical *mimesis*, consisting in trying to reproduce the silence of being » (Anne Simon), is not unknown to Senancour, whose writing is meant to grasp the Infinite, barely perceived in the pattern of the universe, his text being kept in a constant motion between sensation and its object, the expressed and the inexpressible. Faced with the silence of the altitude, Senancour admits not to have words to describe it, at least not « in the language of the plain » (*Obermann*). In the *Prisonnière* Proust describes the music of Vinteuil as a « return to the unanalyzed », where silence (« the depths ») would have been finally translated. Proust's famous statement (« Senancour, c'est moi », *CSB*), is then less surprising, based as it is on an essential merging of the two authors' esthetics. This article aims at identifying some stylistic structures (metaphors, paraphrases, synesthesia), used by both Proust and Senancour to decipher the paradoxical 'language of silence' spoken by mountains, and music as well.

*Keywords:* Proust, Senancour, silence, music, sensation, ineffable

## 1. Introduction

Cet article vise à relever certaines des structures stylistiques (métaphore, périphrase, synesthésie), que Proust et Senancour mettent en œuvre pour cerner cette paradoxale « langue du silence » que parlent les montagnes, et la musique. La langue littéraire a toujours tenté de contourner l'aporie du silence, son hétérogénéité ontologique foncière<sup>1</sup>, qui en fait un objet linguistique paradoxal, se situant à la fois en deçà et au-delà de la parole. Étant souvent définie par sa propre « indicibilité », la musique présente un défi similaire, qui se résout parfois dans une sorte de tautologie sans issue. Comme Cormac Newark et Ingrid Wassenaar l'observent à propos du rôle de la musique dans l'œuvre de Proust, « how are we to read (how hear) the purely literary manifestation of music ? Such an interpretative act would be a kind similar to that effected by the music itself: it would mean breaking of words<sup>2</sup> ». Si la musique seule peut interpréter la musique, on risque de manquer sa parole, ou bien d'être réduits au silence.

Les deux auteurs que nous avons choisi de rapprocher dans cette perspective se sont mesurés de manière différente avec cette difficulté, mais bien que leurs esthétiques et leur interprétation philosophique du problème ne puissent pas être assimilés, leur « traduction » rhétorique de l'expérience du silence et/ou de la musique présente des éléments communs que nous pensons pertinents. En effet, faire parler le silence (ou la musique) revient à traduire cette « pensée du corps<sup>3</sup> », que Michel Orcel reconnaît dans l'œuvre de Senancour, et que la critique proustienne a souvent interrogé dans la *Recherche du temps perdu*<sup>4</sup>.

« Livre intérieur », tiré de « l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres<sup>5</sup> », le roman proustien s'attache à dire ce qui n'est pas, en principe, formulable : le sensible, le corps, la nature, la langue étant cet 'entrelacs' censé les mettre en relation. Cette « *mimésis* paradoxale, qui tente de reproduire le silence de l'être<sup>6</sup> » n'est pas étrangère à Senancour, dont l'écriture est vouée à cerner l'infini péniblement perçu dans le dessin de l'uni-

<sup>1</sup> Cf. P. Paissa, *Entre cohérence et conflictualité : des métaphores pour qualifier le silence*, « Langue française », 204, 2019, pp. 53-69. Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2019-4-page-53.htm>.

<sup>2</sup> C. Newark – I. Wassenaar, *Proust and Music : The Anxiety of Competence*, « Cambridge Opera Journal », 9, 1997, 2, pp. 163-183, cit. p. 163. Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/823756>.

<sup>3</sup> M. Orcel, *Réveries d'un corps dans les Alpes (Senancour)*, « Po&sie », 116, 2006, pp. 121-127, cit. p. 122.

<sup>4</sup> La bibliographie sur Proust et le sensible est notoirement assez riche. Nous nous bornons ici à quelques références : P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris 1974 ; E. Hughes, *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, Cambridge University Press, Cambridge 1983 ; A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, P.U.F., Paris 2000, rééd. Champion 2011 ; N. Aubert, *La Traduction du sensible*, European Humanities Research Centre, Oxford 2002 ; M. Verna, *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Peter Lang, Bern/New York 2013.

<sup>5</sup> M. Proust, *Le temps retrouvé*, in *À la Recherche du Temps Perdu*, J.-Y. Tadié ed., Gallimard, Paris 1987 (La Pléiade), 4 vol., p. 459. Dorénavant RTP. Les abréviations des différentes parties du tome seront les suivantes : CS ; JF ; CG ; SG ; P ; TR. Si non différemment indiqué, tous les italiques dans les citations sont de notre fait.

<sup>6</sup> A. Simon, *L'arrière-plan de silence' du style de Proust*, in *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Classiques Garnier, Paris 2018, pp. 239-251, cit. p. 245. L'auteure souligne.

vers, dans un va-et-vient incessant entre la sensation et son objet, entre le dit et l'indicible. La nature se tait, alors que le corps parle une langue que le romancier peut à peine bégayer. Face au silence des hauteurs, Senancour reconnaît ne pas avoir de mots pour le décrire, du moins pas « dans [la] langue des plaines<sup>7</sup> ». Seul le chant (des vachers) peut traduire ce langage, soit un langage non verbal, où le corps (le souffle) et l'esprit se conjuguent pour dire l'ineffable. De son côté, dans *la Prisonnière*, Proust décrit la musique de Vinteuil comme un « retour à l'inalysé<sup>8</sup> » où le silence (« la profondeur ») aurait été enfin traduit « en langage humain<sup>9</sup> ». Dans ce contexte, l'affirmation de l'auteur de la *Recherche* (« Senancour c'est moi »)<sup>10</sup> paraît moins surprenante, fondée comme elle l'est sur une convergence essentielle, esthétique et stylistique.

## 2. Un silence paradoxal

« Enfant du silence<sup>11</sup> », la *Recherche du temps perdu* n'en est pas moins bruisante ; les cris des enfants qui jouent sur « la plage ardente » de Balbec<sup>12</sup>, les pépiements des petits oiseaux qui embêtent Françoise au début du *Côté de Guermantes*, le roucoulement « irisé » des pigeons qui annoncent le retour des beaux jours<sup>13</sup>, les coups frappés par Camus dans la rue de la Cure de Combray, retentissant dans « l'atmosphère sonore, spéciale aux temps chauds<sup>14</sup> », et encore des cloches, des rires, des éclats de verre et de voix : l'univers du roman proustien bourdonne et résonne pendant plus de trois mille pages d'une vie vibrante et souvent cacophonique. On pourrait se surprendre, avec Sindhumati Revuluri, de « how loud the pages of Proust become<sup>15</sup> ».

Parmi les sonorités décrites par Proust, le silence occupe un espace à part : comme le blanc qui additionne toutes les couleurs, le silence est souvent, dans la *Recherche*, « sonore », accueillant tous les sons<sup>16</sup>, et ne saurait être considéré comme une absence : plutôt comme un trop-plein, un excès, un hors-norme, un liseré où se situent ces expériences de notre vie (la « vraie vie<sup>17</sup> »), qui sont « réfractaires à la verbalisation ». Comme l'observe Anne Simon, en effet, « la part fondamentale du silence dans la réflexion de Proust sur le

<sup>7</sup> Étienne Pivert de Senancour, Lettre VII, in *Obermann*, J.M. Monnoyer ed., Gallimard, Paris 1984 (Folio Classique), p. 97.

<sup>8</sup> M. Proust, *P*, III, p. 763.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 760.

<sup>10</sup> M. Proust, *Senancour, c'est moi*, in *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles*, P. Clara – Y. Sandre ed., Gallimard, Paris 1971, pp. 568-569. Dorénavant *CSB*.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>12</sup> *JF*, II, p. 306.

<sup>13</sup> *CG*, II, pp. 440-41.

<sup>14</sup> *CS*, I, p. 82.

<sup>15</sup> S. Revuluri, *Sound and music in Proust : what the Symbolist heard*, in *Proust and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 179-190, cit. p. 179. L'auteur souligne.

<sup>16</sup> Voir le célèbre passage des heures de lecture de Combray, qui sont décrites comme « silencieuses, sonores, odorantes et limpides » (*CS*, I, p. 87).

<sup>17</sup> *TR*, IV, p. 459.



style s'explique par le désir de s'accorder à *l'ineffable du réel*<sup>18</sup> ». Comment dire, en effet, le goût du jus d'orange, un rire âpre et sensuel, ou l'odeur aigre du nom de Gilberte ? Si le réel se tait, les mots de Proust visent à traduire ce silence.

### 3. *Senancour, c'est moi*

Même si on ne peut pas être sûrs de la date précise à laquelle il a lu Senancour<sup>19</sup>, on sait que Proust était familier avec les textes de Sainte-Beuve sur l'auteur des *Réveries* et d'*Obermann*. La lecture de *Chateaubriand et son groupe littéraire*<sup>20</sup> est en effet amplement prouvée par les notes très détaillées du Carnet 8, dans lequel, toutefois, Senancour n'est cité qu'une fois : « Sénancour [sic] | les sciences – chang[emen]t<sup>21</sup> ». Selon Philippe Kolb, Proust fait allusion ici au premier article de Sainte-Beuve sur Senancour, contenu dans les *Portraits contemporains*<sup>22</sup>. L'article récite en effet

en perpétuelle défiance contre cette force active qui projette l'homme inconsiderément dans les sciences, l'industrie et les arts [...] il [Senancour] tend à faire rétrograder le sage *vers la simple sensation de l'être, vers l'instinct végétatif*, au gré des climats, au couchant des saisons<sup>23</sup>.

Or le retour à la « simple sensation de l'être » et l'« instinct végétatif » sont du plus grand intérêt pour comprendre « the rather tongue-in-cheek » « Senancour, c'est moi<sup>24</sup> » de Proust. À cette fin, il vaut la peine de relire quelques lignes d'*Obermann* :

On verra dans ces lettres l'expression d'un *homme qui sent* et non d'un homme qui travaille [...] On y trouvera des descriptions ; de celles qui servent à mieux faire entendre les choses naturelles, et à donner des lumières, peut-être trop négligées, sur les rapports de l'homme avec ce qu'il appelle *l'inanimé*<sup>25</sup>,

<sup>18</sup> A. Simon, *L'arrière-plan de silence' du style de Proust*, pp. 245 et 246. Nous soulignons.

<sup>19</sup> Cf. B. Didier, *Sur un inédit de Proust*, « Revue de Paris », mai 1968, pp. 108-113 ; Id., *Le bicentenaire de Senancour : de George Sand à Proust*, « Revue des Deux Mondes », février 1971, pp. 343-352 URL: <https://www.jstor.org/stable/44600566>. Les éditeurs du CSB, de leur côté, invitent à la prudence quant à la datation de ces feuillets manuscrits retrouvés par P. Kolb et B. Price dans les archives de Madame Mante-Proust. Ils qualifient les raisons qui ont poussé les premiers éditeurs de ce texte à le situer après 1919 de « sérieuses mais non décisives » (CSB, p. 940n).

<sup>20</sup> C.-A. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'empire : cours professé à Liège en 1848-1849*, Tome 1, Michel Lévy frères, Paris 1870.

<sup>21</sup> M. Proust, *Le Carnet de 1908*, P. Kolb ed., Gallimard, Paris 1976, p. 70, f. 17 vo. Nous reportons le texte comme il est transcrit par Kolb, la barre verticale indiquant une interruption de ligne dans le carnet.

<sup>22</sup> C.-A. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, I, Michel Lévy frères, Paris 1870, pp. 143-172.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 157. Nous soulignons.

<sup>24</sup> E. Hughes, *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, p. 3.

<sup>25</sup> É. Pivert de Senancour, *Observations*, in *Obermann*, pp. 51 et 52. Dans le premier cas nous soulignons, dans le deuxième l'auteur souligne.

Celui qui est si exactement d'accord avec lui-même vous trompe, ou se trompe. Il a un système ; il joue un rôle. L'homme sincère vous dit : J'ai senti comme cela, je sens comme ceci ; *voilà mes matériaux, bâtissez vous-même l'édifice de votre pensée*<sup>26</sup>.

La vie réelle de l'homme est en lui-même, celle qu'il reçoit du dehors n'est qu'accidentelle et subordonnée<sup>27</sup>.

Si les fleurs n'étaient que belles sous nos yeux, elles séduiraient encore ; mais quelquefois ce parfum entraîne, comme une heureuse condition de l'existence, comme un appel subit, un retour à la vie plus intime. Soit que j'aie cherché ces émanations invisibles, *soit surtout qu'elles s'offrent, qu'elles surprennent*, je les reçois comme une expression forte, mais précaire, d'une pensée dont le monde matériel renferme et voile le secret<sup>28</sup>.

Le rôle du sensible et sa relation à l'homme ; la nécessité pour chacun de 'bâtir' son propre édifice mental et spirituel (sans se nourrir de ce « miel tout préparé par les autres »)<sup>29</sup> ; la « vérité » que nous ne pouvons trouver qu'en nous-mêmes ; le caractère imprévisible et nécessairement casuel des révélations de la nature, ses « appels » et ses retours mémoriels, « rime[s] narrative[s]<sup>30</sup> » qui ponctuent l'œuvre de Senancour : autant d'éléments d'analyse avec sa propre esthétique, que Proust a évidemment reconnus.

Le romancier retrouve en effet dans ce « malade<sup>31</sup> » (on mesure la force de cette appellation sous la plume de l'asthmatique Marcel) une âme sœur, qui tout en se délectant dans la « pure allégorie », a compris la « relation mystérieuse [...] entre la vérité intellectuelle et la beauté naturelle<sup>32</sup> ». Ce que Proust retrouve chez Senancour, c'est en effet la « sensation même » des paysages, c'est l'ineffable, c'est le silence de l'être<sup>33</sup>, ou, pour le dire avec Edward Hughes, « the very 'thingness' of objects [...] the sheer breath of experience [that] outstrips language itself<sup>34</sup> ».

#### 4. *L'ineffable. Silence, musique*

Si le roman de Senancour est traversé par une « quête langagière » qui viserait à « dire les 'hauteurs' en ne disposant que du 'langage des plaines'<sup>35</sup> », cette quête n'est pas sans évo-

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>27</sup> É. Pivert de Senancour, *Obermann*, Lettre I, p. 61.

<sup>28</sup> É. Pivert de Senancour, *Dernière partie d'une lettre sans date connue*, dans *Obermann*, p. 466.

<sup>29</sup> Cf. M. Proust, *Journées de lecture*, in *CSB*, pp. 160-194.

<sup>30</sup> J.-F. Perrin, *L'art de la mémoire au quotidien*, in *Poétique romanesque de la mémoire, II, De Senancour à Proust (XIX<sup>e</sup> siècle)*, Classiques Garnier, Paris 2018, pp. 309-332, cit. p. 315.

<sup>31</sup> M. Proust, *Senancour c'est moi*, p. 568.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 569.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 568.

<sup>34</sup> E. Hughes, *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, p. 5.

<sup>35</sup> F. Locatelli, *Introduction*, in *Les Alpes, singuliers spectacles*, F. Locatelli ed., EDUCatt, Milano 2019, p. 23.

quer la « rhétorique du silence » qu'Anne Simon reconnaît dans l'écriture proustienne<sup>36</sup>. Dans *Obermann*, la beauté des Alpes ne peut être traduite que par le *Ranz*, le chant des vachers qui « ne rappelle pas seulement des souvenirs, il [les] peint<sup>37</sup> ». On voit combien cette synesthésie semble annoncer le travail sur le style par lequel Proust vise à faire 'parler' l'impression et sa « vérité nécessaire<sup>38</sup> ». Chez Senancour comme chez Proust, en effet, silence, musique et sensation sont inhérents l'un à l'autre, et peuvent être ramenés au concept d'ineffable, non pas tant dans le sens de sublime, qui lui est souvent associé dans l'écriture romantique, mais plutôt de ce qui est en deçà (car corporel) et au-delà (car inédit) du langage. Comme le remarque Anne Simon, en effet, « la manifestation sensible elle-même est entée sur du non-être, ou plus exactement sur le *passage* d'une forme d'être à une autre<sup>39</sup> » : comme l'expansion de l'âme face au spectacle des Alpes, comme les souvenirs et comme la musique, elle n'est pas verbalisable.

L'ineffable et le sublime se définissent d'ailleurs par une aspiration à l'universalité<sup>40</sup>, que ni le langage ni la rhétorique ne sauraient atteindre, et que seule la musique, chez Proust comme chez Senancour, semble pouvoir traduire<sup>41</sup>. Dans la Lettre LXI d'*Obermann*, Senancour s'attache à décrire « ce sentiment de l'infini » que l'âme humaine « croit posséder en durée et en étendue », et que seule « la mélodie des sons » peut restituer, car elle réunit « l'étendue sans limites précises à un *mouvement sensible mais vague*<sup>42</sup> ». Ce pressentiment d'« une découverte d'un monde à connaître<sup>43</sup> » ne peut pas être converti en mots, qui 'manquent' justement de cet élément sensible, sans lequel l'infini ne serait pas concevable. Dans une des notes du Narrateur, Senancour ajoute cette observation très intéressante pour notre propos :

la mélodie, si l'on prend cette expression dans toute l'étendue dont elle susceptible, peut aussi résulter d'une suite de couleurs ou d'une suite d'odeurs. La mélodie peut résulter de toute suite bien ordonnée de certaines sensations, de toute série conve-

<sup>36</sup> A. Simon, *L'arrière-plan de silence' du style de Proust*, p. 239.

<sup>37</sup> É. Pivert de Senancour, *De l'expression romantique et du Ranz des vaches*, dans *Obermann*, Lettre XXXVIII, Troisième fragment, p. 185. L'auteur souligne.

<sup>38</sup> *TR*, IV, p. 459.

<sup>39</sup> A. Simon, *L'arrière-plan de silence' du style de Proust*, p. 248.

<sup>40</sup> « En un mot, figurez-vous qu'une chose est véritablement sublime, quand vous voyez qu'elle plaît universellement et dans toutes ses parties. Car lorsqu'en un grand nombre de personnes, différentes de profession et d'âge, et qui n'ont aucun rapport ni d'humeurs ni d'inclinations, tout le monde vient à être frappé également de quelque endroit d'un discours ; ce jugement et cette approbation uniforme de tant d'esprits, si discordants d'ailleurs, est une preuve certaine et indubitable, qu'il y a là du Merveilleux et du Grand » (Longin, *Traité du Sublime*, 7, 4). Nous citons de l'édition Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris 1995, tr. de Boileau.

<sup>41</sup> Pour une définition de « sublime » et son traitement dans l'esthétique européenne voir *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, B. Cassin ed., Seuil, Paris 2004, *ad vocem*.

<sup>42</sup> É. Pivert de Senancour, *Obermann*, Lettre LXI, p. 311.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

nable de ces effets, dont la propriété est d'exciter en nous ce que nous appelons exclusivement un sentiment<sup>44</sup>.

Or, s'il est vrai que Senancour a « tendance à partir de la sensation pour réaliser un *glissement vers l'ontologique*<sup>45</sup> » (ce que Proust appelle de la « pure allégorie<sup>46</sup> »), il reste que le rôle central qu'il attribue au sensible le rapproche du travail esthétique de Marcel Proust, dans lequel la sensation représente le « centre gravitationnel<sup>47</sup> ».

### 5. *L'ineffable. La sensation*

Dans ses écrits de jeunesse, le futur auteur de la *Recherche* se plaignait de la limite de la poésie, incapable de « varier selon [le] désir », alors que la musique serait ce seul « royaume [...] où Dieu a voulu que la Grâce pût tenir les promesses qu'elle nous faisait<sup>48</sup> ». Dépasser ces limites, 'trouver une langue' sera la tâche de l'écrivain-traducteur de la maturité, qui s'évertuera à entrer dans les plis du silence, à faire parler le corps, et la musique avec lui. En effet, dans ce même récit de jeunesse, Proust attribuait à la musique le rôle de ce

corps subtil [...] qui nous donne la *sensation de la fraîcheur sans qu'il ait de température, de sa couleur sans qu'il soit visible*, de sa présence sans qu'il occupe de place [...]. Nous connaissons dans ce corps exact, délicieux et subtil, le jeu de ces pures essences. C'est *l'âme vêtue de sons*, c'est la musique<sup>49</sup>.

Ce que le jeune Proust appelle encore ici de « pures essences » deviendra dans le roman la « vérité nécessaire<sup>50</sup> » de l'impression, telle cette « obscure fraîcheur » de la chambre de Combray, qui permet au héros de comprendre le « spectacle total de l'été » sans avoir à en subir la chaleur, et où l'« âme vêtue de sons » a été remplacée par la « musique de chambre » exécutée par les mouches, qui « est unie à l'été *par un lien plus nécessaire* ; née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence<sup>51</sup> ». Traduire l'expérience en train de se faire équivaut à s'approcher de l'ineffable, qui ne peut se dire qu'en 'négatif' (la lumière par l'ombre, le mouvement par l'immobilité, le silence par la musique). En effet, il ne s'agit plus seulement, pour l'auteur de la *Recherche*, de « faire

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 311n.

<sup>45</sup> G. Giorgi, *Le sensible et l'intelligible chez Proust et Senancour*, « Europe », 48, Août 1970 ; 496, pp. 206-215, cit. p. 210.

<sup>46</sup> M. Proust, *Senancour c'est moi*, p. 568.

<sup>47</sup> G. Giorgi, *Le sensible et l'intelligible chez Proust et Senancour*, p. 208.

<sup>48</sup> M. Proust, *Après la 8<sup>e</sup> symphonie de Beethoven*, dans *Le Mystérieux Correspondant et autres nouvelles inédites* [1890-1896], L. Fraisse ed., Le Fallois, Paris 2019, pp. 106-107.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>50</sup> *TR*, IV, p. 459.

<sup>51</sup> *CS*, I, p. 82.

taire, à l'instar de Mallarmé, les 'mots de la tribu', mais aussi [de] bâtir une trame où les vides entre les mailles comptent autant que les mailles elles-mêmes<sup>52</sup> ».

Certaines pages de Senancour interrogent l'impression d'une manière analogue à celle de Proust, comme dans la lettre LXXIV, où la contemplation d'une cascade permet de réfléchir sur le mouvement, grâce justement à l'immobilité du percevant :

*Séparé de tous les lieux par cette atmosphère d'eau et par ce bruit immense, je voyais tous les lieux devant moi, je ne me voyais plus dans aucun. Immobile, j'étais ému pourtant d'un mouvement extraordinaire. En sécurité au milieu des ruines menaçantes, j'étais comme englouti par les eaux et vivant dans l'abîme<sup>53</sup>.*

Le paradoxe perceptif est ici rendu par une suite d'antithèses 'périphrastiques', qui cernent (littéralement en tournant autour de) l'expérience vertigineuse de l'immersion *dans* les hauteurs. La série d'antinomies s'engendrant et s'annulant l'une l'autre représente (*stricto sensu*, en la rendant présente) la condition d'entre-deux sensoriel et psychologique dont il est question ici.

En effet, la tension du corps debout devant la cascade est traduite par la tension sémantique des mots entre eux, où « immobile » et « ému » forment un sens qui englobe mais excède en même temps les sens séparés des deux séries de significations (et où « ému » garde son sens premier de « qui remue, qui bouge », en même temps que celui de « secoué par une émotion »)<sup>54</sup>. L'agencement syntaxique en des structures parallèles, dans sa rationalité apparente, ne rend que plus efficace le mouvement périphrastique, en lui attribuant un rythme cadencé qui renvoie à son tour à la binarité de l'expérience décrite.

Ce genre de 'traduction par le négatif' de l'expérience sensorielle est fréquent chez Proust<sup>55</sup>, qui, c'est notoire, dans la maturité de son esthétique s'éloigne du spiritualisme de la jeunesse pour se pencher sur la matière de l'être, dont on ne peut enquêter la dimension spirituelle qu' « en restant dans le domaine du vécu<sup>56</sup> ». La musique ne fait pas exception. Tout en représentant dans la *Recherche* le règne de « l'espérance mystique de l'ange écarlate du matin<sup>57</sup> », la mélodie du Septuor n'en est pas moins décrite comme « organique et viscérale », plus proche d'une « névralgie » que d'un « thème » musical<sup>58</sup>.

<sup>52</sup> A. Simon, *L'« arrière-plan de silence » du style de Proust*, p. 246.

<sup>53</sup> É. Pivert de Senancour, *Obermann*, Lettre LXXXIV, p. 418.

<sup>54</sup> *Trésor de la Langue Française Informatisé, ad vocem*.

<sup>55</sup> Voir par exemple le passage sur les carafes de la Vivonne (*CS*, I, p. 166). Cf. Ph. Lejeune, *Les carafes de la Vivonne*, in *Recherche de Proust*, Seuil, Paris 1980, pp. 163-196.

<sup>56</sup> G. Giorgi, *Le sensible et l'intelligible chez Proust et Senancour*, p. 210.

<sup>57</sup> *P*, p. 767.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 764-765.

## 6. *L'ineffable. Dire la musique*<sup>59</sup>

Les instruments linguistiques et rhétoriques choisis par Proust pour représenter la musique et son pouvoir évocateur sont partiellement en ligne avec la tradition critique de son temps, mais en même temps innovent sur celle-ci de manière substantielle. Cécile Leblanc remarque par exemple que l'utilisation massive d'adjectifs dans la critique musicale du début du XX<sup>e</sup> siècle se double chez Proust d'une nécessité de 'sémantiser' le langage musical, et ceci à des fins créatives, car « critiquer, c'est se souvenir et comparer, créer, c'est réunir le disparate<sup>60</sup> ». Le style devient alors un « rempart contre la perte de sens<sup>61</sup> », contre cette *inopia linguae* qui touche le silence, aussi bien que la musique. Dire la musique équivaut donc à dire le silence, à en « presser [...] la plénitude<sup>62</sup> ». Si la musique est bien, dans la *Recherche*, image de l'ineffable, ce n'est pas parce qu'elle serait indicible, mais parce qu'elle touche au trop-plein du sens et des sens. En effet, la musique, comme le silence, sert à Proust pour « s'accorder à l'ineffable du réel<sup>63</sup> ». La musique exprime – presque au sens matériel du terme – ces zones indistinctes de la conscience qui se manifestent dans le sommeil :

Dans la musique de Vinteuil il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de contempler, puisque, quand au moment de s'endormir on reçoit la caresse de leur irréel enchantement, à ce moment même, où la raison nous a déjà abandonnés, les yeux se scellent, et, avant d'avoir eu le temps de connaître non seulement l'ineffable mais l'invisible, on s'endort<sup>64</sup>.

La musique, comme le sommeil, semble toucher au mystère de cette « exhilarating adventure into the world of matter made inanimate » qui « outgrows the normal constraints of any linguistic system<sup>65</sup> ».

Dire cet ineffable requiert alors une « innovation stylistique qui rendra possible l'alliance du son et du sens<sup>66</sup> », ce qui explique que les passages de la *Recherche* où il est ques-

<sup>59</sup> Les références bibliographiques sur Proust et la musique sont notoirement très nombreuses. Nous nous bornerons à quelques titres spécialement utiles pour notre propos : l'ouvrage de E. Hughes déjà cité, *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, dont le sixième chapitre est spécialement intéressant ; C. Newark – I. Wasenaar, *Proust and Music : The Anxiety of Competence*, « Cambridge Opera Journal », 9, 1997, 2, pp. 163-183, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/823756> ; S. Revuluri, *Sound and music in Proust : what the Symbolist heard*, in *Proust and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 179-190 ; C. Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, Brepols, Turnhout 2017 ; *Musiques de Proust*, C. Leblanc – F. Leriche – N. Mauriac-Dyer ed., Hermann, Paris 2020.

<sup>60</sup> C. Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 242.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>62</sup> *CS*, p. 164.

<sup>63</sup> A. Simon, *L'« arrière-plan de silence » du style de Proust*, p. 246.

<sup>64</sup> *P*, p. 876.

<sup>65</sup> E. Hughes, *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, pp. 50 et 51.

<sup>66</sup> C. Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 226.

tion de la Sonate ou du Septuor de Vinteuil soient parmi les plus denses de constructions périphrastiques, métaphoriques et surtout synesthésiques<sup>67</sup>.

Comme toutes les « expériences privilégiées<sup>68</sup> » d'où le roman prend sa source, la musique est un savoir corporel, une vérité sensible qui trouve expression dans l'entrelacs synesthésique de plusieurs perceptions à la fois. Du monde inconnu où il compose, Vinteuil envoie des « rumeurs claires » et des « bruyantes couleurs », une sensation que le Narrateur hésite à définir et qu'il qualifie de « quelque chose que je pourrais comparer à la *soierie embaumée d'un géranium*<sup>69</sup> ». La plénitude sensorielle (la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat sont concernés) fait état ici de la 'saturation' spirituelle signifiée par la musique, qui n'est pas sans rappeler celle du silence, dont l'enfant jouissait dans le jardin de Combray<sup>70</sup>. La comparaison hypothétique qui régit la dernière synesthésie (introduite par un verbe modal au conditionnel) ainsi que le déterminant indéfini « quelque chose », sont aussi révélateurs de la nature périphrastique de la musique, qui, comme les Alpes pour Senancour<sup>71</sup>, s'apparente au silence et ne peut être dite que par touches successives. Nous accueillons ici la définition de périphrase proposée par Federica Locatelli dans son ouvrage sur la rhétorique baudelairienne, soit d'une figure « d'amplification, d'un point de vue syntaxique et lexical » et d'un « trope, au niveau sémantique, visant à la re-sémantisation et à la redéfinition d'un contenu conceptuel<sup>72</sup> ». En décrivant la musique, en effet, Proust lutte « contre l'érosion sémantique<sup>73</sup> » et vise à dire moins ce qui ne peut pas être dit, que ce qui n'a jamais été dit.

En effet, s'il est vrai que le Narrateur semble reconnaître à la musique un pouvoir expressif que ne posséderait pas la littérature (« cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus »)<sup>74</sup>, l'art dont il est ici question, et dont nous en tant que lecteurs faisons l'expérience, est bien l'art de la parole, qui s'évertue à 'traduire' la musique. Selon Cécile Leblanc cette traduction 'intersémiotique' passe chez Proust par l'emploi d'un « langage combinatoire<sup>75</sup> », qui serait d'ailleurs spécialement musical. Des synesthésies et des structures analogiques variées (de la comparaison hypothétique à la métaphore *in absentia*) sont englobées ici dans une sinieuse construction périphrastique qui 'tourne autour' d'un élément pour lequel il n'y pas de véritable lexique. Proust était un fin

<sup>67</sup> Sur la synesthésie dans l'écriture proustienne nous renvoyons à notre ouvrage *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Peter Lang, Bern/New York/Wien/Berlin 2013.

<sup>68</sup> J.-M. Quaranta définit les expériences privilégiées comme ces moments de la *Recherche* « [où] se révèle une vérité d'une autre nature » (*Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la Madeleine et au Temps retrouvé*, Champion, Paris 2011, p. 11). Il est intéressant de remarquer, d'ailleurs, que le Narrateur compare lui-même la musique de Vinteuil à « cette tasse de thé », soit la Madeleine, juste avant de décrire l'expérience de l'écoute.

<sup>69</sup> *P*, p. 877.

<sup>70</sup> Cf. *CS*, p. 164.

<sup>71</sup> Cf. F. Locatelli, qui parle des « Alpes périphrastiques » dans *Obermann* (« Introduction », in *Les Alpes, singuliers spectacles*, F. Locatelli ed., p. 35).

<sup>72</sup> F. Locatelli, *Une figure de l'expansion. La périphrase chez Charles Baudelaire*, Peter Lang, Bern 2015, p. 44.

<sup>73</sup> C. Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 232.

<sup>74</sup> *P*, p. 876.

<sup>75</sup> C. Leblanc, *Proust écrivain de la musique*, p. 495.

connaisseur de musique et était parfaitement à même d'utiliser une terminologie technique pour décrire un morceau de musique, mais là n'était pas son but.

En effet, le Septuor n'est pas tant une musique qu'une *entrevision*, l'avant-goût d'une réalité dont on cherche la définition. Dans la suite du passage, Proust continue de 'tourner autour' de cette réalité sans lui donner un nom, la décrivant comme « ce vague », et « les sensations vagues données par Vinteuil », dont il n'y a d'explication que métaphorique :

[i]l aurait fallu trouver, de la fragrance de géranium de sa musique, non une explication matérielle, mais *l'équivalent profond, la fête inconnue et colorée* (dont ses œuvres semblaient les fragments disjoints, les éclats aux cassures écarlates), le mode selon lequel il « entendait » et projetait hors de lui l'univers<sup>76</sup>.

Cette explication qu'« il aurait fallu trouver » est bien évidemment sous nos yeux : c'est le corrélatif objectif<sup>77</sup> de la sensation que nous offre cette page de littérature, où le Narrateur paraphrase la musique; il la paraphrase littéralement, car c'est en combinant les différents 'phrases' de *cette* musique imaginaire que Proust atteint son objectif, en en poursuivant les éléments en une série de poussées successives, jusqu'à la métaphore finale de la « fête », d'une jubilation qu'on ne saurait définir.

Tout se passe comme si la musique, en tant que thème ou plus largement en tant qu'isotopie parcourant le roman de plusieurs manières – implicite dans le *plein* silence, qui la contient – jouait un rôle d'amplificateur linguistique, apte à ouvrir la langue vers les terres inexplorées du psychisme. Comme John Hamilton l'observe opportunément, « [m]usic's privileged role in the *Recherche* rests on its capacity to open language up to productive overdetermination<sup>78</sup> ». En effet, la musique est représentée dans le roman comme une expérience idoine à amener à la conscience ce qui ne paraît pas conceptualisable. Comme le sommeil, qui « mêle de son eau aveugle et montante un mot dépourvu de son sens avec le sens d'un mot déjà englouti<sup>79</sup> », la musique révèle l'invisible, qui en ce sens coïncide avec l'ineffable. Les impressions confuses suscitées par la Sonate de Vinteuil, que Swann ne comprend pas, intéressent surtout Proust, « not despite, but precisely because they bypass the cognitive faculty. In this way, Proust engages music in order to set up his own approach to literary narrative<sup>80</sup> ».

### 7. *L'ineffable. Dire les montagnes*

Dans l'œuvre de Senancour, l'expérience des Alpes (moins leur vue que la perception psychique *entière* de leur hauteur) fonctionne comme un déclencheur de créativité linguis-

<sup>76</sup> P, p. 877.

<sup>77</sup> Nous faisons référence à la célèbre définition de T.S. Eliot, que S. Agosti avait déjà rapprochée de l'« équivalent profond » proustien. Cf. S. Agosti, *Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche*, Feltrinelli, Milano 1997.

<sup>78</sup> J. Hamilton, *Musical resonance in Proust's Recherche*, p. 94.

<sup>79</sup> M. Proust, *Jean Santeuil*, P. Clara – Y. Sandres ed., Gallimard, Paris 1971, p. 418.

<sup>80</sup> J. Hamilton, *Musical resonance in Proust's Recherche*, p. 95.



tique et rhétorique au même titre que la musique dans l'œuvre de Proust. Car les Alpes, comme la musique (et comme le silence), dépassent l'expressivité du langage, nous introduisant dans cette dimension où le corps et l'esprit ne sont plus dissociables. Trois passages nous paraissent spécialement aptes à illustrer notre propos.

*des vapeurs* voilaient en partie *les Alpes de Savoie confondues avec elles* et revêtues des mêmes teintes [...] et leur colosse *sans forme, sans couleur* [...] *ne me parut qu'un amas* de nuées orageuses suspendues dans l'espace<sup>81</sup>.

L'espace entre le lac et la Thième était inondé presque entièrement ; les parties les plus élevées formaient des pâturages isolés au milieu de *ces plaines d'eau sillonnées par le vent* frais du matin [...] des chèvres, des vaches, et leur conducteur [...] passaient en ce moment sur une langue de terre restée à sec [...] et à voir leur démarche lente et mal assurée, *on eût dit* qu'ils allaient s'avancer et se perdre dans le lac<sup>82</sup>.

Imaginez [...] vous êtes assis sur la pente de la montagne [...] et l'eau *sans vagues*, brillante de lumière et *confondue avec les cieux*, est devenue *infinie comme eux*, et *plus pure encore* [...] sous ces monts séparés du globe et *comme suspendus dans les airs*, vous trouvez à vos pieds le vide des cieux et l'immensité du monde<sup>83</sup>.

Les trois passages (tirés de la lettre II, IV et du troisième fragment de la lettre XXXVIII) visent à traduire l'idée de fusion et d'interpénétration des éléments. En effet, le participial du verbe « confondre » en emploi résultatif joue un rôle important dans la première et la troisième description, lesquelles procèdent de manière périphrastique par soustraction, grâce à la préposition « sans », qui par contraste définit la forme et la couleur des colosses montagneux. Ceux-ci sont comparés dans la lettre II à un « amas » de nuages, ce qui renforce l'idée de la confusion et de l'imprécision du paysage, son 'indicibilité' constitutive et son immatérialité paradoxale. La comparaison « ne me parut qu'un amas » traduit l'impression subjective de l'observateur, et l'imprécision de l'image est accrue par la négation restreinte qui la soutient. Dans le deuxième passage, la métaphore « ces plaines d'eau » réalise une interpénétration/confusion complète de l'élément aqueux et de l'élément terrestre (comme c'est le cas dans le célèbre passage proustien du Port de Carquethuit), qui se conclut par l'image presque hallucinatoire des animaux qui se perdent dans le lac (grâce à une comparaison hypothétique à focalisation interne). De même, dans le fragment de la lettre XXXVIII, une suite de similitudes et de comparaisons en climax ascendant (« infinie comme eux, plus pure encore »), se terminant dans le détour périphrastique final (« comme suspendus dans les airs »), traduit la perception paradoxale d'être au-dessus des cieux et des mondes.

<sup>81</sup> É. Pivert de Senancour, *Obermann*, Lettre II, p. 67.

<sup>82</sup> É. Pivert de Senancour, *Obermann*, Lettre IV, p. 75. Ce passage a été déjà associé à Proust par la critique, qui y a vu une « anticipation » du passage sur le Port de Carquethuit (Cf. G. Giorgi, *Le sensible et l'intelligible chez Proust et Senancour*, p. 209).

<sup>83</sup> É. Pivert de Senancour, *De l'expression romantique et du Ranz des vaches*, *Obermann*, Lettre XXXVIII, Troisième fragment, p. 184.

Selon Michel Orcel les *Réveries* de Senancour « semblent toujours courir après une 'mélodie générale' [...] une voix originelle, un chant primitif, peut-être même une langue secrète<sup>84</sup> ». Proust l'avait certainement compris, et, avec ou sans ironie, s'était reconnu dans ce « précurseur<sup>85</sup> », qui cherchait une langue pour ces moments mystérieux pour *dire* lesquels parfois on ne trouve que des chants primitifs, tel le chant du Ranz des vaches, ces « sons qui nous placent dans les hautes vallées<sup>86</sup> », ou des cris inarticulés, tels les « Zut ! Zut ! Zut ! Zut ! » du jeune héros du *Côté de chez Swann*<sup>87</sup>.

## 8. Conclusions

Dans la lettre XXXVIII d'*Obermann* citée plus haut, Senancour réfléchit au rôle des différentes sensations dans la perception du caractère romantique :

C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique; c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu de traits et d'une manière énergique, les lieux et les choses extraordinaires. Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues; celles de la vue semblent intéresser plus l'esprit que le cœur<sup>88</sup>.

Nous ne savons pas si Proust a pu lire ce passage<sup>89</sup>, mais il y aurait sans aucun doute souscrit. On sait qu'il attribuait à la vue un caractère de 'sens intellectuel', qui empêche de véritablement atteindre la vérité de la sensation, lui préférant les sens plus 'triviaux' de l'odorat et du goût. Quant au son, une « buée sonore<sup>90</sup> » traverse le roman du début à la fin, qui joue un rôle prépondérant dans l'élaboration des principaux thèmes du roman, depuis le thème des Noms jusqu'à celui, crucial, de la mémoire. L'évocation des passages musicaux, d'ailleurs, « engage multiple senses – sight, smell, and sometimes taste – in metaphor, memory, and allusion<sup>91</sup> ».

Comme Senancour, encore, Proust attribue à la musique la capacité de traduire le psychisme, qu'elle est en même temps apte à re-susciter ; elle est une « transposition, dans

<sup>84</sup> M. Orcel, *Réveries d'un corps dans les Alpes (Senancour)*, pp. 124-125.

<sup>85</sup> B. Didier, *Le bicentenaire de Senancour : de George Sand à Proust*, p. 352. Béatrice Didier considère Senancour comme une « source » de Proust. Je ne me pousserais pas aussi loin que cela.

<sup>86</sup> É. Pivert de Senancour, *De l'expression romantique et du Ranz des vaches*, in *Obermann*, Lettre XXXVIII, Troisième fragment, p. 185.

<sup>87</sup> CS, I, p. 242.

<sup>88</sup> É. Pivert de Senancour, *De l'expression romantique et du Ranz des vaches*, p. 185. Pour une analyse très fine des cris du héros dans le *Côté de chez Swann*, voir E. Hughes, *Marcel Proust. A Study in the Quality of Awareness*, pp. 51-55.

<sup>89</sup> Cf. pour ce problème G. Giorgi, *Senancour e Proust*, « Studi Francesi », maggio-agosto, 1965, pp. 290-296.

<sup>90</sup> CG, II, p. 369.

<sup>91</sup> S. Revuluri, *Sound and music in Proust: what the Symbolist heard*, p. 183.

l'ordre sonore, de la profondeur<sup>92</sup> ». Dire cette profondeur avec des « mots humains<sup>93</sup> » est tout le projet de la *Recherche*, et c'est justement à la musique que Proust comparait son roman dès 1913 :

Si je me permets de raisonner ainsi sur mon livre [...] c'est qu'il n'est à aucun degré une œuvre de raisonnement, c'est que ses moindres éléments m'ont été fournis par ma sensibilité, que je les ai d'abord aperçus au fond de moi-même, sans les comprendre, ayant autant de peine à les convertir en quelque chose d'intelligible que s'ils avaient été aussi étrangers au monde de l'intelligence que, comment dire ? un motif musical<sup>94</sup>.

Comme Senancour, qui pensait que « celui qui est si exactement d'accord avec lui-même vous trompe, ou se trompe<sup>95</sup> », Proust savait que « [l]e poète qui a compris par l'intelligence ce qu'il veut écrire est comme un homme qui jouerait la surprise pour ce qu'il sait très bien<sup>96</sup> ». De manière paradoxale, « inintelligible » signifie « qui n'est pas (ou qui est mal) saisi et identifié par l'intelligence ou l'ouïe ; qui n'est pas ou qui est peu intelligible<sup>97</sup> » : ce qui n'a pas de son (ou de voix) pour le dire, comme le silence.

---

<sup>92</sup> P, p. 761.

<sup>93</sup> M. Proust, Lettre à Lucien Daudet, 27 novembre 1913, *Correspondance*, P. Kolb ed., Plon, Paris 1970, t. 12, p. 324.

<sup>94</sup> M. Proust, « Le Temps », 13 novembre 1913, *Essais et Articles*, in *CSB*, p. 559.

<sup>95</sup> É. Pivert de Senancour, *Observations*, in *Obermann*, p. 53.

<sup>96</sup> M. Proust, *Senancour, c'est moi*, p. 569.

<sup>97</sup> *TLFI*, *ad vocem*.

## PEINDRE LE SILENCE. CASPAR DAVID FRIEDRICH (1774-1840)

MICHAEL KOHLHAUER

UNIVERSITÉ DE SAVOIE MONT BLANC

*Peindre le silence.* On mesure d'emblée le paradoxe : si le silence est avant tout absence, de mots, de sons, quel art le rendra visible ou perceptible, par la forme seule ? A quoi s'ajoute un autre défi, un pari rien moins, pour la peinture ou la musique surtout. En effet, comment représenter, montrer ou faire entendre le silence, tandis que les mots de l'écrivain suffisent à le 'dire' ? Ainsi du peintre romantique Caspar David Friedrich, parfois qualifié de « peintre du silence »<sup>1</sup>. Avec les savoirs combinés de la phénoménologie et de la sémiotique, il s'agira de montrer comment, par quels moyens formels ou esthétiques (choix d'une nature vierge, désocialisée et d'avant l'homme, recours aux techniques du *Stilleben* et de la synesthésie, personnages absents, décentrés ou isolés, perspective dite 'de dos', qui ouvre au travail de la conscience, etc.) le peintre de « l'œil intérieur » réussit à traduire la quête d'une présence de l'être, face au silence du monde.

« Caspar David Friedrich (1774-1840). The art of silence ». Mainly dedicated to Friedrich's landscape-painting, the study tries to elucidate a living paradox : the painter's (and musician's) own difficulty, if not impossibility, to represent silence without or beyond words. The question is : how does the painter Friedrich (he has been called « the painter of silence », « Maler der Stille ») proceed to create the impression or, better said, the presence of silence ? Among all the figures used by Friedrich, the following proved to be decisive in creating the presence of silence : firstly, the setting of a virgin, 'desocialized' landscape, the recurrent use of the still life (*Stilleben*) and synaesthesia, so as to concentrate on the existential drama of man facing the empty, void nature ; further, the eccentric, marginal position of mostly separate, lonely persons relegated in their inner isolation to the edges of the natural scenery, as if excluded from the world ; last but not least, the famous 'back-of-the-head' view, by which the main protagonist appears to be lost in silent contemplation and reflection : a both internal and external focalization, it opens up the painter's and spectator's consciousness, in search for a place – a sense in life. In reinventing the silent landscape, Friedrich struggled to depict what is most elusive in the human living : the crucial experience of silence, as a possible access to the inner self and to the world.

*Keywords:* inner self, landscape, painting, romanticism, silence

*Stille, Stille, laß uns lauschen !  
(Silence, silence, écoutons)*

Clemens Brentano, *Romanzen vom Rosenkranz* (1852)

<sup>1</sup> N. Wolf, *Caspar David Friedrich. 1774-1840*, Taschen, Köln 2003, p. 3.

### 1. *Ce que silence veut dire*

Les silences dans l'art, l'art du silence. On mesure d'emblée le dilemme, sinon le paradoxe : si le silence est absence, de mots ou de sons – quel art le rendra perceptible, par la forme seule ? A quoi s'ajoute un autre défi, un pari rien moins, pour la peinture ou la musique plus que pour la littérature. « Quel sens, quel talent et quel exercice ne faut-il pas pour saisir dans l'image l'ensemble d'un paysage », écrit dans *Vérité et poésie* Johann Wolfgang Goethe<sup>2</sup>, lui-même tenté dans ses années de jeunesse par le dessin et la peinture. Que dire alors du défi auquel le peintre fait face lorsqu'il s'agit de représenter le silence ? En effet, comment représenter, faire voir ou entendre le silence, là où les mots de l'écrivain suffisent à le 'dire' ?

Or, qu'est-ce le silence ? L'absence de bruits, de sons et de paroles, bien sûr. Mais encore ? A l'entrée du mot, le *Robert* (p. 2091) donne la définition suivante : « I.1. Fait de ne pas parler ; attitude d'une personne qui reste sans parler. → mutisme. 2. (abstrait) Le fait de ne pas exprimer son opinion, de ne pas répondre, de ne pas divulguer ce qui est secret ; attitude d'une personne qui ne veut ou ne peut s'exprimer ». Je note déjà qu'il n'est du silence qu'une définition négative ; comme si la chose désignée ne se concevait pas, ou autrement par ce qu'elle n'est pas. Un peu plus loin, cette précision, précieuse en effet, qui apporte une nuance : « II.1. (fin XIV<sup>e</sup>) Absence de bruit, d'agitation, état d'un lieu où aucun son n'est perceptible. → calme, paix ».

Reprenons le dictionnaire, bilingue cette fois. Car souvent les questions commencent avec les mots, et leur traduction d'une langue vers l'autre. Tandis que le français comme l'anglais utilisent le même vocable, silence ou *silence*, l'allemand dispose de deux termes pour traduire deux choses différentes : d'une part, le verbe substantivé au sens très concret ou technique *Schweigen* (das Schweigen) ; d'autre part, le plutôt métaphysique *Stille* (die Stille), que le français en retour traduit indifféremment, comme s'il en allait de la même chose, par silence, calme, paix, tranquillité. On se rappelle le chant de Noël très connu « *Stille Nacht, heilige Nacht* » (rendu en français, pour des raisons d'euphonie peut-être, par l'approximatif et non moins parlant « douce nuit, sainte nuit »). *Stille* donc, comme aussi dans *Stilleben* (mot à mot : « vie silencieuse ou immobile », que le français, autre malentendu, traduit par « nature morte »), ce genre bien connu des peintres, et un paradoxe non moins : comment, par quelle impossibilité, la vie serait-elle silencieuse, immobile même, ou la nature morte ? « *Stille und Stille sind nicht dasselbe* », déclare la violoniste Anne-Sophie Mutter<sup>3</sup>, qui sans doute s'y connaît en matière de sons et de silence. Or, il y a silence et silence : absence de son ou de parole, l'un ; et comme l'expression, la quête d'un équilibre ou d'un accord secret, d'un ailleurs du monde, l'autre – d'un *anywhere out of the world*, dirait Baudelaire, l'auteur des *Petits poèmes en prose*. Dans la nature aussi : qu'il soit des forêts ou des montagnes, des plaines, des champs ou de la mer,

<sup>2</sup> J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in *Goethes Werke in sechs Bänden*, E. Schmidt ed., Insel Verlag, Leipzig 1909, t. 5, p. 170 (je traduis).

<sup>3</sup> A.-S. Mutter, *Würden Sie mit Rammstein spielen, Anne-Sophie Mutter ?*, Gespräch mit Mathias Begalke, « Kie-ler Nachrichten », 27/28 Juli 2019, p. 3.

le silence est autre chose que la seule absence de bruit, un mystérieux état d'équilibre, et comme un refuge pour l'âme inquiète ou opprimée.

Avec le philosophe, on posera que le silence en tant qu'il désigne un défaut ou une absence, une possibilité liée au discours comme mode premier de l'être au monde<sup>4</sup>, est un concept impur, aussi pluriel qu'ambigu, partant, rétif à la définition. Lorsqu'il désigne la chose en soi, que Kant appellerait le *numen*, le silence se conçoit aussi peu que, disons, le temps ou l'espace<sup>5</sup>. Loin qu'il existe par lui-même, le silence renvoie, par connotation ou association, à de multiples sens et significations, selon qu'il traduit ou signifie chez celui qui le produit ou le perçoit, la colère, la honte, la résignation, l'interrogation, le doute ou quelque autre sentiment inconnu, souvent source de réflexion. De l'étonnement à la méditation, nombreux sont ainsi les motifs, et avec eux, les formes mêmes du silence. Il n'y a donc pas plus de silence pur, parfait ou achevé, que d'être ou de néant absolu (dirait Hegel). S'il n'est jamais seul, ni pur ou vide, le silence vit, existe ; il « travaille », dirait Heidegger, en même temps qu'il produit : la parole intérieure, la conscience, le mystère ou la question, la pensée, le discours enfin. « Par le discours, l'être-là s'ex-prime [...] il est toujours déjà 'hors de soi' de par cela même qu'il comprend »<sup>6</sup>. On en dira autant du silence, « cette autre possibilité essentielle du discours » : « Seul le vrai discours rend possible le silence authentique. Pour pouvoir se taire, l'être-là doit avoir quelque chose à dire »<sup>7</sup>.

Productif, ce paradoxe l'est pour l'artiste surtout. S'il n'est de silence que dans l'absence, par défaut donc, l'écrivain est parfois celui qui fait œuvre d'écrire, de représenter le silence. En d'autres mots, ce que la parole tait ou ne dit pas, l'écriture, l'art de même, peut tenter de l'écrire. J'appelle donc artiste silencieux celui qui fait œuvre autour du silence, par le silence. Rousseau en premier, mais aussi Senancour, le poète William Blake ou le peintre Caspar David Friedrich. À la différence de ce qu'il signifie pour chacun de nous, le silence chez eux est, non pas subi ou imposé, de hasard, mais voulu, désiré : complice, en un mot. Souvent frère de la solitude, de la rêverie, du voyage intérieur, immobile ou en marchant, il désigne en même temps qu'une ascèse ou un repli hors du monde, un projet d'écriture, un art du silence enfin. Dans ces œuvres, on parle peu ; on écoute : l'univers, la nature ou soi-même – soi-même comme un autre. Ainsi du poète, lorsqu'il s'ouvre au mystère du monde :

<sup>4</sup> « Le discours est constitutif de l'existence de cet être-là. *L'ouïr* et le *silence* sont des possibilités de la parole du discours » : M. Heidegger, *L'être et le temps* (traduit de l'allemand par Rudolph Boehms et Alphonse de Waelhens), Éditions Gallimard, Paris 1964, p. 199 ; voir aussi pp. 201-202.

<sup>5</sup> Voir W. Gombrowicz, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Éditions Payot et Rivages, Paris 1995 (Petite Bibliothèque, 171), pp. 60-61.

<sup>6</sup> M. Heidegger, *L'être et le temps*, p. 201. Voir aussi pp. 202-203.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 203.

Speak silence with thy glimmering eyes<sup>8</sup>. Es war, als hätte der Himmel / Die Erde still geküßt, Daß sie im Blütenschimmer / Von ihm nun träumen müßt... Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, Flog durch die stillen Lande / Als flöge sie nach Haus<sup>9</sup>.

Or, le paradoxe de l'artiste silencieux a une histoire (la fin des Lumières), un lieu (l'occident) et une pratique, qu'elle soit littéraire, picturale ou musicale. En effet, c'est bien à l'orée d'un siècle nouveau, au sortir de l'âge des salons et de la conversation, que l'artiste romantique s'enquiert et s'entoure du silence, jusqu'à en faire le thème majeur, la condition même d'une œuvre qui vise à retrouver une présence vraie, sinon réelle, dans le monde. Avec le silence de la nature, toute une morale ici se met en place, non plus du bien dire ou du bien écrire, mais du dire ou de l'écrire vrai. Certes, les raisons et les circonstances de ce repli varient au gré des auteurs : exil social pour les uns, simple appel de l'ailleurs pour les autres. Reste ce qui les réunit ou qu'ils partagent : la découverte, on n'ose dire l'invention du silence, comme une pratique nouvelle et peut-être déjà une tentation extrême de la littérature, de l'art.

## 2. Friedrich, ou l'art du silence

Or, comment, par quels moyens le peintre Caspar David Friedrich réussit-il la gageure de donner à voir, faute de pouvoir le représenter peut-être, le silence ? C'est toute la question. Pour tenter d'y répondre, plutôt que d'abonder dans quelque symbolique à bon marché, je chercherai mon salut dans une approche à la fois poétique et philosophique fondée sur les notions de présence, de conscience et d'être au monde. En clair, quels sont les signes qui figurent ou traduisent le travail, la présence du silence dans le tableau ? Et à quelle urgence ou quête profonde, esthétique, éthique voire existentielle, répondent-ils ? Avec la sémiologie et aussi un peu d'histoire de l'art, on retiendra les formes, les procédés et autres dispositifs qui appellent ou mettent en scène le sens possible et l'interprétation : le choix des plans et de la position, la composition de l'espace, la synesthésie, la perspective de dos, notamment. Le philosophe, pour sa part, interrogera les concepts, les discours ainsi que les contextes (le mal du siècle, la découverte de la nature comme l'autre de l'homme, le romantisme, etc.) qui, dans l'histoire de la pensée, disent la présence réelle de l'être à soi et au monde.

Pour entrer en matière, et à titre d'exemple, je partirai d'un tableau parmi les plus connus : *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818, huile sur toile, Kunsthalle Hamburg), Soit *Le Promeneur au-dessus d'une mer de nuages*. Difficile à traduire (un *Wanderer* n'est pas tout à fait un promeneur, et mer de brume conviendrait davantage à *Nebelmeer*), le titre déjà laisse deviner et comme ressentir la présence silencieuse à soi et au monde. Voici donc de ce tableau un commentaire découvert par hasard, au détour d'un site internet :

<sup>8</sup> W. Blake, *Poetical sketches*, in *The Complete Poems*, W.H. Stevenson ed., Pearson, Harlow 2007<sup>3</sup>, p. 6 : « V. To the Evening Star ».

<sup>9</sup> « Comme si le ciel en silence d'un baiser avait calmé le monde, la terre, dans la lueur des fleurs, maintenant devait rêver de lui... Et, survolant les terres tranquilles, mon âme ouvrit grand ses ailes, comme si elle rentrait chez elle » : Joseph von Eichendorff (1788-1857), *Mondnacht* (1835). Le poème a été mis en musique en 1835 par Robert Schumann dans son cycle *Liederkreis*, op. 39, puis par Johannes Brahms, WoO 21, en 1853.

Ces paysages sont remplis de symboles, comme toutes les œuvres du courant romantique de l'époque : la peinture évoque le paradis, la présence de Dieu (symbolisés par le ciel et les nuages) que le voyageur ne peut atteindre que par le regard et l'esprit. Les montagnes représentent la terre, la position de l'homme montre qu'il domine la vie d'ici-bas mais il y regarde avec admiration l'au-delà, le fond de l'univers. Les rochers au milieu symbolisent la foi de l'humain. Les montagnes au fond représentent Dieu. Cette « mer de nuages » représente l'infini, l'éternité de la vie future au paradis. [...] Ce tableau met en valeur le sentiment de la solitude humaine face à la grandeur de la nature (un des thèmes importants pour les romantiques). Tous ces symboles spirituels rendent la toile très mystérieuse, d'autant plus que le personnage est représenté de dos ce qui le rend lui aussi énigmatique. En fait Friedrich ne voulait pas montrer l'identité de l'homme pour permettre au spectateur de se projeter à sa place, le laisser face à lui-même et, comme ce double, il est invité à s'interroger sur l'univers<sup>10</sup>.

On le voit, rien de très original. La symbolique est facile, invérifiable aussi, et l'interprétation convenue, qui ramène l'œuvre à quelques idées générales, toujours les mêmes : Dieu, la foi, l'infini, la vie éternelle. Mais tout n'est pas faux, bien sûr. De la seconde partie du propos, je fais miennes les considérations sur la solitude du personnage, l'appel obsédant de la nature, le mystère de l'être-là et de l'ailleurs. A quoi s'ajoutent, propres à l'art du peintre Friedrich, d'autres figures récurrentes qui forment, ensemble ou séparément, une esthétique du silence – mieux : de la « présence silencieuse ». A commencer par la disposition des personnages (pour autant qu'ils habitent le tableau), le point de vue ou la perspective dite 'de dos', tant interne qu'externe, qui ramène la conscience de l'artiste et du spectateur vers l'être intérieur, le choix du lieu ou du motif, enfin. En effet, à de rares exceptions près (les portraits d'amis ou de proches, les deux ou trois autoportraits de l'artiste, 1811 et 1819, Alte Nationalgalerie, Berlin), le sujet privilégié par Friedrich reste le paysage – la nature immuable sinon immobile, aux saisons éternellement répétées. Peuplée à l'occasion de ruines gothiques ou d'autres symboles d'un passé oublié, perdu de vue, tels la croix, l'église ou le cimetière, elle forme ici l'élément central d'un paysage proprement germanique, d'une mythologie nouvelle aussi, où, après Herder et le *Sturm und Drang*, les romantiques Schlegel ou Tieck verront l'expression même d'un art, d'un génie national allemand<sup>11</sup>, contre l'universalisme classique.

### 3. *Ailleurs, loin du monde*

Le choix du 'lieu', du 'motif'. Qu'ils soient marins ou montagneux, de lacs, de plaines ou de forêts, saisis par la brume ou comme coupés au couteau d'une lumière crue, implacable, les paysages chez Friedrich sont toujours loin de la ville et de ses bruits. Hormis parfois quelques lieux ou objets symboliques, une croix au détour d'un chemin, une chapelle en

<sup>10</sup> Kart n° 193, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818), 17 juin 2015, kartavoir.blogspot.com 2015/06 (dernière consultation le 13 juin 2020).

<sup>11</sup> Voir H. Glaser – J. Lehmann – A. Lubos, *Wege der deutschen Literatur*, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1972, pp. 181-182.



ruine, au fond d'une clairière, un cimetière abandonné, les costumes des personnages – rien qui rappelle ici la présence des hommes. D'aussi près que l'œil regarde, et aussi loin qu'il voit : rares sont ici les traces matérielles, villages, fermes, maisons, chemins ou routes, qui trahissent le travail humain et la nature socialisée, domestiquée par la société. Non point que le peintre déshumanise le paysage, notamment par l'absence d'une symbolique – nombre de tableaux prouveraient le contraire. Qui mettent en scène, rarement il est vrai, ici l'allégorie ou le symbole (*Les âges de la vie*, 1834, Museum der bildenden Künste, Leipzig), là la présence visible de personnages face au spectacle du monde. Mais la nature chez lui passe au premier plan : de simple décor qu'elle était jusque-là, elle devient présence, énigme et question à l'être en quête de sens. Ainsi dans les deux tableaux *Le matin dans la montagne* (1822, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg) et *La Campagne au matin (L'arbre solitaire)* (1822, Nationalgalerie, Berlin), où – cela en dit long de la vision du peintre – le troupeau de moutons avec son berger et le village sont comme lovés dans la nature, cachés par l'arbre qui occupe l'avant-plan du tableau.

Sauf exception, la nature chez Friedrich est le plus souvent vierge, épurée et désocialisée, affranchie de la présence humaine, et comme rendue à elle-même. Une nature muette, silencieuse par définition, pour ainsi dire d'avant ou sans l'homme, dans laquelle ce dernier, lorsque présent, semble étranger, à côté, « de trop », dirait Sartre. À preuve, il la contemple, de l'extérieur ou de biais, sans jamais intervenir dans sa réalité, on dirait aujourd'hui interagir avec elle. Elle est, pour parler comme Hegel, l'autre nature, première ou primordiale, celle qui n'est pas encore la « seconde » nature de l'homme. Non pas celle que les hommes, par le travail notamment, créent, transforment et arrangent à leur gré ou selon leur besoin, mais une nature qui les précède et existe avant eux. Une nature toute de silence, car d'avant la présence, la pensée ou la parole de l'homme. Ainsi, l'artiste romantique devient-il le témoin d'un monde perdu ou oublié, que les hommes, à force de le transformer, ont cessé de voir.

En faisant de la nature le centre, et comme la matière, l'énigme même du tableau, le peintre Caspar David Friedrich accomplit ici une véritable rupture, tant culturelle qu'épistémologique, dans l'histoire de l'art. Avec le paysage, il réhabilite un genre considéré jusque-là comme 'inférieur', loin derrière le portrait, la peinture de genre, l'allégorie religieuse ou historique. Philosophiquement, il surmonte de même le dualisme sujet / objet qui, depuis Descartes, porte encore l'art et la pensée traditionnel(le)s. Ici, comme chez Rousseau ou Senancour, la nature n'est plus un simple décor, un arrière-plan pour l'activité sociale ; l'être y est englobé, absorbé dans le monde qui l'entoure sans le contenir tout à fait. D'un mot emprunté à la philosophie, la nature n'est plus *Umwelt*, mais *Mitwelt* : un monde partagé, sinon réciproque, enjeu plutôt que simple entour. Avec Hegel, j'appellerais cela la relation phénoménologique. Elle est fondée sur l'idée, existentielle avant la lettre, que toute conscience est conscience de quelque chose, par laquelle la nature s'institue en autre de l'existence : un miroir de l'être. Or, le silence y joue un rôle essentiel : il traduit à la fois le travail de la pensée chez l'être qui cherche dans la nature quelque chose de soi-même, ce qu'il est ou n'est pas, quelque recoin ou limite. Comme l'écrit un critique, « les paysages de

Friedrich ne sont pas seulement des paysages, ils renvoient à un sens ou un au-delà du sens qui les dépasse »<sup>12</sup>.

#### 4. *Stilleben. Le paysage silencieux*

La composition du ‘paysage’. Tout se passe comme si l’œil ou la main – le pinceau du peintre suspendait le temps et l’espace, et avec lui le monde en un ailleurs figé dans l’instant. Plus que cela, le tableau de Friedrich est une exploration des limites – du temps et de l’espace<sup>13</sup>. D’où une impression d’équilibre, soulignée par les lignes verticales, horizontales, diagonales, droites ou courbes, qui organisent le tableau en plans et en masses symétriques, où l’avant- et l’arrière-plan s’effacent voire se confondent parfois<sup>14</sup>. A preuve, *Le Watzman* (1824-1825), et d’autres tableaux encore : *Soir avec nuages* (1824), *Paysage au lac de montagne le matin* (1835), *Nuages en mouvement* (1820), *Vue sur Arkona* (1805), *Paysage bohémien* (1808). J’ai parlé plus haut de *Stilleben* (un mot que le français reprend en l’état ou traduit parfois – mal – par nature morte, tout comme il évoque d’ailleurs un danger de mort, là où l’allemand parle de *Lebensgefahr*, soit le danger de perdre la vie). Sauf que, loin d’être morte, la nature est ici immobile, et comme figée dans l’instant éternel. Or, le *Stilleben* est bien le procédé utilisé en grand par Friedrich. Reste qu’il l’applique non pas au détail de la chose, à un motif particulier (la fleur, les fruits, le vase, la table, etc.)<sup>15</sup>, mais à l’ensemble du paysage perçu en toutes ses parties – à la nature à vif et en grand, j’allais dire, de pied en cap. Des ciels clairs, immuables ; des horizons infinis, à perte de vue ; de hautes montagnes dressées vers le ciel, de vastes plaines, une mer calme et tranquille, à la limite de l’immobile ; et voici le temps et l’espace comme figés, arrêtés, suspendus en une sorte d’infinitude tranquille, et néanmoins mystérieuse. Le tableau chez lui sera cet effort du peintre pour saisir le moment magique où la nature apparaît dans cet état d’équilibre éphémère, précaire et fugitif, à l’harmonie subtile, sinon parfaite. Un temps hors du temps, une parenthèse proche de l’éternité.

Faisons ici justice d’un malentendu : Friedrich n’est pas ou très peu ce peintre romantique en mal de sublime ou pittoresque (romantique : ce qui est fort, sauvage, barbare, dirait Diderot, l’auteur des *Salons*), au sens où on l’entend quelquefois, de ce côté-ci du Rhin notamment. Les paysages tourmentés d’une nature comme personnifiée, vivante ou en mouvement, à la Géricault ou Delacroix, à la Turner aussi, ne sont pas son fort. Ainsi que l’écrivit un ami du peintre, le théologien Gotthilf Heinrich von Schubert, à l’exemple des tableaux peints sur l’île de Rügen, s’il a aimé la violence des éléments et la nature agitée, Friedrich ne les a jamais peints. Comme tant d’autres encore, « les *Falaises de Rügen* sont

<sup>12</sup> M. Wolf, *Ein neuer Blick auf die Welt*, « Geo Epoche », 37, 2009, pp. 106-119, ici p. 107 (je traduis). Voir aussi P. Watt, *La tragédie du paysage. Mort et résurgence de la peinture d’histoire*, « Romantisme », 169, 2015, 3, pp. 5-18.

<sup>13</sup> Ce que montre bien le film de Peter Schamoni, justement intitulé *Caspar David Friedrich. Grenzen der Zeit* (*Caspar David Friedrich. Les limites du temps*), Allemagne/France 1986.

<sup>14</sup> M. Wolf, *Ein neuer Blick auf die Welt*, p. 108.

<sup>15</sup> Que Goethe, par analogie avec le mot *Stilleben*, appelle « das Kleinleben der Natur » (mot à mot : « la petite vie de la nature ») : *Dichtung und Wahrheit*, p. 199 (je traduis).

un tableau du silence » – « sind ein Bild der Stille »<sup>16</sup> – de la nature au repos, immuable, partant hors d'atteinte, dont le peintre s'emploie du mieux qu'il peut à laisser voir ou entendre le silence profond, éternel.

Aussi, rares sont chez Caspar David Friedrich les sentiments et les émotions, la violence et le tourment, et avec eux, la crainte, l'effroi ou l'angoisse, que le peintre ou l'écrivain réputés romantiques, par habitude ou facilité, prêtent parfois à la nature. Inspiré de Ruisdael et de Claude Lorrain, tout l'art de ce peintre vise au contraire à saisir l'instant réel, le spectacle du monde figé dans l'éternel, et tout ce qui en lui le sépare à jamais et sans retour de l'être qui prend conscience de sa finitude. Certes, quelques exceptions semblent confirmer la règle : *Deux hommes contemplant la lune* (1825), et surtout *Der Mönch am Meer* (1810), considéré comme un des tableaux les plus modernes de son temps, dont l'énergie intérieure n'est sans rappeler *L'Aube après le naufrage* (1841) de William Turner. Mais à la nature dite vivante, en mouvement, tourmentée ou déchaînée, en un mot humanisée, anthropomorphisée, Friedrich préfère le paysage immobile, en équilibre. La nature dépouillée, désenchantée, sans apprêt ni pathos, libre des effets, signes ou symptômes que les hommes lui inventent parfois. Rien chez lui qui détourne l'homme du spectacle de la nature seule, silencieuse.

Le procédé de la 'synesthésie'. Soit ce tour de force esthétique, où l'œuvre d'art mobilise chez le lecteur ou le spectateur tous « les instruments des sens, les yeux, le nez, la bouche ou les oreilles »<sup>17</sup>. À suivre ce qui vient d'être dit du paysage silencieux, le mot déjà tiendrait du paradoxe, sinon de l'aporie. Et pourtant... Le bleu profond d'un lac de montagne, la mer au clair de lune, le silence des cimes qui touchent au ciel, le mouvement sensible des blancs nuages, la paix que suscite le vert des forêts, les plaines à perte de vue. Qui ne voit ou ne ressent que le spectacle de la nature chez Friedrich est lui aussi de sons et de lumières, riche en couleurs et en sensations ? Qu'il appelle chez le spectateur tour à tour la crainte ou le calme, la paix ou l'angoisse, la rêverie, la méditation surtout ? C'est peu dire que le peintre pratique lui aussi une synesthésie à tout le moins visuelle, sinon l'« audition colorée » (selon le mot de Rimbaud, qui en fera la formule d'un art poétique nouveau, après les intuitions des poètes romantiques) ; il en vit, comme aussi les écrivains Senancour ou Chateaubriand dans leurs promenades en montagne, pour dire, ou tenter de la traduire, la présence 'réelle', physique voire charnelle, du monde – et au monde.

Mais pour autant que le mot convienne, il s'agit là d'une synesthésie que l'on dirait 'froide' (comme il existe des couleurs dites froides), contenue ou retenue (à l'image d'un paysage presque irréel tant il apparaît ordonné, maîtrisé)<sup>18</sup>, qui interpelle l'imagination plutôt qu'elle ne suscite l'émotion ou la sensation. Une synesthésie par les yeux, que j'appellerais volontiers muette ou 'silencieuse', première aussi (comme il existe des couleurs, des matières ou des causes premières). Essentiellement visuelle, elle passe par le voir, sinon par

<sup>16</sup> « Die Kreidefelsen auf Rügen sind ein Bild der Stille » : G.H. von Schubert, cité in G. Sello – H. Jessel, *Auf Caspar David Friedrichs Spuren*, Ellert und Richter Verlag, Hamburg 2002, p. 39.

<sup>17</sup> J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, p. 253 (je traduis).

<sup>18</sup> Voir R.D. Precht, « *Der Wanderer über dem Nebelmeer* : vom irrealen Zauber des Seins », in Id., *Sei Du selbst. Eine Geschichte der Philosophie*, vol. 3, Goldmann, München 2019, pp. 18-27, ici p. 21.

le toucher ou l'ouïe, mobilisant la conscience ou l'intelligence plutôt que les sens ou les sensations. Est-ce une des raisons pour lesquelles les tableaux de Friedrich, si beaux et achevés soient-ils, nous captivent et nous interrogent certes, mais sans jamais – ou si peu – nous toucher, nous émouvoir ? Grâce à elle, en tout cas, la nature laisse voir ou entendre ce qu'elle dit lorsque les hommes ne l'enchantent pas de leurs mots : rien qu'un silence obstiné, le silence profond, premier, du monde. Au fond, la nature se tait, par quoi elle existe tel l'autre de l'homme, à jamais étrangère à lui. Le reste, la course des nuages, le chant des oiseaux, les couleurs des saisons, ne sont que détails, accessoires.

Ainsi, le paradoxe n'est que d'apparence. À l'artiste ou au philosophe, la nature est d'abord silence, mystère et question sans réponse pour l'être qui y contemple sa propre existence. Lorsque la nature parle, qu'elle nous parle plutôt, alors dans et par le silence, loin des sons, des formes et des couleurs qui suscitent l'impression ou l'émotion. Qu'il appelle le regard, l'écoute ou la sensation, tout un univers muet de signes et d'apparences ici donne à voir une réalité perdue de vue, un ailleurs oublié du monde que les mots routiniers ou convenus, par habitude, ne disent pas. D'une certaine manière, le silence se sent, se voit, s'entend même : moins en l'absence de bruits ou de paroles, que par la présence ultime, invisible et ressentie, du monde. À charge pour l'artiste, l'écrivain, le peintre ou le poète (sans oublier le musicien) d'en saisir la subtile combinaison, la formule magique. « *Schläft ein Lied in allen Dingen / Die da träumen fort und fort, Und die Welt hebt an zu singen, Triffst Du nur das Zauberwort* »<sup>19</sup>. Mieux qu'un autre, le peintre Friedrich laisse ainsi parler la nature, à défaut de la faire parler. Ainsi, l'utilisation de la synesthésie semble ici répondre à ce seul but : créer, ou suggérer chez le spectateur l'impression du silence – à la fois l'absence de parole et la quiétude, la subtile et ineffable harmonie du monde. Celle-ci apparaît d'autant plus possible, ou sensible, que le tableau est habité (lorsqu'il l'est) par des êtres isolés ou solitaires, partant silencieux, à l'écoute ou tout entiers absorbés par le spectacle du paysage. Ici, dans la promenade ou la contemplation, les sens du mot se rejoignent et se confondent : au silence premier de la nature répond celui de la parole qui se tait, fascinée par le mystère de la création.

### 5. *Présence de l'être*

La position des 'personnages'. Lorsqu'ils figurent dans le tableau, ces derniers (à l'exception du *Voyageur au-dessus d'une mer de nuages*, où l'unique personnage – l'artiste lui-même peut-être ? – occupe le plein centre de la toile) apparaissent le plus souvent en marge, excentrés ou expulsés vers les bords du paysage, et toujours seuls ou isolés. Tout se passe donc comme s'ils étaient de trop, presque extérieurs à la scène, pièces rapportées dans le spectacle du monde qui, indifférent à leur présence, semble les tenir à distance, les ignorer sinon les exclure. Statiques, jamais en mouvement, ils sont en outre représentés de biais, jamais les

<sup>19</sup> « En toutes les choses qui rêvent et rêvent un chant sommeille / Trouve seulement le mot magique, et le monde se met à chanter » : J. von Eichendorff, *Wünschelrute*, in *Gedichte. Versepen*, H. Schultz ed., in *Werke in sechs Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1987, t. 1, pp. 328 et 1038 (je traduis).

uns face aux autres ; manière de souligner leur solitude de fond, existentielle, et le travail de la conscience qui les occupe et les habite. L'impression de silence qui s'en dégage contribue pour beaucoup à rendre visible, palpable, la présence de l'être. Seul, y compris lorsqu'il est en groupe ou à plusieurs, l'homme ne parle qu'à lui-même, en pensée ou en silence, tout entier absorbé par le spectacle, l'énigme de la nature. Il est arrêté, au repos, debout ou assis. À lui seul déjà, le trait distingue Friedrich des écrivains Rousseau, Seume, Senancour, autres marcheurs devant l'éternel. Après s'être livré aux joies de la promenade, le peintre choisit la contemplation assise ou de pied, prélude à la méditation. Il est, si l'on veut, un marcheur arrêté, immobile, saisi par le spectacle de la nature. En voici deux exemples, parmi les plus connus : *Sur le voilier* (1818) et *Les falaises de Rügen* (1774). Dans le premier tableau, le regard tourné vers le large, un couple silencieux attend ou espère en commun quelque chose – mais quoi ? Excentrés sur les bords du paysage, autour d'un gouffre de bleu, d'où semble sourdre l'énergie, le désir même de la vie, les promeneurs de Rügen, vus de biais ou de dos, semblent quant à eux absorbés chacun pour soi dans le spectacle de la nature ; l'un qui la contemple, le second qui l'étudie, la troisième, une femme, qui en récolte les fruits. Entre eux, ni geste ni parole – et rien qui les réunisse ou qu'ils partagent, hormis peut-être le silence d'une solitude commune. Recueillis, concentrés, pris en leurs pensées, ils se taisent, comme à l'écoute de la nature silencieuse, mystérieuse. Et tout n'est que silence, une fois de plus.

Or, loin d'être fortuit, de hasard ou d'évidence, le silence est ici voulu ; d'un mot, il se mérite. Le dicton dit vrai (pour une fois) : le silence est d'or, rare et donc précieux, éphémère surtout. Ainsi, la quête difficile de l'instant (temps et lieu) précaire, magique, où la conscience renoue voire se confond avec le silence obstiné du monde, exige une discipline, une sagesse, une ascèse presque. Celle-ci passe par trois moments, au moins. Le dépaysement par l'ailleurs, d'abord : il suppose de franchir des seuils ou des paliers, par une série de rituels initiatiques (dont la marche), pour mieux rompre avec l'évidence et la routine du quotidien. Le choix d'un point de vue, ensuite : de hauteur ou de surplomb, en contrebas, de biais ou décalé, il vise à ouvrir le regard vers l'horizon infini, voire à faire ressortir le détail incongru ou inattendu (le pic, les nuages, le gouffre), l'un et l'autre source de question et de mystère. L'attente, enfin : regarder, contempler à loisir le paysage, jusqu'à ce que quelque chose se produise en vous, de l'ordre de l'extase ou du ravissement, ou tout simplement la sensation d'être là, présent, en prise avec le monde. C'est ce que montre le tableau de Friedrich, à travers la disposition singulière du personnage silencieux, entre autres. Soit à nouveau le *Promeneur au-dessus d'une mer de nuages*. Au premier regard, on devine le chemin parcouru, l'effort accompli avant de parvenir au sommet ; un pied devant l'autre, le pas du marcheur en dit long sur l'intention nouvelle de l'artiste : aller au-devant de la nature, entrer en elle pour mieux y faire l'expérience de l'être, plutôt que de la faire venir à soi, par l'imitation de quelque modèle emprunté à la tradition notamment. De même, la position privilégiée, au centre du tableau, de l'unique personnage (le peintre lui-même ?) renforce l'impression de silence propice à la méditation, au monologue intérieur ou à la rêverie de l'homme seul avec soi-même et ses pensées. Enfin, tout concourt ici à mettre en scène le mystère de l'être en sa présence au monde. Mais le contraste tranché du clair-obscur et le jeu

subtil entre l'avant et l'arrière-plan (ici la masse rocheuse sur laquelle se tient le promeneur, là le ciel à perte de vue) indiquent assez que la fusion espérée n'aura pas lieu : attaché à son rocher, la tête dans les nuages, le promeneur est au milieu du monde, et cependant séparé de lui, à part, ailleurs : de trop.

La perspective 'de dos'. Elle est pour ainsi dire la 'marque de fabrique', et comme la 'signature' de ce peintre. Certes, Friedrich n'a pas inventé la figure de dos, présente déjà dans certaine peinture de paysages (les fameux *Vedute*) au XVIII<sup>e</sup> siècle et, plus tard, dans les scènes d'intérieur du danois Vilhelm Hammershøi (1864-1916) (voir *Intérieur avec jeune femme vue de dos*, 1904, Randers Kunstluseum). Aussi, pourquoi Friedrich l'utilise-t-il au juste ?<sup>20</sup> La question du philosophe en appelle d'autres, plus triviales peut-être. Par défaut, pour faire de nécessité vertu, comme on a pu le dire<sup>21</sup>, expliquant la rareté des portraits chez Friedrich par sa réticence à peindre les êtres, les visages surtout ? Ou pour quelque autre motif intime que nous ne saurons jamais peut-être ? Malin qui le dira. Mais peu importe. Seul compte ici la forme, le procédé et la place qu'il occupe dans l'économie du tableau ; enfin ce qu'il traduit d'une intention ou de l'effet produit sur le spectateur. En l'occurrence, le choix de représenter le personnage de dos invite, incite même à se fondre, à entrer dans le personnage (plutôt qu'à s'identifier à lui), pour tenter d'en partager la pensée, mieux : le travail de la conscience. De l'un à l'autre, la vision ainsi partagée n'est plus celle d'un individu en particulier, mais bien de l'être universel, commun à tous, suivant l'ambition – ou l'illusion – de l'artiste romantique. En littérature, on dira que la focalisation est à la fois externe et interne, tantôt 'par derrière' et bientôt 'avec'. Ainsi, la focale, et, avec elle, la vision du spectateur, se déplace d'un plan, d'un point l'autre : du personnage vu de dos vers ce qu'il voit, ou plutôt ce qu'il regarde. Car ce qu'il voit, ce qu'il pense surtout, personne ne le sait. A nous de l'imaginer.

Outre la figure de dos, d'autres procédés encore laissent deviner le travail silencieux de la pensée partagée par l'artiste, le personnage et le spectateur : la solitude physique, charnelle, du personnage campé de pied en cap dans le paysage, d'abord ; de même, le recours à une synesthésie même froide, limitée au regard et à la vue ; enfin, la création d'un espace-temps 'hors-cadre', à part, d'un ailleurs comme suspendu dans le silence, propice à l'état d'âme, à la méditation ou à la rêverie. 'Réaliste' plutôt qu'objective, la description chez Friedrich montre la nature telle qu'elle se présente à qui la voit : non pas en sa réalité brute, extérieure (et moins encore comme objet de symbole ou d'allégorie), mais toujours 'vécue', habitée par la présence, la conscience de l'être qui y recherche une part, quelque chose de lui-même. D'où une perception subjective, car impliquée, phénoménologique en un mot, du paysage, via le lien qu'un 'je' instaure avec lui. Là où le tableau classique l'exclut encore, le moi – celui de l'artiste, du personnage ou du spectateur – est ici englobé dans la réalité perceptible d'une nature toute de vie silencieuse, qu'il habite et fait vivre en retour, tel un prolongement de son propre corps et de sa conscience, en effet. Ainsi, toute une poétique de la présence silencieuse signe en propre l'art du peintre, qui vise à traduire ou du moins rendre sensible,

<sup>20</sup> Voir R.D. Precht, « *Der Wanderer über dem Nebelmeer* : vom irrealen Zauber des Seins », p. 21.

<sup>21</sup> M. Wolf, *Ein neuer Blick auf die Welt*, pp. 107 et 112.

sinon visible, la quête, le drame de l'être-là, que George Steiner, d'une formule inspirée, marquée au coin de la redondance, appelle la « présence réelle »<sup>22</sup>, à soi et au monde.

C'est dire que le silence chez Caspar David Friedrich, comme la solitude dont il est frère, n'est pas une fin en soi, plutôt un véhicule, un viatique à la méditation intérieure, une éthique de même ; qu'il ouvre la conscience à quelque espace ou ailleurs encore inconnu, à une expérience de l'être dont celui-ci ne sait pas – et ne saura peut-être jamais le nom, ni même la raison. Lorsqu'il contemple le paysage silencieux d'une nature ainsi ramenée à l'essentiel et libérée de ses contingences sociales, le spectateur à travers ce personnage témoin, ou « transitionnel »<sup>23</sup> rencontre en lui le « désir du vide »<sup>24</sup>, ou de l'infini, qui traduit la présence essentielle, le sentiment d'exister, loin des semblants ou prétextes de la vie quotidienne, routinière. « Entrez en vous-mêmes. Sondez les profondeurs où votre vie prend sa source ». Ainsi parlerait plus tard le poète Rainer Maria Rilke<sup>25</sup>.

### 6. Comme une prière

Aussi, gare à un malentendu courant, tenace : si ardent qu'en soit le désir, la fusion du moi en la nature n'aura pas lieu, d'emblée vouée à l'échec. Par impossibilité philosophique déjà : comment l'être fondu dans le grand tout de l'univers aurait-il encore conscience de soi ? En réalité, la rencontre décentre et comme dépayse l'être qui le contemple de l'ordre du monde. En même temps qu'il prend conscience de cet infini qui le dépasse, l'être découvre au plus profond de soi le « schisme de l'être »<sup>26</sup> : qu'il n'est jamais tout à fait lui, en lui ou à lui, éphémère, changeant, insaisissable. « L'être en soi est opaque. *Il est comme il est*, c'est tout ce qu'on peut dire, il est *immobile* [...] Chose curieuse, l'*Etre pour soi*, l'existence humaine est en quelque sorte inférieure à l'être en soi. Il a en lui le *vide*, le *néant*, il est formé pour ainsi dire en deux parties. C'est comme s'il était coupé en deux, et c'est ce qui lui permet d'être conscient de lui-même »<sup>27</sup>.

Dans la nature et le silence du monde, le peintre ou l'écrivain retrouvent l'exil de la condition humaine et, avec elle, des mots que la langue se donne, sans toujours les traduire : *Fernweh*, *Weltschmerz*, *Wehmut*, *Sehnsucht*, l'appel de l'ailleurs, la nostalgie du large, le mal du siècle – soit un manque sans fond, une mélancolie qui ne sait pas au juste de quoi elle est le nom. « Fernab liegt die Welt – in eine tiefe Gruft versenkt – wüst und einsam ist ihre Stelle » (« Le monde est loin – enseveli en une fosse profonde – désert et solitaire est son lieu »)<sup>28</sup>. De là cette définition possible, minimale, de l'être romantique comme la décou-

<sup>22</sup> G. Steiner, *Réelles présences*, Gallimard, Paris 1989, voir p. 125 notamment.

<sup>23</sup> Voir D.W. Winnicott, *Les objets transitionnels*, Payot/Rivages, Paris 2010, pp. 25sq.

<sup>24</sup> C. Bensaïd, *Le désir du désert*, « Nouvelles clés », 48, hiver 2005/2006, pp. 60-61.

<sup>25</sup> Cité in C. Bensaïd, *Le désir du désert*, p. 61.

<sup>26</sup> Selon la belle formule de Joseph de Maistre, *Considérations sur la France. Œuvres complètes* [Réimpression de l'édition de Lyon de 1884-1886], Slatkine, Genève 1979, t. 1, p. 50.

<sup>27</sup> W. Gombrowicz, *Cours de philosophie en six heures un quart*, pp. 96-97.

<sup>28</sup> F. von Hardenberg, dit Novalis, *Hymnen an die Nacht* (1800), cité in H. Glaser, *Wege der deutschen Literatur*, p. 179 (je traduis).

verte d'un autre du monde (sinon d'un autre monde), ici et maintenant, « l'infini subjectif de l'homme en soi ». « Cette élévation de l'esprit vers lui-même, grâce à laquelle il trouve en lui-même son objectivité qu'il avait été obligé jusqu'alors de chercher dans le monde sensible et extérieur, et grâce à laquelle il acquiert le sentiment et la conscience de son union avec lui-même, constitue le principe fondamental de l'art romantique »<sup>29</sup>.

Considéré par ce biais, le silence est frère du recueillement, de l'écoute de soi et du monde, et comme une forme possible, une condition de l'intériorité. Il n'est peut-être que l'autre nom de la prière, d'une quête conduite dans les règles et avec les moyens de l'art. Or, il n'est de prière qu'intérieure, silencieuse, murmurée à la rigueur. Il a chez Caspar David Friedrich, comme aussi chez Rousseau, Constant, Senancour, Schlegel, Novalis et quelques autres, un sentiment ou du moins une intensité de l'être, que l'on dirait religieuse. Associé parfois à tort ou à raison au panthéisme (cette idée selon laquelle, pour le dire avec Gustave Flaubert, Dieu serait partout présent dans la création, et cependant visible nulle part), l'appel de l'infini au sein même de l'être, fonde ici, sinon une symbolique toute prête, comme la quête ouverte d'une présence possible, toujours précaire, du monde et au monde. Parlant de ce sentiment nouveau, qu'il oppose aux rituels et aux dogmes de la religion révélée, Benjamin Constant, l'un des premiers à en livrer la formule, écrit : « Le sentiment religieux est la réponse à ce cri de l'âme que nul ne fait taire, à cet élan vers l'inconnu, vers l'infini, que nul ne parvient à dompter entièrement, de quelques distractions qu'il l'entoure, avec quelque habileté qu'il s'étourdisse ou se dégrade »<sup>30</sup>. Outre Rhin, le théologien Friedrich Schleiermacher (1768-1834) le dira en d'autres mots, qui pourraient être ceux du peintre Caspar David Friedrich : « la religion n'est ni la métaphysique ni la morale, mais la vision (ou la perception) de l'univers de l'intérieur de la conscience ». Elle suppose avant tout « le sens et le goût de l'infini », une expérience plus intuitive que rationnelle de l'univers<sup>31</sup>.

### 7. *Le peintre du silence*

Une nature étale, immuable, des paysages comme en suspens ; des personnages isolés, tournés en eux-mêmes ou vus de dos, pour mieux traduire la contemplation méditative, le travail de la conscience en quête de soi : tout dans le tableau de Friedrich n'est que calme, quiétude, silence enfin. Rien qui trouble ici l'ordre ineffable, tranquille jusqu'à l'indifférence, du monde. Et ainsi de la pensée silencieuse, ou invisible, qui en cherche le sens. Recueillie, intérieure et intense, mêlant l'artiste, le personnage et le spectateur, elle vise à l'essentiel : trouver sa place dans l'univers, une présence la plus directe ou immédiate possible de l'être à soi et au monde. Alain Souchon (qui s'y connaît en matière de mélancolie) appelle cela « être à côté du monde »<sup>32</sup>. En effet, contrairement à une idée répandue,

<sup>29</sup> G.W.F. Hegel, « L'art romantique », in Id., *Esthétique*, (traduction par S. Jankélévitch), Flammarion, Paris 1979 (Champs, 70), t. 2, pp. 328 et 260.

<sup>30</sup> B. Constant, *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements* (1805-1830), Actes Sud, Arles 1999, t. 1, p. 50.

<sup>31</sup> F. Schleiermacher, cité in H. Glaser, *Wege der deutschen Literatur*, pp. 173 et 175 (je traduis).

<sup>32</sup> *Remède à la mélancolie*, « France Inter », 10 novembre 2019.



fausse ou facile, la fusion avec l'autre, la nature ou l'univers, ne se fera pas : aurait-elle lieu que l'être, le sujet, n'aurait plus conscience de soi. On mesure le paradoxe, bien connu des romantiques, et formulé plus tard par Hegel : dans l'altérité seule (l'extériorisation de soi, dirait l'auteur de la *Phénoménologie de l'esprit*), l'être a conscience d'être soi. De « s'appartenir », donc. En toute fantaisie étymologique : de se tenir à part, de soi et du monde, pour mieux tenir sa part.

En effet, chez l'artiste romantique, point de nature qui ne révèle un peu de la conscience de soi ; inversement, point de quête de soi qui ne trouve dans le spectacle de la nature l'image, l'énigme de son propre mystère. « La nature est l'esprit visible, l'esprit la nature invisible » (« Die Natur ist der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur »<sup>33</sup>), écrit le philosophe romantique Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854), d'une formule qui annonce déjà les fameux chiasmes hégéliens. À suivre la poétesse Ricarda Huch, experte en la matière, le silence, au même titre que le rêve ou la mélancolie, ferait partie essentielle de l'opération romantique visant à retrouver, par l'art avant tout, la poésie, la peinture ou la musique, l'être caché, intime, de l'être social, l'autre, étrange, étranger, chez soi, bref, la part inconnue en nous-mêmes, qualifiée de « paradoxie » par Friedrich Schlegel<sup>34</sup>. Or, qui mieux que l'artiste pour dire le mystère, le secret à l'origine, au principe de tout être ? Armé d'une sensibilité nouvelle, le génie poétique, voyant avant la lettre, explore les régions inconnues d'une âme encore à découvrir. À la raison claire, univoque, il préfère déjà les méandres de l'inconscient, le rêve ou la vision ; en matière de style : le fragment, le paradoxe autant que la synesthésie, seuls capables de suggérer la présence mystérieuse, et silencieuse, de l'être au monde.

Originale, la peinture de Caspar David Friedrich a en effet tout d'une entreprise paradoxale : retrouver dans le silence originel de la création la présence réelle ou rêvée de l'être à soi et au monde. Peindre avec « l'œil intérieur », comme l'écrit Friedrich. « Le peintre ne doit pas seulement peindre ce qu'il voit devant lui, mais aussi ce qu'il voit en lui-même. Mais s'il ne voit rien en lui-même, il ferait mieux de ne pas peindre ce qu'il voit devant lui »<sup>35</sup>. Quelque deux siècles plus tard, un autre voyant, le peintre Emil Nolde (1867-1956), appellera cela « peindre avec son âme »<sup>36</sup>, vérifiant le projet qui mène du romantisme à l'expressionnisme. Réalistes en apparence, les tableaux de Friedrich, pour le coup, ne restituent d'autre réalité que celle, onirique ou transfigurée, composée à partir de l'œil intérieur. Chez ce peintre, tout commence et se joue dans le regard. Réputé « intérieur », l'œil ainsi d'un même coup saisit, embrasse et suggère tout à la fois le paysage et la présence de l'être, la couleur, la forme, l'ouïe et l'odorat : le bleu du ciel, le vent qui pousse les nuages, le fond de l'air, le ressac de la mer, la montagne dressée vers la cime. De sorte que le spectateur semble tout à la fois attentif et captivé, comme à l'écoute de la nature silencieuse, partagé entre la sensation et la méditation, la pensée

<sup>33</sup> F.W.J. von Schelling, *Sämtliche Werke. Philosophie der Mythologie*, I, t. 2, J.G. Cotta, Stuttgart/Augsburg 1857, p. 56.

<sup>34</sup> Voir H. Glaser, *Wege der deutschen Literatur*, p. 172.

<sup>35</sup> Caspar David Friedrich, cité in L. Beaumont-Maillet, *Friedrich*, Editions Cercle d'Art, Paris 2007, p. 36.

<sup>36</sup> « Mit der Seele malen », cité in « Jugendscala », décembre 1982/janvier 1983, p. 18.

et la rêverie. Même équivoque, le silence est ainsi le signe le plus visible du travail de la conscience qui interroge le monde.

De son ami Friedrich, rencontré à Dresde en 1834, le sculpteur David d'Angers dira qu'il « sentait admirablement bien la tragédie du paysage »<sup>37</sup>. Précisons : la tragédie du paysage silencieux. D'une nature muette, première et originelle, vierge de toute symbolique, qui, à l'homme en quête du sens de l'existence, oppose pour toute réponse le silence obstiné d'un paysage pour ainsi dire d'avant – ou d'après – la société et ses raisons. Un paysage pour « l'être-là » (dirait Heidegger), où se joue la question existentielle de l'être. Or, au-delà des apparences, derrière ses paysages, ses bruits et ses parfums, la nature est, ontologiquement parlant, silence : elle ne parle pas, elle se tait, renvoyant ainsi à celui qui la contemple, à la fois de l'intérieur et du dehors, le mystère de sa propre présence au monde. Artiste réputé du regard (intérieur), de la lumière et de l'espace, Caspar David Friedrich est aussi, on le dit peu, un peintre du silence. Il accomplit pour la peinture ce que Rousseau, Senancour et d'autres feront dans la littérature : une rupture épistémologique, à la hauteur d'une époque nouvelle, changée.

Je connais deux langues merveilleuses, grâce auxquelles la création a donné à l'homme de saisir et de comprendre toute la puissance des choses célestes. L'une de ces langues merveilleuses n'est parlée que de Dieu, l'autre est réservée à quelques rares élus qu'il a choisis parmi les hommes. Je veux parler de la nature et de l'art<sup>38</sup>.

Non point que le silence fût méconnu auparavant, dans l'art surtout. Après Saint-Augustin, Maître Eckhardt, Silesius, Montaigne ou Pascal, les peintres Cranach, Dürer ou Rembrandt nous prouvent combien le silence a toujours fasciné les hommes, et d'entre eux les artistes. Aussi, gardons-nous une fois de plus des conclusions hâtives, péremptoires ou définitives. Mais, par hypothèse, c'est peut-être la première fois dans l'histoire de l'art occidental qu'avec le romantisme, le peintre Friedrich, les écrivains Rousseau, Senancour, Novalis et d'autres, la nature livre le cadre d'un drame qu'on appellera le 'silence du monde' : un monde infini, et à jamais muet, pour l'être qui y recherche éperdument un sens, une place, une présence. Comme pour le reste (le contrat social, la promenade dans la nature, l'autobiographie, etc.), en matière d'écrivain silencieux, tout commence avec Rousseau peut-être. Avant d'autres, l'auteur des *Rêveries* invente, réinvente en tout cas le silence en littérature. Sans doute les circonstances, dont l'exil, social ou historique, expliquent-elles en partie chez ces artistes du silence le repli dans l'ailleurs, l'autre ou l'arrière-monde de la nature, à l'instar d'une utopie, et la quête d'un art nouveau, appelé romantique, pour dire l'homme seul face au monde.

On mesure la nouveauté, radicale en effet. En choisissant le silence de l'homme seul dans la nature, les écrivains Rousseau, Senancour et Novalis, de même que Caspar David Friedrich, rompent avec la pratique de tout un siècle, celui des Lumières, illustrée par l'es-

<sup>37</sup> P.-J. David d'Angers, cité in H. Zerner, *Tout l'œuvre peint de Friedrich*, Flammarion, Paris 1976 (Les classiques de l'art), p. 5. Voir aussi P. Wat, *La tragédie du paysage. Mort et résurgences de la peinture de l'histoire*, « Romantisme », 169, 2015, 3, pp. 5-18.

<sup>38</sup> W.H. Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), cité in H. Glaser, *Wege der deutschen Literatur*, p. 180 (je traduis).

prit des salons et l'idéal de la conversation bien menée, où la parole brille de tous ses feux, où la nature n'est encore qu'un décor, et la promenade avant tout récréative. Or, c'est bien tout cela que ces artistes refusent, ou rejettent en bloc, en même temps qu'ils s'ouvrent à la nature et à son mystère : la parole ou la raison sociale, stérile, discursive, routinière, artificielle enfin, qui enferme l'être dans les rituels ou l'habitude, sans l'espoir d'atteindre à sa vérité première, existentielle. La nature sera cette révélation qu'un autre monde est possible, ou du moins un ailleurs pour le voyage intérieur, dans le silence tranquille, fût-il indifférent, de l'univers. Comme Rousseau ou Senancour en leurs promenades solitaires dans les Alpes, ou encore Xavier de Maistre et son voyage immobile autour d'une chambre, le peintre Friedrich fait partie de ces voyageurs « à l'envers » (selon un mot consacré), dont la destination n'est plus le lointain géographique ou exotique (l'Orient, l'Asie, l'Afrique ou les antipodes australes), mais comme un ailleurs du monde, où l'esprit seul voyage ou séjourne auprès de la nature. Avec pour horizon ou secret espoir, non plus la découverte de contrées et de cultures étrangères, mais l'infini qui ouvre à l'appel de l'être, à la présence à soi et au monde. Et cette posture nouvelle, si contraire à l'esprit du siècle qui se termine, de l'artiste isolé, marginal, incompris déjà, que j'appellerai, histoire de conclure, l'artiste silencieux.

« TANT DE CHOSES QUI NE S'EXPRIMENT PAS » :  
 TENTATIVES DE DESCRIPTION DU PAYSAGE ALPESTRE  
 DANS LA LITTÉRATURE DES XVIII<sup>E</sup> ET XIX<sup>E</sup> SIÈCLES

FEDERICA LOCATELLI  
 UNIVERSITÉ DE LA VALLÉE D'AOSTE

Au-delà des considérations pragmatiques selon lesquelles le non-dit poétique pourrait être la face cachée du dire, il faut aussi considérer que le choix du silence par le poète peut révéler les limites du langage devant un objet qui semble dépasser toute tentative d'expression. Cette réflexion nous paraît particulièrement pertinente dans le contexte de la littérature alpestre à l'intérieur de laquelle, depuis ses origines jusqu'à son apogée au XIX<sup>e</sup> siècle, les choix lexicaux et descriptifs, très souvent jugés approximatifs, vagues et fluctuants par les auteurs eux-mêmes, témoignent des effets d'une rencontre-choc avec la montagne, encore sous le sceau de l'insolite et de l'indicible. L'objectif de cette étude est d'analyser quelques exemples représentatifs de description du paysage de montagne pour en dégager les analogies et les limites : à partir d'une sélection d'extraits de récits de voyage alpestres de l'époque, nous chercherons à comprendre la valeur de cette raréfaction de la parole dans la technique descriptive, ainsi que dans l'élaboration de l'esthétique spécifique des sommets alpins. Le silence peut s'entrevoir par différents biais comme une dialectique constante entre le désir de parole et le vide qui le met à l'épreuve : il apparaît ici davantage comme une impossibilité à la fois simulée et réelle de dire que comme un geste de négation, et se traduit en tentatives, plus ou moins réussies, d'exprimer différemment un sujet regardé comme « é-norme » par sa forme et son contenu conceptuel.

The poetic unspoken is sometimes interpreted as 'what hides behind the spoken word'. Poets, however, may also choose silence to show the limits of language itself in front of the ineffable. This is particularly true in alpine literature: throughout its history until at least the 19<sup>th</sup> century, the recurrence of lexical and descriptive choices which many authors could have considered approximative or vague, is a powerful witness to their own intense emotional encounter with mountains. This setting, in fact, was perceived as outlandish and beyond description. The present study aims to analyze some representative examples of descriptions of mountain landscapes in order to identify their analogies and limits. Through the examination of a selection of passages drawn from alpine travel accounts, I will shed light on the value of the rarefaction of language in these descriptions, as well as in the elaboration of a specific aesthetics of the Alps. I will show that silence manifests itself within a constant dialectic between a desire to speak out and the very emptiness that challenges it. In this case, silence appears not a negative gesture, but as both a fictional and concrete impossibility. This approach is translated into more or less effective attempts to express, in various ways, a topic considered as "é-norme" (enormous but also 'beyond' any norm), because of its form and its content.

*Keywords:* Silence, mountains, Alps, travel literature, figures of speech

*Tant de choses qui ne se peignent pas, qui ne se décrivent pas, dont on ne peut exprimer  
l'effet par aucun des artifices que le génie a enseignés à l'homme,  
tableaux sublimes que toutes les imitations rapetissent,  
que la copie la plus heureuse appauvrit ou dénature.*

Ch. Nodier, *Voyage à la Tête-noire*

Un article paru en septembre 1811 dans le « *Mercur de France* », sous le titre *Du style dans les descriptions*, résume la position d'Étienne Pivert de Senancour à propos de la technique de représentation du paysage. D'une part, il critique son maître Rousseau en proclamant que la lettre du Valais contenue dans la *Nouvelle Héloïse* « n'a presque rien de caractéristique », d'autre part il exalte les *Observations sur les Pyrénées et sur les Alpes* de Ramond de Carbonnières : ces dernières, selon lui, offrent au lecteur « des pages qui paraissent ne le céder à aucuns morceaux descriptifs faits antérieurement en prose ». Si le premier tombe fréquemment dans certains stéréotypes descriptifs, le second évite ces « figures devenues triviales » et ces « expressions consacrées aux sciences ou empruntées de[s] arts, comme le cristal des eaux, le tapis de verdure, les nuages semblables à des flocons de laine cardée, ou à des réseaux de soie<sup>1</sup> ». En mettant l'accent sur des choix stylistiques, l'auteur d'*Oberman* pose ainsi la question de la représentation littéraire du paysage à l'intérieur d'un genre hybride et en perpétuelle mutation tel que le récit de voyage, et particulièrement le récit d'ascension, lequel a été influencé par le bouleversement esthétique advenu entre le tournant des Lumières et l'affirmation du courant romantique<sup>2</sup>. Comme l'a souligné à juste titre Michel Collot, la littérature de l'époque a su relever le défi que le « paysage romantique lançait à l'écriture mieux que la versification classique » : « dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est dans la prose que la poésie française a amorcé son renouveau et sa métamorphose. Et c'est le plus souvent dans les descriptions de paysage qu'elle s'est épanouie<sup>3</sup> ». Selon le *Trésor de la Langue française*, le terme « paysage » fait référence à une « vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région » ; du point de vue textuel, comme le résume Philippe Hamon<sup>4</sup>, il se définit comme une sous-catégorie de la description et désigne à la fois le référent (une portion d'espace environnant qui s'offre au spectateur et dont celui-ci possède une perception esthétique unitaire) et le produit de la description, voire d'une technique littéraire qui se concentre sur l'effet visuel (ce que Claude Reichler nomme « privilège scopique<sup>5</sup> »).

<sup>1</sup> E.P. de Senancour, *Du Style dans les descriptions*, in *Obermann*, Gallimard, Paris 1984, pp. 508-509.

<sup>2</sup> Voir à ce propos A. Guyot, *Le récit de voyage en montagne au tournant des Lumières*, « Sociétés et Représentations », 21, 2006, 1, pp. 117-133.

<sup>3</sup> M. Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, José Corti, Paris 2005, p. 38.

<sup>4</sup> P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris 1981.

<sup>5</sup> Cl. Reichler, *Perception et représentation du paysage alpestre à la fin des Lumières*, in *Le paysage : état des lieux, Actes du colloque de Cerisy (30 juin-7 juillet 1999)*, F. Chenet ed., Éd. Ousia, Bruxelles 2001, pp. 195-213. Voir aussi F. Walter, *La Montagne alpine : un dispositif esthétique et idéologique à l'échelle de l'Europe*, « Revue d'histoire moderne et contemporaine », 52, 2005, 2, pp. 64-87.

Si le substantif « paysage » renvoie à l'art figuratif, l'adjectif « pittoresque », de plus en plus associé au genre des récits de voyage, confirme aussi la dette de la description littéraire du décor alpestre envers l'iconographie (cartographie, gravure et peinture). En effet, grâce aux artistes flamands du XVI<sup>e</sup> siècle, puis aux « védutistes », l'art pictural avait déjà procédé à une vulgarisation de la montagne et modifié l'approche de celle-ci qui, de simple décor, était devenue protagoniste de plusieurs tableaux<sup>6</sup>. De la même manière, les écrivains commencent à écrire des récits de voyage pittoresques<sup>7</sup>, en empruntant à la peinture un réservoir d'images, de techniques, mais surtout d'expressions. Les montagnes s'y révèlent comme des entités individuelles et vivantes, tirant leur force de leur tempérament et de leur caractère dangereux : elles sont décrites et restituées dans leur valeur esthétique, en tant que sujets « dignes » d'être représentés en raison de leur aspect extraordinaire. En effet, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du siècle suivant, à l'instar des peintres, les auteurs-voyageurs concentrent leur attention sur les cimes montagneuses, ils les considèrent sous des perspectives et des distances diverses, selon des nuances et des jeux chromatiques différents<sup>8</sup> : d'une page à l'autre, d'ouvrage en ouvrage, le regard du voyageur change d'angle et de niveau et le choc suscité par une vision alterne avec la contemplation de l'étendue et la perception de l'ensemble. La littérature semble donc accepter le défi lancé par l'art figuratif dans la représentation des sommets qu'ils arpentent ou qu'ils observent de loin, comme le montre ce passage du roman *Cælina*, qui date de 1800 :

Ils furent aussi heureux en descendant ces régions glacées, qu'ils l'avaient été en les montant. À sept heures de l'après-midi, ils se trouvèrent, au pied du Montanvert, saisis d'étonnement et d'admiration, en rappelant à leur mémoire les tableaux magnifiques qu'ils avaient eus sous les yeux, et dont le pinceau de l'artiste ne donnera jamais qu'une faible idée<sup>9</sup>.

Malgré la rivalité entre les deux arts, qui se dégage aussi du passage souligné, la prose fait de l'art pictural, et notamment de la peinture de paysage qui connaît une vogue croissante à l'époque<sup>10</sup>, son modèle indiscutable d'inspiration pour la technique descriptive : par ce terme de « description », nous entendons, depuis Liliane Louvel, « une figure de pensée par développement qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéres-

<sup>6</sup> Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons à R. Blanchard, *Les Alpes et leur destin*, Fayard, Paris 1958 ; É. Bourdon, *Le Voyage et la découverte des Alpes : histoire de la construction d'un savoir (1492-1713)*, PUPS, Paris 2011 ; M. Wantellet, *La Montagne magique : les Alpes et les peintres*, Ed. Curandera, Entremont-le-Vieux 1992.

<sup>7</sup> Nous pensons par exemple au *Voyage pittoresque en Italie*, publié en 1756 par Charles-Nicolas Cochin ou au *Voyage pittoresque aux glaciers de Savoie fait en 1772* par André-César Bordier.

<sup>8</sup> A ce propos, nous renvoyons à N. Broc, *La Géographie des Philosophes : géographes et voyageurs français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Ophrys, Paris 1975.

<sup>9</sup> F.-G. Ducray-Duminil, *Cælina ou L'Enfant du mystère*, Le Prieur, Paris 1799, t. VI, p. 275. Nous soulignons.

<sup>10</sup> Dans leur compte rendu de l'Exposition Universelle de 1855, les Goncourt considèrent que la peinture de paysage est « la victoire de l'art moderne ». Voir E. et J. de Goncourt, « La Peinture à l'Exposition Universelle de 1855 », in *Études d'art*, Flammarion, Paris 1893, p. 177.

santes<sup>11</sup> ». La définition proposée nous semble particulièrement pertinente pour introduire les traits spécifiques du premier extrait de notre corpus, tiré de l'œuvre épistolaire de Gorjy, *Saint-Alme* :

Figure-toi, à une hauteur déjà considérable, un vallon d'une centaine d'arpens, au plus, encadré, de trois côtés, par des cimes de monts ; au milieu, une prairie ; au tour, en commencement d'amphithéâtre, des champs que garnissent actuellement le sarrazin, la pomme de terre en fleurs, et sur lesquels sont jetées, çà et là, quelques masses d'arbres fruitiers, qui environnent autant de cabannes ; un peu plus haut, d'épaisses forêts de châtaigniers ; au-dessus encore, de plus épaisses forêts de sapins, de mélèzes ; et sur les dernières cimes, la neige de tous les siècles, à travers laquelle on voit percer, par intervalles, des pointes grisâtres de rocs, la plupart brisés et sillonnés par la foudre. Le quatrième côté du cadre est ouvert. Là, l'œil passe par-dessus un nombre infini de masses aussi énormes que variées, et embrasse une étendue immense de pays [...]. Ainsi un même coup-d'œil réunit l'utile et paisible ruisseau, le torrent bruyant et destructeur. Ainsi chaque pas peut offrir des aspects variés et des contrastes frappants. En foulant aux pieds la verdure émaillée de la prairie, on peut apercevoir ensemble, ou successivement, le rouge des bruyères, le vert foncé des châtaigniers, le noir lugubre des sapins, et le blanc éblouissant de la neige, qui va se confondre dans le blanc azuré des nuages<sup>12</sup>.

L'impératif initial, « Figure-toi », annonce le début du passage descriptif et invoque la participation du destinataire de la lettre dans l'appréhension du paysage. Sur la base des mouvements des yeux du spectateur, la description trace par la suite la morphologie générale du paysage, puis mentionne les éléments qui le composent, oscillant du centre vers l'extérieur et, en même temps, du bas vers le haut, grâce à une série d'embrayeurs spatiaux, plus ou moins précis, qui en font un véritable « panorama » (ce dernier se définissant, selon le *Trésor*, comme la « disposition circulaire d'une représentation qui permet au spectateur, situé au centre, de voir la totalité de celle-ci »). Cette vue panoramique peut être appréhendée globalement (« on peut apercevoir ensemble ») ou bien selon une démarche progressive (« en foulant aux pieds », « successivement »). Son aspect visuel est rendu aussi d'un point de vue chromatique, comme en témoignent les expressions : « grisâtres », « verdure émaillée », « vert foncé », « rouge », « blanc éblouissant », « blanc azuré », et même « noir lugubre », tonalité qui tranche sur les autres par sa valeur dysphorique. Si le recours aux ressources picturales paraît évident et confirme la dette de la description littéraire envers les techniques et le lexique de l'art figuratif, le style de l'auteur manifeste des limites évidentes et laisse apercevoir les difficultés rencontrées par le « regard-qui-écrit », comme le dit Lamartine : les adjectifs proposés ont une faible valeur qualificative et sont souvent répétés (« épais » est exploité deux fois) ; des expressions stéréotypées, telles que « la neige de tous les siècles », ôtent toute spécificité à la description ; les nombreux articles indéfinis, les adverbes de quantité et les substantifs

<sup>11</sup> L. Louvel, *La Description 'picturale' : pour une poétique de l'iconotexte*, « Poétique », 112, 1997, pp. 475-490.

<sup>12</sup> Voir par exemple J.-Cl. Gorjy, *Saint-Alme*, Guillot, Paris 1790, t. I, pp. 136-141.

génériques dans des syntagmes tels qu' « un nombre infini de masses », « une étendue immense de pays », perturbent le rapport référentiel, donnant l'impression globale d'une étonnante variété et d'une énormité difficile à saisir, à l'intérieur de laquelle l'image la plus précise dérive d'une métaphore fondée sur le domaine architectural (« amphithéâtre »). Ce procédé témoigne de la fascination exercée par le paysage sur l'œil de l'observateur littéraire et le désir d'appropriation qui l'anime : la montagne, mal connue, « exotique », est en effet ramenée vers le connu par le recours aux figures d'analogie empruntées à un autre art, dont le but est de permettre au lecteur de se familiariser avec *l'alter*, à partir d'un fonds culturel partagé<sup>13</sup>, comme on le voit de manière évidente dans les extraits suivants, de Marc-Théodore Bourrit et de Victor Hugo :

C'est-là où l'on voit des débris qui retracent à l'imagination une *ville antique et déserte* ; dont les *palais* détruits par le temps, sont admirés encore dans leurs *ruines* entassées, brisées dans leur chute. Ce ne sont partout que des *pilastres* renversés, que des *corniches*, des *chapiteaux*, des *ponts* à moitié rompus, mille autres *configurations* semblables [...] ; et tandis que l'on a les yeux fixés sur ces étonnantes *productions*, tout-à-coup l'on est surpris par la chute de quelques-unes de leurs *parties*. Ici, c'est une *tour* qui s'éroule ; là, une *pyramide* qui se brise et tombe ; ailleurs un *dôme* s'ébranle<sup>14</sup>.

On dirait une *ville d'obélisques*, de *cippes*, de *colonnes* et de *pyramides*, une  *cité de temples* et de *sépulcres*, un *palais* bâti par des fées pour des âmes et des esprits<sup>15</sup>.

Malgré le recours prépondérant à ce genre de métaphore filée, qui ambitionne d'une part de créer l'impression du paysage dans l'esprit du lecteur, et d'autre part de suppléer au manque d'une terminologie spécifique, nous devons admettre que, dans la plupart des cas, les descriptions demeurent approximatives. Bernardin de Saint-Pierre avoue notamment la difficulté de traduire verbalement, en ne disposant que de termes généraux et abstraits, la nouveauté et l'hétérogénéité du spectacle alpin, qui excède les contraintes de l'expression classique, ce qui explique l'abus d'hyperboles et de circonlocutions dans le genre des récits d'ascension :

L'art de rendre la nature est si nouveau que les termes mêmes n'en sont pas inventés. Essayez de faire la description d'une montagne de manière à la faire reconnaître : quand vous aurez parlé de la base, des flancs et du sommet, vous aurez tout dit ! Mais que de variétés dans ces formes bombées, arrondies, allongées, aplaties, cavées, etc. ! Vous ne trouvez que des périphrases. C'est la même difficulté pour les plaines et

<sup>13</sup> Voir à ce propos A. Guyot, *La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, « Revue de géographie alpine », 87, 1999, 1, pp. 51-60.

<sup>14</sup> M.-Th. Bourrit, *Nouvelle Description des glaciers, vallées de glace et glaciers de Savoie* [...], Barde, Genève 1785, pp. 120-21. Nous soulignons.

<sup>15</sup> A. Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Librairie Internationale, Paris 1867, p. 123. Nous soulignons.



les vallons. Qu'on ait à décrire un palais, ce n'est plus le même embarras. On le rapporte à un ou plusieurs des cinq ordres : on le subdivise en soubassement, en corps principal, en entablement ; et dans chacune de ces masses, depuis le socle jusqu'à la corniche, il n'y a pas une moulure qui n'ait son nom<sup>16</sup>.

Si Horace-Bénédict de Saussure avait déjà admis les difficultés expressives qu'il avait rencontrées dans la relation de son ascension et souligné l'étonnante originalité du sujet (« une description ne peut en donner qu'une bien faible idée [...] comment peindre à l'imagination des choses qui n'ont rien en commun avec tout ce que l'on voit dans le reste du monde<sup>17</sup> »), l'auteur de *Paul et Virginie* dénonce l'urgence d'une rénovation de la langue littéraire qui puisse répondre aux exigences de ce nouveau sujet esthétique. Ce que l'on constate chez les premiers écrivains alpestres, c'est moins une impréparation concrète de la part des voyageurs, à la fois géographes, géologues, naturalistes, écrivains ou amateurs curieux, à décrire les paysages montagneux, qu'une véritable carence lexicale par rapport à un objet inédit<sup>18</sup>. Pour suppléer à ce déficit de vocabulaire descriptif, non préparé à accueillir un sujet si exorbitant en formes et en variété, ils ont recouru à diverses stratégies d'invention lexicale : comme en témoignent les ouvrages cités, les auteurs exploitent, pour nommer les composantes du paysage, de nombreuses périphrases métaphoriques (« Mer de glace »), des métaphores architecturales réitérées, ainsi que beaucoup d'emprunts aux termes régionaux (« moraine ») – le patois savoyard servant déjà à désigner un certain nombre de réalités originales de la vie montagnarde. Ils s'acharnent contre le silence que la rencontre-choc avec l'objet inédit et approximativement connu de la montagne « physique » provoque chez eux et, en même temps, ils exaltent les sentiments ambivalents (méfiance, aversion, attirance, jouissance) que la montagne « métaphorique<sup>19</sup> » suscite en eux, en tant que miroir d'une quête de plus en plus subjective et existentielle :

Les montagnes ne sont de loin, que des masses imposantes, qui peuvent exciter l'étonnement et l'admiration mais qui ne promettent point des beautés de détail. Combien celui qui pénètre dans leur sein est détrompé !

Ne me crois donc pas, mon ami, dans un séjour affreux. Il est agreste, sauvage même, si tu veux, et, au premier coup-d'œil, ne semble pouvoir être, comme je te l'ai mandé, que le repaire des ours : mais combien il offre de beautés dont n'a pas l'idée celui qui

<sup>16</sup> B. de Saint-Pierre, *Voyage à l'île de France*, La Découverte, Paris 1983, p. 254.

<sup>17</sup> H.-B. de Saussure, *Voyages dans les Alpes*, Joël Cherbuliez, Paris 1855, p. 100.

<sup>18</sup> Pour approfondir la question de la représentation du paysage alpestre, nous renvoyons à N. Broc, *Les Montagnes au Siècle des Lumières : perception et représentation*, CTHS [Comité des travaux historiques et scientifiques], Paris 1996 ; P. Joutard, *L'Invention du mont Blanc*, Gallimard, Paris 1986 ; N. Giudici, *Philosophie du mont Blanc : de l'alpinisme à l'économie immatérielle*, Grasset, Paris 2000 ; Cl. Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Georg, Genève 2002.

<sup>19</sup> Comme le dit Jean-Jacques Rousseau dans sa lettre à M. le Maréchal de Luxembourg du 20 janvier 1763, « nous décrivons bien plus ce que nous sentons que ce qui est », *Lettres*, M. Raymond ed., La Guilde du Livre, Lausanne 1959.

ne connaît que l'insipide uniformité des plaines, ou qui n'a vu les montagnes qu'en perspective, et sans pénétrer dans leur sein<sup>20</sup>.

Comme nous le lisons dans ces passages, le souci descriptif passe très souvent au second plan, comme subjugué par le trouble de l'observateur, au point que le style reflète l'hésitation de celui-ci : la syntaxe syncopée mime l'alternance des états de l'âme, et à la crainte suggérée par les tournures négatives et par la litote du début du second extrait, anticipant une réticence possible de la part du destinataire, s'oppose l'élan des phrases exclamatives qui exaltent la beauté sublime du décor. La périphrase qui apparaît au milieu du paragraphe attire particulièrement l'attention, concernant à la fois le paysage et celui qui est censé le décrire : des « beautés dont n'a pas l'idée celui qui ne connaît que l'insipide uniformité des plaines ». La vanité de toute tentative d'exprimer l'étonnante variété du décor revient comme premier cliché expressif de la littérature alpestre, à partir du modèle rousseauiste de la lettre du Valais. Dans cette section de *La Nouvelle Héloïse*, le mouvement syncopé de la syntaxe, obtenu au moyen de phrases brèves et introduites par les anaphores « Tantôt » et « Quelquefois », ainsi que l'accumulation de substantifs renvoyant aux éléments du décor, restituée à la fois l'expérience directe de la jouissance exaltante de l'« accord inconnu » d'éléments hétérogènes et les tâtonnements de sa traduction *a posteriori* dans l'espace circonscrit de la page littéraire :

Tantôt d'immenses roches pendaient en ruines au-dessus de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois, je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois, en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissait tout à coup mes regards. Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montrait partout la main des hommes, où l'on eût cru qu'ils n'avoient jamais pénétré : à côté d'une caverne on trouvait des maisons ; on voyait des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces, des vignes dans des terres éboulées, d'excellents fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices<sup>21</sup>.

La présence insistante des tournures périphrastiques dans le reste de la lettre (« je ne sais quel caractère », « je ne sais quelle volupté »), circonlocutions qui envahissent presque toutes les descriptions de paysages contenues dans les récits de voyage alpestres, apparaît comme une sorte d'admission de l'impossibilité de traduire le paysage en mots. Ce même aveu silencieux d'impuissance se révèle dans les efforts pour cerner l'énormité du paysage montagneux et particulièrement dans la relation stéréotypée qui relie celui-ci à la petitesse de son observateur. Nous citerons à ce propos un extrait du roman de Pierre Blanchard, *Félix et Pauline ou Le Tombeau au pied du mont Jura* :

Je voyageais du côté des Alpes, et j'approchais de ces fameuses montagnes avec l'impatience de jouir de ce spectacle ; je sentais d'avance que l'âme de l'homme doit s'agran-

<sup>20</sup> J.-Cl. Gorjy, *Saint-Alme*, Guillot, Paris 1790, t. I, pp. 136-137.

<sup>21</sup> J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, Hachette, Paris 1865, t. III, p. 50.

dir à la vue de ces moles immenses de pierre, de ces masses étonnantes de terre, et de ces énormes massifs de verdure. Déjà mon imagination planait, comme l'aigle de ces lieux; au-dessus de ces sites terribles. Je m'arrêtais, en frissonnant d'horreur, au-dessus des précipices qui présentaient d'épouvantables abîmes, je franchissais des torrents écumeux; j'escaladais la cime âpre des plus hauts monts, et je venais avec une sorte de volupté me reposer près d'un ruisseau limpide, s'échappant du sein d'un rocher. Cependant je touchais au Mont-Jura, dont la tête orgueilleuse se perd dans les nues. Je traversai Saint-Claude, et je pris longtemps plaisir à contempler cette petite ville du haut des montagnes qui l'environnent. Je profitai du reste du jour pour m'enfoncer dans ces montagnes<sup>22</sup>.

Le cliché de la démesure du décor par rapport à son spectateur se traduit avant tout dans le recours à la personnification, qui fait de la cime de la montagne une « tête orgueilleuse », et dans l'accumulation d'hyperboles, qui se suivent dans une même phrase (« moles immenses », « masses étonnantes de terre », « énormes massifs »), créant un effet sonore évident grâce à l'allitération en /m/ et en /s/, mais dont la base sémantique commune traduit aussi la pauvreté lexicale. Si être face au paysage signifie aussi être dans le paysage, voici que la parole du narrateur tourne à vide, s'égaré dans l'inimaginable et dans l'indicible, jusqu'à tomber dans les pièges des clichés et des superlatifs du *locus horribilis* (« sites terribles », « en frissonnant d'horreur », « précipices qui présentaient d'épouvantables abîmes », « la cime âpre des plus hauts monts<sup>23</sup> »).

Les impressions d'effroi, de contraste, d'inattendu qu'inspirent les sommets montagneux – et plus encore lorsque ces lieux sont désignés comme emblèmes de la beauté sublime par les romantiques<sup>24</sup> – se traduisent le plus souvent par une prolifération d'antithèses et d'oxymorons, tels que « horreur délicieuse », « joie terrible », « magnifique désordre », « imposante confusion<sup>25</sup> », dont le but est de suggérer un paysage qui choque le spectateur en raison de son caractère exceptionnellement hétéroclite : si, d'une part, on décrit la « sécheresse » de l'espace environnant, de l'autre, on exalte un rocher « revêtu de verdure et de plantes alpines » ; si l'on fait mention de « l'utile et paisible ruisseau », on aperçoit en même temps un « torrent bruyant et destructeur<sup>26</sup> ». Le passage qui suit, tiré de l'ouvrage de Blanchard, nous semble aussi intéressant : il présente des choix adjectivaux approximatifs, des antithèses récurrentes (« tantôt adoucissant [...] rapide », « grands et superbes objets [...] les moindres », « étonnait et réjouissait »), mais surtout il insiste sur des verbes exprimant l'incertitude, tels que « soupçonner » et « croire », comme pour exprimer l'insuffisance de l'observateur humain dans son appréhension du paysage alpin :

<sup>22</sup> P. Blanchard, *Félix et Pauline ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, Le Prieur, Paris 1795, t. I, pp. 1-3.

<sup>23</sup> Cf. J.-R. Rondin, *Henriette et Sophie ou la Force des Circonstances*, Fréchet, Paris 1804, t. I, pp. 2-3. Le roman présente les mêmes stéréotypes et se ressent fortement de l'influence rousseauiste.

<sup>24</sup> Voir à ce propos F. Dupeyron-Lafay, *La Sacralisation littéraire et picturale de la montagne au XIX<sup>e</sup> siècle : (re)naissances et épiphanies*, « Anglophonia », 23, 2008, pp. 173-181.

<sup>25</sup> F.-G. Ducray-Duminil, *Céline ou L'Enfant du mystère*, t. V, pp. 34-38.

<sup>26</sup> J.-Cl. Gorjy, *Saint-Alme*, t. I, pp. 136-141.

Nous montions par de petits sentiers qui, tantôt tournant autour des rochers, tantôt adoucissant une hauteur trop rapide, offraient une pente insensible et agréable. Au milieu des grands et superbes objets qui étaient sous nos yeux, les moindres, ceux que nous foulions à nos pieds, attiraient encore d'avidés regards ; un aspect riant et sauvage attachait de tout côté. La nature en même temps étonnait et réjouissait l'âme. À la bonne odeur répandue dans les airs, je *souçonnais* que les fleurs embellissaient ces lieux, et au bruit sourd et continu des eaux qui se précipitaient du sommet des montagnes, je *croyais* toujours arriver près d'un torrent<sup>27</sup>.

Si nous retenons les procédures descriptives proposées par Jean-Michel Adam, à savoir l'« ancrage », l'« aspectualisation », la « mise en relation » et l'« enchâssement par sous-thématisation<sup>28</sup> », nous pouvons affirmer que l'incertitude expressive engage ici les quatre procédés. Prenons à titre d'exemple le premier, celui de l'« ancrage », dont le but est d'introduire le sujet dont il va être question dans une séquence descriptive. « Ce lieu est si pittoresque, qu'il mérite que j'en fasse la description<sup>29</sup> », affirme le narrateur des *Deux solitaires des Alpes*, comme pour introduire et valider la nécessité de son effort expressif face à un objet délibérément esthétique. Si cette affirmation exprime la volonté, de la part du locuteur, de faire participer son destinataire au spectacle qu'il a devant les yeux, l'« aspectualisation » et la « mise en relation » comparative qui suivent montrent la vacuité de l'effort. Dans la plupart des cas, les formules introductives, qui précèdent les moments descriptifs, témoignent d'une sorte de pudeur et de réticence. Les auteurs recourent fréquemment aux figures rhétoriques de la prétérition et de la périphrase qui, par le biais d'une négation apparente ou d'une circonlocution ampoulée, suggèrent, d'une part, l'incompétence ou du moins le manque d'instruments verbaux adéquats à la disposition du descripteur, et d'autre part, le caractère indicible de certains aspects propres de l'objet contemplé :

Je vous avoue que je suis extrêmement embarrassé à vous en donner une idée juste, ne connaissant, de tout ce que j'ai encore vu, rien qui y ait le moindre rapport<sup>30</sup>.

Tout cela fait aux yeux un mélange inexprimable, dont le charme augmente encore par la subtilité de l'air qui rend les couleurs plus vives, les traits plus marqués, rapproche tous les points de vue ; les distances paraissant moindres que dans les plaines, où l'épaisseur de l'air couvre la terre d'un voile, l'horizon présente aux yeux plus d'objets qu'il semble n'en pouvoir contenir : enfin le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel, qui ravit l'esprit et les sens ; on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> P. Blanchard, *Félix et Pauline ou Le Tombeau au pied du mont Jura*, t. I, pp. 8-9.

<sup>28</sup> Voir J.-M. Adam, *La Description*, PUF, Paris 1993, pp. 114-115 ; *Les Textes : types et prototypes*, Nathan, Paris 1997.

<sup>29</sup> L.-A. Liomin, *Les Deux Solitaires des Alpes ou Histoire des malheurs du Comte et du Chevalier de Malmore*, Lacombe, Lausanne 1791, t. II, p. 31.

<sup>30</sup> W. Windham cité par C.-E. Engel, *Le Mont-Blanc vu par les écrivains et les alpinistes*, Plon, Paris 1965, p. 28.

<sup>31</sup> J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, p. 51.

Ici commence la vallée de Vallorcine, ou, si vous l'aimez mieux, le Val des Ours, ainsi nommé par opposition à la vallée de Chamouny ou Val des Chamois. Arrêtez-vous un moment pour en saisir l'étrange point de vue : il est tel que de longs voyages dans les contrées les plus pittoresques ne m'ont point laissé d'impression analogue à celle-là ; ce sont, à la vérité, les éléments communs de tous les tableaux du même genre, mais revêtus de je ne sais quelle lumière limpide, de je ne sais quelle couleur idéale, empreints de je ne sais quel sentiment particulier impossible à définir, qui impose par sa grandeur, et qui accable par sa tristesse<sup>32</sup>.

Cette reconnaissance des limites engage quelquefois le lecteur, considéré comme incapable de se figurer mentalement de tels paysages sans avoir pu en acquérir une expérience directe, comme dans le cas du *Chalet des Hautes-Alpes*. Nous soulignons dans l'extrait qui suit le recours à la forme impersonnelle et au subjonctif exhortatif (« Qu'on se représente »), dont le but est de montrer les contraintes expressives et conceptuelles, condensées dans l'incise (« si on le peut »), qu'impose l'« étendue immense » au narrateur et à son destinataire :

M. de R\*\*\* nous fit asseoir sur un banc pour nous reposer de notre grimpe, et pour admirer une vue, dont ceux qui n'ont pas été en Suisse ne peuvent se former une idée. *Qu'on se représente, si on le peut*, une étendue *immense* de pays embelli par les cultures les plus variées, coupé de lacs et de rivières, animé par une quantité de villages, de bourgs et de quelques villes assez considérable<sup>33</sup>.

Sans jamais arriver à exprimer une réaction singulière, les écrivains mentionnés tournent fréquemment, dans leurs descriptions, autour du registre de la délectation (à la vue d'un paysage, les personnages sont toujours saisis d'« admiration », « charmés », « enchantés », « ravis », « émerveillés », « en extase », « frappés » et « étonnés ») ou du sublime (restitué par les actions de « frémir », de « frissonner d'horreur » ou de « terreur ») ; ils se servent habituellement d'expressions hyperboliques comme « un nombre infini », « à l'infini », « une infinité », « une multitude », « une foule », « une innombrable quantité », « des milliers », « sans nombre » ou bien d'épithètes telles que : « énorme », « immense », « considérable », « haut », « prodigieux », « gigantesque », suggérant l'impression que donne l'ensemble, mais n'offrant aucune précision descriptive. Ils exploitent aussi couramment toute la série d'adjectifs bâtis à l'aide du préfixe négatif *-in* et du suffixe *-ble*, mettant l'accent sur le caractère inimaginable et indicible de l'objet ciblé, qualifié d'« insurmontable », « indéfinissable », « inexplicable », « ineffable », « invincible », ou encore « incroyable ».

Partagées entre la résignation au silence et la mise en œuvre d'un langage impropre, la périphrase et la prétérition fonctionnent, à l'intérieur d'une terminologie pauvre et monotone, comme des formules d'annonce de l'indicible, rappelant obstinément la volonté toujours déçue de parvenir à surmonter l'imperfection de l'expression humaine face au spectacle des montagnes : « Je ne sais pas décrire avec art », dit la protagoniste du roman

<sup>32</sup> Ch. Nodier, *Le Mont Saint-Bernard. La Tête noire*, « Revue des Deux Mondes », 1831, p. 130.

<sup>33</sup> I. de Montolieu, *Le Chalet des Hautes-Alpes suivi de Deux feuillets du journal de mon ami Gustave*, Arthus Bertrand, Paris 1814, t. I, p. 22. Nous soulignons.

sentimental *Werthérie* à sa correspondante, « mais n'importe, je te dirai ce que j'ai vu<sup>34</sup> ». La description ne peut ni offrir une meilleure visibilité du paysage, ni transformer la montagne en objet de connaissance ; elle se limite à restituer l'effet subjectif produit par le paysage sur le spectateur en vue de partager l'expérience avec le lecteur.

D'après tous les extraits cités, la restitution du paysage se révèle être un véritable défi pour les écrivains de l'époque, obligés d'approcher l'objet sans jamais le maîtriser, comme si la nature revendiquait sa suprématie par rapport aux productions humaines qui, en tant que telles, demeureront toujours des copies entachées d'artificialité :

Aucune description de poète, pas même le lyrisme de lord Byron dans *Manfred*, ne peut donner l'idée de ce prodigieux spectacle qui restitue à la terre sa beauté d'astre, défiguré par l'homme. [...] Les montagnes semblent jusqu'à présent avoir défié l'art. Est-il possible de les encadrer dans un tableau ? Nous en doutons, même après les toiles de Calame. Leur dimension dépasse toute échelle<sup>35</sup>.

Théophile Gautier admet ici humblement l'impossibilité, pour le poète, de trouver les mots justes, en adoptant les modes de la prétériorité et de la périphrase pour dénoncer l'insuffisance des instruments expressifs (« Aucune description de poète »). La peinture, symbolisée ici par les toiles de Calame, ne peut rien dans la représentation des sites de haute montagne, ne serait-ce qu'en raison de difficultés objectives (« Les couleurs du peintre, si un peintre montait jusque-là, se glaceraient sur sa palette ») ; même la page littéraire, représentée par l'exemple du romantique lord Byron, paraît un cadre inapproprié, à cause de la nouveauté du sujet aux niveaux conceptuel et lexical. L'écrivain insiste par la suite sur le propos, en développant de longues descriptions qui jouent sur la coïncidence entre le silence des hauts sommets et l'impossibilité expressive à laquelle ils réduisent l'artiste :

L'art, selon nous, ne monte pas plus haut que la végétation. Il s'arrête où la dernière plante meurt en frissonnant. Au-delà, c'est l'inaccessible, l'éternel, l'infini, le domaine de Dieu. Pour l'artiste, il ne peut que faire entrevoir, dernier et sublime plan, la silhouette glacée d'argent d'une montagne dans les fumées bleues du lointain. [...] Quelle solitude, quel silence, quelle désolation<sup>36</sup>.

Les cimes sont d'ailleurs décrites le plus souvent comme des lieux de silence, en rapport dichotomique avec la vie bruyante et le vacarme des plaines. Ce silence, qualifié tour à tour de « solennel », « immobile », « majestueux », « permanent » et « profond », reflète la sacralité de ces dimensions élevées. Il n'est troublé que par les bruits imperceptibles et presque féeriques des « voix » de la nature qui semblent parler à la place de l'observateur muet :

En un instant, des crevasses déchirent la façade de la caverne : elle mugit, s'écroule et se ferme... Le torrent paraît remonter : il est suspendu ; puis, triomphant de tous

<sup>34</sup> P. Perrin, *Werthérie, roman sentimental*, Louis, Paris 1792, t. I, p. 21.

<sup>35</sup> Th. Gautier, *Les Vacances du lundi*, Champ Vallon, Seyssel 1994, p. 47.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

les obstacles, il entraîne les blocs, les glaces accumulées : tout tremble, tout mugit, tout est en mouvement, c'est l'image de la dévastation ! Cependant un bruit affreux de tempête se fait entendre, et bientôt le torrent se frayant un chemin, nos amis en virent les débris se soulever, se mouvoir, rouler eux-mêmes, et se précipiter tous, en cascades, dans l'Avre, qui les reçut. La débâcle fut prompte, et la plaine se trouva bientôt inondée et submergée par le torrent<sup>37</sup>.

Le silence peut donc s'entrevoir par différents biais comme une dialectique constante entre le désir de parole et le vide qui le met à l'épreuve : il apparaît dans ce genre de littérature davantage comme une impossibilité de dire que comme un geste de négation, et se traduit en tentatives, plus ou moins réussies, d'exprimer différemment un sujet regardé comme « é-norme » par sa forme et son contenu conceptuel. Les figures du silence ou du moins de l'impossibilité expressive – prétérition, hyperboles, oxymores, antithèses, périphrases – inscrivent cette hésitation dans les descriptions et fonctionnent en relation directe avec la rhétorique du sublime : le silence incarne d'ailleurs ce qui est irréprésentable, se donne comme méditation sur l'ineffable (du latin *fari*, parler). L'ineffable, c'est ce qui ne peut être exprimé, avec la nuance particulière que cette impossibilité est ici due à une insuffisance du langage, inapte à traduire une « réalité » extraordinaire ; il suggère l'écrasante supériorité de la chose sur le mot, la valeur intraduisible du spectacle naturel.

À partir de l'analyse de certains passages descriptifs contenus dans les récits alpestres, notre réflexion sur le silence nous conduit à comprendre comment et jusqu'à quel point celui-ci, en rapport avec l'acte verbal et textuel, ne s'oppose pas à la parole proférée, mais l'épouse. Cette suspension de la parole permet en effet de pénétrer le rapport entre l'écrivain et l'indicible : comme le soutient Jean Starobinski, « la parole cherche souvent à s'effacer pour laisser la voie libre à une pure vision, à une intuition parfaitement oublieuse du bruit des mots<sup>38</sup> ». Ces constatations nous renvoient à la splendide description offerte par Gautier « au débouché de la vallée de Maglans » :

[...] nous éprouvâmes un éblouissement d'admiration : le mont Blanc se découvrit soudain à nos regards, si splendidement magnifique, si en dehors des formes et des couleurs terrestres, qu'il nous sembla qu'on ouvrait devant nous à deux battants les portes du rêve. On eût dit un énorme fragment de la lune tombé là du haut ciel. L'éclat de la neige étincelante que frappait le soleil eût rendu noires toutes les comparaisons de la *Symphonie en blanc majeur*. C'était le blanc idéal, le blanc absolu, le blanc de lumière qui illumina le Christ sur le Thabor. Des nuages superbes, du même ton que la neige et qu'on n'en distinguait qu'à leur ombre, montaient et descendaient le long de la montagne, comme les anges sur l'échelle de Jacob, à travers des ruissellements de clartés, et, dépassant le sommet sublime qu'ils prolongeaient dans le ciel, semblaient, avec l'envergure de leurs ailes immenses, prendre l'essor pour l'infini. [...] Ce mélange de nuages et de neiges, ce chaos d'argent, ces vagues de lumière se brisant en écume de blancheur, ces phosphorescences diamantées voudraient, pour être

<sup>37</sup> F.-G. Ducray-Duminil, *Celina ou L'Enfant du mystère*, t. II, pp. 216-217.

<sup>38</sup> J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Gallimard, Paris 1999, pp. 12-13.

exprimées, des mots qui manquent à la langue humaine et que trouverait le rêveur de l'Apocalypse dans l'extase de la vision ; jamais plus radieux spectacle ne se déploya à nos yeux surpris, et nous eûmes à ce moment la sensation complète du beau, du grand, du sublime. Les montagnes, comme les poètes, ont leur jour d'inspiration, et, ce soir-là, le mont Blanc était en verve<sup>39</sup>.

Ce passage résume à notre avis le cœur de la question : il reconnaît l'impossibilité de traduire verbalement du paysage de haute montagne, tout en faisant de celui-ci un véritable objet d'art visuel par le recours à l'*ekphrasis*<sup>40</sup>. La paronomase (« mélange de nuages et de neiges »), l'oxymore (« chaos d'argent »), la synesthésie (« vagues de lumière se brisant en écume de blancheur [...] phosphorescences diamantées »), toutes ces stratégies de manipulation langagière tentent de combler « les mots qui manquent à la langue humaine » dans l'expression de la plénitude sensorielle, suggérée par le climax : « la sensation complète du beau, du grand, du sublime ». En même temps, le recours au plus-que-parfait du subjonctif (« on eût dit », à valeur de conditionnel passé), ainsi que le procédé de la prétériton, concourt à « hyperboliser », pour ainsi dire, l'objet et à en révéler la « sublimité ». Comme le dit Jean Lacroix, « en offrant la démesure d'un spectacle subjuguant dans sa permanence inquiétante, la montagne [se donne comme] espace valorisant, énigme à déchiffrer en tant que [lieu] du silence et de la solitude<sup>41</sup> ».

Pour conclure, nous attirons particulièrement l'attention sur les références à la couleur blanche<sup>42</sup> qui surabondent dans le passage mentionné : en effet, Gautier définit le spectacle de l'apparition du mont Blanc au moyen d'une synesthésie, déjà proposée comme titre d'un poème d'*Emaux et Camées*, « Symphonie en blanc majeur », dont le but ici est de suggérer le sentiment d'harmonie totale que procure la vision. Il insiste sur le terme « blanc » à l'intérieur d'un syntagme structuré sur la répétition-variation des épithètes, suggérant la dichotomie entre la volonté de restituer le spectacle et l'impossibilité de le faire : « C'était le blanc idéal, le blanc absolu, le blanc de lumière ». Cette stratégie témoigne, à notre avis, d'une aspiration progressive à la pureté, surtout langagière, exprimée aussi par la comparaison finale (« les montagnes, *comme* les poètes »). Elle atteint son apogée dans le recours à la comparaison religieuse (« le rêveur de l'Apocalypse », « comme les anges sur l'échelle de Jacob ») et surtout dans le paroxysme de la transfiguration christique : c'est « le blanc de lumière qui illumina le Christ sur le Thabor ». Le blanc est ici identifié avec un contenu impossible à traduire : « couleur du silence », il permet néanmoins de suggérer l'indicible, de s'en approcher par ces ruses de la rhétorique qui font tout le métier du poète.

<sup>39</sup> Th. Gautier, *Les Vacances du lundi*, pp. 64-65.

<sup>40</sup> Le mot est riche d'histoire et a engendré une abondante production critique qui cherche à l'encadrer selon différentes approches, comme le montre l'analyse détaillée proposée par J. Hewlett-Koelb, *Poetics of Description: Imagined Places in European Literature*, Palgrave MacMillan, New York/Basingstoke 2006. Voir aussi J. Hefferman, *Museum of Words: the Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, UP, Chicago 1993.

<sup>41</sup> J. Lacroix, *L'Évolution du sentiment de la montagne dans la littérature des Lumières au Romantisme*, « Le Monde alpin et rhodanien », 16, 1988, 1-2, p. 212.

<sup>42</sup> Voir à ce propos l'intéressante réflexion proposée par A. Castoldi, *Bianco*, La Nuova Italia, Firenze 1998.





## LES PARADOXES DU SILENCE ALPIN CHEZ RAMOND DE CARBONNIÈRES

ALAIN GUYOT

UNIVERSITÉ DE LORRAINE, NANCY

E.A. 7305 « LITTÉRATURES IMAGINAIRE SOCIÉTÉS »

Ramond de Carbonnières est l'un des premiers hommes des Lumières à témoigner de son expérience de la haute montagne alpine. Pour caractériser ce milieu encore mal connu à l'époque, il évoque le silence qui y règne : silence paradoxal, dans un espace où « tout [...] rappelle l'idée du mouvement et du bruit ». Mais c'est précisément de ce paradoxe que Ramond tire la vision complexe de la montagne qui marque sa philosophie de la nature et qui fera date dans l'histoire de la perception des Alpes.

Ramond de Carbonnières is one of the first writers of Enlightenment to reflect on a high mountain experience. To characterize this environment, still not well known in his time, he explains how silent it is, a paradoxical silence, in a place where « everything draws attention to the idea of motion and sound ». But Ramond precisely draws from this paradox his complex view about mountain, a view which marks his philosophy of nature and will be a landmark in the history of Alpine perception.

*Keywords:* Ramond de Carbonnières, silence, paradox

La figure de Louis-François-Élisabeth Ramond de Carbonnières (1755-1827) est aujourd'hui un peu oubliée, hormis de celles et ceux qui s'intéressent au pyrénéisme, dont il fut pour ainsi dire l'inventeur<sup>1</sup>. Seuls quelques spécialistes ont par ailleurs fait mémoire de sa vie, qui fut pourtant assez romanesque<sup>2</sup> : Strasbourgeois de naissance, sinon d'origine, il fréquente au cours de ses études juridiques le gratin de l'élite aristocratique venue de toute l'Europe centrale et subit l'influence du *Sturm und Drang* naissant. Mais sa carrière de poète et d'auteur dramatique tourne court : devenu conseiller intime du cardinal de Rohan – il sera d'ailleurs mêlé à la légendaire « affaire du collier de la Reine » –, il est bientôt mis

<sup>1</sup> Une synthèse récente sur cette question est offerte dans A. Suchet, *De Louis Ramond de Carbonnières à la Pléiade des Pyrénées ou l'invention du pyrénéisme selon Henri Béraldi*, « Babel », 20, 2009, pp. 118-128. Voir en outre A. Guyot, *Ramond de Carbonnières 'observateur de la nature' : un prototype du poète romantique ?*, « Revue d'histoire littéraire de la France », 115, 2015, 3, pp. 517-530.

<sup>2</sup> Voir essentiellement C. Girdlestone, *Louis-François Ramond (1755-1827), sa vie, son œuvre littéraire et politique*, Lettres Modernes/Minard, Paris 1968 et F. Orlando, *L'opera di Louis Ramond*, Feltrinelli, Milano 1960.

à la disposition du non moins légendaire Cagliostro, dont il devient, de son propre aveu, le « garçon de laboratoire »<sup>3</sup>. Il trouvera par la suite refuge dans ses chères Pyrénées pendant la Terreur, avant de devenir un notable du Consulat et de l'Empire : Napoléon le fera même baron et préfet du Puy-de-Dôme.

Mais pendant toutes ces années, sa grande affaire fut la montagne, qu'il avait découverte non point à la frontière franco-espagnole mais, comme on omet souvent de le rappeler, au cours d'un voyage réalisé dans les Alpes, et plus précisément dans l'Oberland bernois en 1777. Le poème des *Alpes* de Haller dès 1732, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau en 1761 avaient contribué à populariser ces paysages pratiquement inconnus jusqu'alors. 'Inventées' en quelque sorte par un Anglais en rupture de Grand Tour suivi par un horloger genevois au début des années 1740<sup>4</sup>, la vallée de Chamonix et ses « glaciers », comme on disait alors, commençaient à connaître un succès qui ne se démentira plus jamais : dans les années 1770, plusieurs « descriptions » réalisées par des amateurs passionnés en avaient vanté les incroyables beautés<sup>5</sup>. Le savant genevois Saussure venait d'en entreprendre l'exploration en effectuant plusieurs voyages autour du mont Blanc, et il s'apprêtait à commencer la publication de son grand œuvre, les *Voyages dans les Alpes*, dont le premier volume sortirait en 1779 : huit ans plus tard, il foulerait le sommet de l'Europe occidentale.

Cette année-là, un certain William Coxe publie le récit du voyage qu'il a effectué en Suisse en qualité de précepteur d'un jeune aristocrate anglais<sup>6</sup>. Deux ans plus tard, en 1781, Ramond traduit l'ouvrage en question<sup>7</sup> : il en profite pour y insérer des commentaires et des observations de son cru, empruntés à son propre voyage alpin. Ce sont précisément ces annotations, plus que la traduction du voyage de Coxe, somme toute de médiocre intérêt, qui lui valent le succès et fondent pour longtemps sa réputation littéraire. Au point de vue de l'Anglais rassis de la fin des Lumières, presque uniquement intéressé par le système politique suisse, s'oppose en effet celui du jeune Alsacien qui découvre des paysages et des hommes à la mesure de son imaginaire, de sa soif de comprendre la nature des choses aussi bien que celle des hommes. Il oppose ainsi sa façon de voyager à celle de Coxe :

<sup>3</sup> C'est l'expression employée par Ramond dans une lettre à caractère autobiographique adressée à son ami Saint-Amans le 19 février 1827, publiée dans le « Journal des Savants », n.s., 1905, pp. 121-130, sous le titre *Une autobiographie du baron Ramond, Membre de l'Académie des Sciences*, et partiellement reproduite en appendice à l'ouvrage de F. Orlando, *L'opéra di Louis Ramond*, pp. 135-141, ici p. 137 ; voir aussi à ce sujet C. Girdlestone, *Louis-François Ramond*, pp. 111-145.

<sup>4</sup> En l'occurrence William Windham qui, accompagné de son compatriote Richard Pococke, visita la vallée de Chamonix au cours de l'été 1741, et Pierre Martel qui, sur la foi du compte rendu du premier, se rendit à son tour dans le massif du mont Blanc l'année suivante : voir W. Windham, *Lettre à M. Arlaud*, et P. Martel, *Lettre à M. Windham* [1743], H. Ferrand ed., « Revue alpine », 18, 1912, pp. 45-64 et 84-103.

<sup>5</sup> Voir, entre autres, A.C. Bordier, *Voyage pittoresque [sic] aux glaciers de Savoye fait en 1772*, Caille, Genève 1773 ; M.T. Bourrit, *Description des glaciers, glaciers et amas de glaces du duché de Savoye*, Bonnant, Genève 1773.

<sup>6</sup> W. Coxe, *Sketches of the Natural, Political and Civil State of Switzerland*, Dodsley, London 1779.

<sup>7</sup> L.F.É. Ramond de Carbonnières, *Lettres de M. W. Coxe à M. Melmoth sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse, traduites de l'anglais et augmentées des Observations faites par le Traducteur dans le même pays*, Belin, Paris 1781, 2 tt.

M. Coxe a voyagé en Anglais : la constitution civile et politique a surtout arrêté ses regards ; il a voyagé en homme riche : c'est parmi les hommes de son état qu'il a cherché des instructions ; mais il ignorait la langue du pays, et n'a pu observer que très superficiellement le paysan des Alpes. J'ai voyagé dans les montagnes, ou, pour mieux dire, j'ai erré sans tenir de route déterminée, à pied, avec un seul compagnon, né dans la région que nous parcourions : comme lui, j'entendais les différents dialectes en usage dans ces contrées : tous deux, nous savions sacrifier nos aisances au but de notre voyage, nous cherchions l'hospitalité dans les cabanes les plus retirées, et nous avons vécu en égaux avec les bergers que nous visitions, déroband à leurs yeux tout ce qui aurait pu faire soupçonner que nous étions de simples curieux<sup>8</sup>.

L'un des intérêts majeurs des commentaires de Ramond tient à sa sensibilité à la nature montagnarde, tout imprégnée qu'elle est de rousseauisme : il s'émerveille de cet espace où coexistent en un même lieu des saisons et des climats différents, il apprécie les contrastes et la singularité d'un paysage qui le surprend en permanence et l'invite à contempler la nature en silence, à prêter attention aux sensations qu'il éprouve, en particulier au sentiment de bien-être et de liberté que la légèreté de l'air paraît instiller dans son âme. Mais l'expérience alpine du Strasbourgeois présente une différence notable avec celle de Rousseau : si Saint-Preux dans le Valais ne quitte jamais la moyenne montagne<sup>9</sup> – ce qu'on appelle « l'Alpe verte » –, Ramond n'hésite pas pour sa part à s'aventurer dans des territoires déserts et redoutés où, quelques cristalliers ou chasseurs de chamois mis à part, peu d'hommes ont mis le pied jusqu'alors – ceux de l'Alpe blanche, des sommets et des glaciers<sup>10</sup>. On ne saurait comprendre l'originalité novatrice offerte par les ouvrages que Ramond consacre à la haute montagne pyrénéenne sans se référer à cette expérience primordiale réalisée au milieu des sommets de la Suisse centrale : c'est là qu'il s'attache à comprendre les éléments contribuant à la spécificité d'un milieu qui reste, à la fin des Lumières, une *terra incognita* à nulle autre pareille. Le silence est précisément l'un de ces éléments, et l'on voudrait s'intéresser ici à la manière dont Ramond le perçoit, à l'attention qu'il lui porte et au caractère si particulier qu'il lui attribue.

En quoi consiste l'expérience ramondienne du silence alpin ?<sup>11</sup> Bien sûr, il n'est pas le premier à parcourir les solitudes de ce qu'on nomme alors « les grandes » ou « les hautes Alpes ». Saussure a laissé des témoignages des sentiments sublimes qu'il éprouve en contemplant les hauts sommets au cours de ses randonnées, mais jamais il n'évoque l'absence de bruit qui caractérise ces régions. Les premiers thuriféraires de la vallée de Chamonix y paraissent beaucoup plus sensibles. Retraçant ainsi une expédition de Saussure dans l'Allée blanche, au pied du mont Blanc, Bourrit atteste le « parfait silence » qui

<sup>8</sup> *Ibid.*, « Préface du Traducteur », t. 1, pp. vj-vij.

<sup>9</sup> Voir, dans *La Nouvelle Héloïse* (1761), la 23<sup>e</sup> lettre, dite « du Valais ».

<sup>10</sup> Voir à ce propos N. Broc, *Une découverte « révolutionnaire ». La haute montagne alpestre*, in *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1792)*, O. Marcel ed., Champ Vallon, Seyssel 1989, pp. 47-48.

<sup>11</sup> Au plan méthodologique, on s'est attaché à repérer, dans les différents ouvrages retenus et cités *infra*, les occurrences des champs lexical et dérivationnel du substantif *silence* et du verbe (*se*) *taire* et à les analyser au regard du contexte dans lequel elles apparaissent.

« règne » en ces lieux et « qui n'est interrompu que par le bruit des écroulements et des avalanches »<sup>12</sup>. Bordier, qui parcourt le massif en 1772, est frappé par le paysage sonore des lieux comme par les impressions qu'il suscite chez l'observateur :

Les affreux roulements [des torrents], faiblement étouffés, par l'excessive profondeur, la chute des pierres qui se détachent, le *bruissement* des sapins émus, le murmure de plusieurs cascades, [...] le parfait silence du reste entier de la nature ; tout est fait pour imprimer à l'âme une admiration sombre et sérieuse, la monter à la fois sur le ton du plaisir et de l'effroi, et la pénétrer d'une émotion que ne diminue point le chant de quelques oiseaux inconnus, un coin du ciel qui se découvre et qui semble participer à la tristesse de ces lieux, et des chétives chaumières éparses dans le lointain, qui prouvent que cette terre sauvage a encore des habitants<sup>13</sup>.

On le voit, le silence n'est pour Bordier qu'une composante parmi d'autres de la grandeur des Alpes.

Or Ramond est peut-être le premier à en faire la caractéristique du paysage de haute montagne, de « l'Alpe blanche », et les occurrences du terme dans ses commentaires au voyage de Coxe sont suffisamment singulières pour qu'on y prête une attention soutenue. Inutile de préciser que Coxe lui-même n'y est nullement sensible – tout juste se borne-t-il à constater le « morne silence » qui règne dans la ville de Constance, alors en plein déclin<sup>14</sup>, ou s'amuse-t-il du contraste sonore entre la « petite vallée tapissée de la verdure la plus douce » où il se trouve près de l'Aar et « les effrayantes régions que nous venions de traverser » :

[...] rien ne troublait la tranquillité de cette retraite : nul torrent n'y portait l'épouvante, et le mugissement des cataractes n'interrompait point un silence qui nous frappait d'autant plus qu'il contrastait davantage avec le fracas tonnant des cascades de l'Aar<sup>15</sup>.

Ramond fait pour sa part usage du mot 'silence' dans des contextes spécifiques où l'inquiétude, l'effroi ou la tristesse se combinent à une forme de jouissance pour former le sentiment du sublime. C'est le cas dans l'église de l'abbaye d'Einsiedeln, où le « silence » des pèlerins lui fait « éprouver un sentiment de respect et de terreur »<sup>16</sup> ou bien lorsqu'il

<sup>12</sup> M.T. Bourrit, *Description des aspects du Mont-Blanc [...]*, Société typographique, Lausanne 1776, p. 50. Dans le même ouvrage, il note, lors d'une excursion au sommet du mont Buet, le « silence de ces lieux, qui n'est interrompu que par le bruit des *avalanches* » (p. 130) et le « silence paisible » des pâturages voisins (p. 132). Mêmes remarques, sur les mêmes lieux et la même année, de la part du physicien genevois Jean-André Deluc, qui y observe « [l]e silence le plus profond » (J.A. Deluc – P.G. Dentand, *Relation de différents voyages dans les Alpes du Faucigny*, Dufour et Roux, Maastricht 1776, p. 76 ; voir aussi p. 15).

<sup>13</sup> A.C. Bordier, *Voyage pittoresque*, pp. 163-164 (les italiques sont le fait de l'auteur).

<sup>14</sup> L.F.É. Ramond de Carbonnières, *Lettres de M. W. Coxe à M. Melmoth*, t. 1, lettre 3, p. 22.

<sup>15</sup> *Ibid.*, lettre 15, pp. 218-219.

<sup>16</sup> *Ibid.*, « Partie du voyage du traducteur », p. 108.

traverse le village endormi d'Unterschächen, dans lequel règne « le plus profond silence ». La crainte « de ne point [y] trouver d'asile » y contraste avec « la sérénité de la nuit » :

[...] la lune qui se levait avec un éclat extraordinaire, argentait magnifiquement les glaces du *Clauseberg*, les étoiles brillaient d'un éclat plus pur que de coutume, tout annonçait une de ces nuits et promettait une de ces aurores, dont on ne jouit que dans les Alpes [...] <sup>17</sup>.

Ce sentiment du contraste, il le retrouve alors qu'il s'apprête à franchir le Gothard, en traversant le « long tapis de prairies » qui couvre la vallée d'Urseren, dont « la monotonie [...] inspire une sorte de tristesse », en particulier du côté des montagnes de Furka : « les arbres dont le feuillage mouvant amuse la vue et dont le frémissement donne un air de vie aux solitudes les plus désertes, ne croissent point ici : un triste silence règne sur cette région » <sup>18</sup>.

Mais c'est en arrivant au sommet du col qu'il prend enfin conscience de la particularité du silence alpin :

Le sommet du Saint-Gothard est une plateforme de granit nu, entouré de quelques rochers médiocrement élevés, de formes très irrégulières, qui arrêtant la vue en tous sens, la bornent à la plus affreuse des solitudes. Trois petits lacs et le triste hospice des Capucins interrompent seuls l'uniformité de ce désert, où l'on ne trouve pas la moindre trace de végétation. C'est une chose nouvelle et surprenante pour un habitant de la plaine, que le silence absolu qui règne sur cette plateforme : on n'entend pas le moindre murmure ; le vent qui traverse les cieus ne rencontre point ici un feuillage dont l'agitation bruyante trahisse son passage ; seulement, lorsqu'il est impétueux, il gémit d'une manière lugubre contre les pointes de rochers qui le divisent. Ce serait en vain, qu'en gravissant les sommets abordables qui environnent ce désert, on espérerait se transporter par la vue dans des contrées habitables, on ne voit au-dessous de soi qu'un chaos de rochers et de torrents, on ne distingue au loin que des pointes arides et couvertes de neiges éternelles, perçant le nuage qui flotte sur les vallées et qui les couvre d'un voile souvent impénétrable ; rien de ce qui existe au-delà ne parvient aux regards, excepté un ciel d'un bleu noir qui descendant bien au-dessous de l'horizon, termine de tous côtés le tableau, et semble être une mer immense qui environne cet amas de montagnes <sup>19</sup>.

On le perçoit clairement désormais : là où ses prédécesseurs voyaient dans le silence alpin un simple élément du décor, Ramond fait de celui-ci l'essence même du paysage de la haute montagne. Plus que le caractère désert, uniforme et solitaire du lieu, plus que l'absence de végétation, c'est le « silence absolu », aussi inattendu qu'insolite, qui frappe le voyageur arrivant de la plaine, un silence empreint de dysphorie et qui ne peut se définir que par la négative – Chateaubriand et ses épigones sauront s'en souvenir pour représenter les déserts

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 73-74 (les italiques sont le fait de l'auteur).

<sup>18</sup> *Ibid.*, « Observations du traducteur sur le passage du Saint-Gothard », p. 191.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 194-195.

de Judée et du Grand Nord<sup>20</sup>. Avec « le ciel d'un bleu noir » surplombant des étendues de montagnes et de nuages qui semblent retrancher le voyageur du monde civilisé, le silence lugubre des sommets semble être la caractéristique primordiale d'un monde où l'homme n'a pas sa place.

Cette spécificité du silence qui règne au sommet des Alpes, Ramond lui donne une consistance inégalée jusqu'alors dans les « Observations du traducteur sur les glaciers et les glaciers » qui constitue son ultime ajout – une cinquantaine de pages tout de même – à l'ouvrage de Coxe. Ramond s'efforce d'y dresser, sur la base des informations qu'il a lui-même recueillies, un tableau général des Alpes, de leur formation, des espaces glaciaires qui en occupent les sommets et des phénomènes qui leur sont attachés, dont on a peu fait état avant lui<sup>21</sup>. Dans le cours de son exposé, il interrompt les « descriptions particulières » de ce qu'il a pu observer sur les glaciers – il réserve ces « froids détails aux ouvrages faits pour tout décrire et tout expliquer » – pour tenter de donner à voir à ses lecteurs le « monde nouveau », pour lui comme pour eux, représenté par « les immenses déserts des Alpes », « comme il s'est peint devant [s]es yeux », avec « les sentiments » et « les idées » qu'a pu susciter en lui cet espace si étrange<sup>22</sup>. On a tenté de montrer ailleurs<sup>23</sup>, avec plus de détails, de quelle manière Ramond rend compte des singularités de cet univers alors pratiquement inexploré. Il commence par opposer les « solitudes » des sommets alpins à celles que l'on rencontre dans « nos plaines » où, même hors de toute présence humaine, « tout vit, tout a une âme » : les oiseaux, les insectes, les végétaux et l'eau courante, leur « frémissement » ou leur « murmure », « ramène[nt] » celui qui sait observer la nature « au sentiment de l'existence en [lui] donnant l'idée du mouvement, la plus douce de toutes les idées, parce qu'elle éloigne celle du néant ». Rien de cela sur les glaciers des Alpes, qui se caractérisent par leur « tapis uniforme » de neige : « [...] c'est la livrée des hivers éternels du pôle, c'est un linceul qui enveloppe la terre expirante ».

Or, l'autre élément qui frappe à nouveau Ramond dans ce monde inédit, c'est l'« éternel silence » qui « règne sur cette région isolée ». Ce silence est placé toutefois sous le signe du paradoxe :

Entre des monts peu distants le glacier est un détroit resserré ; plus loin, c'est une mer immense que dominant à peine quelques sommets à demi engloutis. Dans les régions supérieures, cette mer est calme et sillonnée seulement par de vastes ondes ; s'échappet-elle le long d'un étroit vallon ? c'est un torrent furieux, dont les flots se pressent et se

<sup>20</sup> Voir par exemple F.R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [1811], Ph. Antoine – H. Rossi ed., Champion, Paris 2011, pp. 464-466 ; X. Marmier, *Lettres sur le Nord*, Delloye, Paris 1840, t. 1, pp. 174, 183 ; t. 2, pp. 2, 17, 99, 111, 154, 217, 228, 264.

<sup>21</sup> À la notable exception de l'ouvrage de G.S. Grüner, *Histoire naturelle des glaciers de Suisse* [1760], trad. L.F. Guynement de Kéralio, Pancoucke, Paris 1770.

<sup>22</sup> L.F.É. Ramond de Carbonnières, *Lettres de M. W. Coxe à M. Melmoth*, « Observations du traducteur sur les glaciers et les glaciers », t. 2, pp. 127-128 : les citations à suivre sont tirées de ces mêmes pages.

<sup>23</sup> A. Guyot, *Le « laboratoire montagnard » : la littérature au service de la connaissance, l'exemple de Deluc et de Ramond de Carbonnières*, in *Relations savantes. Voyages et discours scientifiques*, S. Linon-Chipon – D. Vaj ed., PUPS, Paris 2006, pp. 294-298.

poursuivent. Tout, à cette vue, rappelle l'idée du mouvement et du bruit ; et cependant le silence et l'immobilité vous environnent.

Un éternel silence règne sur cette région isolée. Si, de loin en loin, une lavange [avalanche] tombe dans ses précipices, si un rocher roule sur ses glaces, ce bruit sera isolé ; nulle créature vivante ne lui répondra par un cri de terreur, des oiseaux timides ne fuiront point en tumulte ; les tortueux labyrinthes de ces monts, tapissés d'une neige qui les assourdit, recevront en silence ce son que nul autre ne suivra.

Les formes mêmes prises par le glacier – celles de la mer ou du « torrent furieux » – laissent attendre « mouvement » et « bruit », or on n'y rencontre que « silence » et « immobilité ». Quand ce silence est rompu par le fracas d'une avalanche ou d'une chute de pierres, ce bruit ne trouve pas sa place, étouffé, « isolé » qu'il est par l'absence d'être vivant et même de toute résonance naturelle pour lui faire écho. Il se confirme donc qu'aux yeux de Ramond, le silence est bien l'un des éléments constitutifs de l'espace des « hautes Alpes », au même titre que la neige et la glace : comme elles, il fige et emprisonne toute velléité d'animation et de vie, pour mieux dominer ainsi la région des sommets alpins tout en isolant du reste du monde vivant, afin d'en faire le domaine de l'éternité et de la mort. Silence éminemment paradoxal, donc, qui va jusqu'à déconcerter les sens : l'ouïe constate qu'il ne laisse pratiquement aucune place à l'émergence de sa contrepartie naturelle qu'est le bruit, alors même que la vue perçoit partout l'image de ce dernier dans l'univers des glaciers.

C'est précisément la découverte de ce paradoxe du silence alpin qui amène Ramond à en comprendre un autre, encore plus profond : celui de la providence naturelle, si chère aux hommes de son siècle. Il l'expose quelques lignes plus loin :

Quel autre que l'observateur de la nature, croira que ce vaste tombeau renferme son atelier secret, et que, semblable au monarque soucieux, qui, dans le plus tranquille réduit de son palais, songe avec anxiété au bonheur de ses peuples, la mère du monde prépare dans ce séjour défendu par de si terribles avenues, les fleurs dont elle sèmera nos plaines ?

Les eaux qui arrosent les plaines et y répandent partout la vie trouvent donc leur source dans l'univers de mort et de silence éternel qui règne dans les glaciers. La nature « mère du monde » a donc pensé à tout, y compris à dissimuler au commun des mortels son projet providentiel, en faisant ce qu'il faut pour lui interdire l'accès au lieu où elle le prépare, mais l'individu d'élection qu'est justement « l'observateur de la nature » sait habilement déjouer les apparences.

Ses excursions ultérieures dans les Pyrénées, qui fonderont sa réputation d'homme de science, offriront à Ramond l'occasion de « retrouv[er] l'idée que [lui] avaient donnée les Alpes »<sup>24</sup> et confirmeront ses intuitions de jeune homme : par-delà les différences géogra-

<sup>24</sup> L.F.É. Ramond de Carbonnières, *Observations faites dans les Pyrénées, pour servir de suite à des observations sur les Alpes*, Belin, Paris 1789, p. 176.



phiques ou même géologiques, il y reconnaît le « même silence sur les hauteurs »<sup>25</sup>, « ce lugubre silence, interrompu de loin en loin par le vent qui passe dans les cieux »<sup>26</sup>. C'est même là le caractère par excellence du « nouveau monde » que représente la haute montagne, où qu'elle se situe, avec son « spectacle affreux et sublime dont toutes nos facultés sont accablées », au point qu'au milieu de ce « morne silence »<sup>27</sup>, « un son tel qu'il soit est la redoutable annonce d'un grand et rare phénomène »<sup>28</sup>. Ramond en vient d'ailleurs à affiner le paradoxe qu'il apercevait déjà dans les Alpes une dizaine d'années auparavant : les lieux qu'il nomme « la région supérieure », où s'articule le « régime des saisons » et où se dispensent « l'abondance et [...] la stérilité », « ne sauraient être longtemps le séjour de l'homme » car

[i] y est isolé ; il y est séparé de tout ce qui accompagne et soutient ici-bas son existence. Il s'y trouve comme hors du monde, et au moment de le perdre de vue. L'air qu'il y respire est aride et dénué des émanations de la terre habitée. En vain l'oreille se recueille : le bruit de notre demeure expire dans le silence universel<sup>29</sup>.

On est bien loin des considérations du temps sur les bienfaits du bon air des cimes ou du calme serein qui règne dans les alpages : en anéantissant jusqu'au souvenir des sons familiers à l'homme, le silence absolu de la haute montagne est, parmi d'autres signes adressés au commun des mortels, une invitation en forme d'avertissement à ne pas s'aventurer dans un espace qui doit demeurer inviolé.

Outre le fait que, sans elle, il n'y aurait peut-être pas eu de Pyrénées pour Ramond, la leçon à retenir de son expérience fondatrice du silence alpin est donc double : d'une part, il se présente comme le caractère majeur de la haute montagne, ce qui en fait la nouveauté et l'essence, aux yeux de l'homme des Lumières comme aux nôtres encore. Par ailleurs, dans son paradoxe même, ce silence semble incarner aux yeux de l'auteur l'image du cycle naturel, puisque c'est de l'espace de mort où il règne en maître absolu que naissent toutes les formes de vie sur terre ; mais l'homme n'a pas sa place dans un environnement aussi hostile. À l'heure où l'on fait la queue au sommet de l'Everest, tandis que les glaciers sont devenus de hauts lieux du tourisme de masse, avec son lot de pollution, en particulier sonore, et qu'ils se réduisent comme peau de chagrin sous l'effet du réchauffement climatique, on aurait tout intérêt à relire et à méditer ces pages splendides d'un des grands penseurs – et des grands écrivains – du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>27</sup> *Id.*, *Voyages au Mont Perdu et dans la partie adjacente des Hautes-Pyrénées*, Belin, Paris 1801, pp. 63-64.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>29</sup> *Id.*, *Observations*, p. 348.

## LE 'SILENCE PRODIGIEUX' DES MONTAGNES DANS *SILOÉ* DE PAUL GADENNE

PASCALE JANOT  
UNIVERSITÀ DI TRIESTE – IUSLIT

Dans *Siloé*, premier roman de Paul Gadenne (1941), le silence participe de la poétique du paysage de la montagne que sillonne et décrit Simon Delambre, le personnage principal. Atteint de tuberculose, ce brillant helléniste doit tout quitter pour se rendre au sanatorium du Crêt d'Armenaz et mener sa quête intérieure par la contemplation de la nature, à l'épreuve du silence, qui fera de lui un créateur. C'est la façon dont Gadenne joue la gamme *des* silences de la montagne que j'entends analyser ici.

In *Siloé*, Paul Gadenne's (1941) first novel, silence forms part of the poetic of the mountainous landscape that the main character, Simon Delambre, crisscrosses and describes. After falling ill with tuberculosis, this brilliant Hellenist must leave behind his former life and enter a sanatorium at Crêt d'Armenaz. It is here that he will continue his inner quest through the contemplation of Nature, and undergo this 'trial by silence' which will awaken his creativity. The article analyses how Gadenne 'plays' the full range of silences in the mountains.

*Keywords* : Gadenne, Siloé, silence, forms, cartography

*J'entends et je comprends même le silence.  
C'est une langue particulièrement effrayante,  
et la plus facile à comprendre. Les langues  
vivantes qui sont tombées dans l'oubli et  
l'indifférence et que personne n'entend sont  
celles qui hurlent avec le plus d'éloquence.*  
Émile Ajar

*Preferisco venire dal silenzio per parlare.*  
Valerio Magrelli

### 1. Introduction

Le silence est un élément constitutif de l'œuvre romanesque de Paul Gadenne<sup>1</sup>. Si, dans les romans qui suivront le tout premier, *Siloé*, c'est le silence souvent trouble et oppressant des

<sup>1</sup> Paul Gadenne (1907, Armentières, Nord), fait ses études à Paris, au lycée Louis-le-Grand, et obtient l'agrégation de lettres en 1931. Après une année d'enseignement en Normandie, il est atteint en 1933 par une première

et entre les personnages, entre l'homme et la femme, notamment, que le narrateur s'emploie à décrire – l'incapacité ou le refus de s'exprimer dans *Le vent noir*, par exemple, où le silence de Luc et de Marcelle s'oppose aux « mots accumulés » de Mme Monge dans la même quête de quelque chose que chacun essaie d'étouffer<sup>2</sup>, ou celui de Marcelle, insupportable, que Luc voudrait « déchirer<sup>3</sup> » ; ou encore, celui qui s'installe entre le narrateur poète et la prostituée de *La rue profonde*, qui n'ont « plus dans la tête rien d'exprimable » et se débattent « avec de grands cris inentendus<sup>4</sup> » ; de même, dans *La Plage de Scheveningen*, Guillaume s'irrite-t-il du mutisme d'Irène, de « cette incapacité ou de ce refus de s'exprimer<sup>5</sup> », arguant que « le silence n'existe que par les mots qui sont autour [...]. Tout est comme ça dans la vie...<sup>6</sup> ». Silence suffocant, irréversible d'Irène, comme l'est celui qui pèse sur la vérité du passé, sur la guerre : « Les yeux fermés, dans le silence, les événements prenaient un pouvoir suffocant. Rien n'arrête le pouvoir de la pensée<sup>7</sup> », ou bien : « Le silence était légèrement suffocant : on ne peut rien dire du silence<sup>8</sup> » jusqu'à : « Il y a des silences qui refusent les mots<sup>9</sup> » – dans *Siloé*, c'est le silence des lieux, celui des montagnes d'Armenaz, qui, au premier abord, semble régner. Silence à l'épreuve duquel Simon, le personnage principal, va mener sa quête intérieure, expérience qui va profondément le transformer.

Atteint de tuberculose, Simon Delambre, jeune homme dynamique et pressé, qui prépare l'agrégation de lettres classiques à la Sorbonne et qui s'interroge sur le sens à donner à une vie déjà toute tracée, doit soudainement quitter Paris et de brillantes études pour se rendre au sanatorium du Crêt d'Armenaz, situé en plein cœur des montagnes<sup>10</sup>. Le titre du roman vient de l'Évangile selon Saint Jean : l'aveugle de naissance, après s'être lavé les yeux à la fontaine de Siloé, voit. La tuberculose va donc paradoxalement ouvrir les yeux à Simon sur la vraie vie et, dans le sanatorium, lieu silencieux et apparemment clos, ses

---

attaque de tuberculose et doit passer deux années au sanatorium de Praz-Coutant (Haute-Savoie). La maladie ne cessera de le poursuivre. *Siloé*, roman publié en 1941, est autobiographique pour une grande part. Suivent, en 1947, *Le Vent noir*, *La Rue profonde* en 1948, *L'Avenue* en 1949. Il connaît en 1951 une grave rechute de sa maladie. *La Plage de Scheveningen* (1952) reprend les thèmes de la rencontre, de la séparation et de la culpabilité chers au romancier. Il publie ensuite *L'Invitation chez les Stirl* en 1955. Le 27 mars 1956, il subit une nouvelle rechute qui lui est fatale. Il meurt à Cambo-les-Bains (Pyrénées Atlantiques) le 1<sup>er</sup> mai 1956. Son chef-d'œuvre, *Les Hauts-Quartiers*, œuvre noire, ne sera publié qu'en 1973. Son texte le plus connu, *Baleine*, une nouvelle publiée en 1982, est le seul texte traduit en italien, avec deux autres nouvelles : *La Balena*, trad. L. Guarino, Feltrinelli, Milano 1986. L'œuvre du romancier Paul Gadenne est originale mais encore trop méconnue. Elle est fort heureusement régulièrement rééditée. L'édition de *Siloé* à laquelle je ferai référence ici est : P. Gadenne, *Siloé*, Éditions du Seuil, Saint-Amand-Montrond [1974] 2013, p. 671.

<sup>2</sup> P. Gadenne, *Le vent noir*, Éditions du Seuil, Paris 1983, pp. 74-75.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>4</sup> P. Gadenne, *La rue profonde*, Le Dilettante, Paris 1995, p. 160.

<sup>5</sup> P. Gadenne, *La Plage de Scheveningen*, Gallimard, Paris 1952, p. 110.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>10</sup> Paul Gadenne séjournera pendant près de deux ans au sanatorium de Praz-Coutant, situé entre Sallanches et Chamonix. Ce sont donc vraisemblablement les montagnes de Haute-Savoie et l'expérience que Gadenne y a vécu qui ont inspiré *Siloé*.

yeux s'ouvrent sur le monde<sup>11</sup> : « La maladie, en l'immobilisant, lui avait rendu le monde visible<sup>12</sup> ». Ce monde devenu visible est un monde passé au filtre (ou philtre) de la nature qui est ici bien plus qu'un décor dans lequel évoluent des personnages. Elle est d'une certaine façon elle-même un personnage, un corps mouvant et changeant, dont le langage, fait de remuement et de statisme, de variations chromatiques, de bruits et de silences, rythme, au fil des saisons, la vie du sanatorium et de ses habitants. Et les habitants, tous autant qu'ils sont, avec leurs paroles et leurs silences, leurs trajectoires, participent eux-mêmes, fatalement, de la constitution de ce corps auquel Simon va se heurter : de sœur Saint-Hilaire, l'infirmière, « gardienne » du silence, à Jérôme, l'ami peintre qui représente le silence dans ses tableaux, en passant par l'inquiétant Massube qui erre tel un fantôme dans les couloirs du sanatorium, accablant Simon de ces paroles cinglantes ; par Pondorge, le « conférencier », commentateur de la condition humaine ; par la séduisante secrétaire Minnie qui s'opposera par le silence aux lettres d'avances de Kramer, le « Grand Bâtard », personnage fantasque à l'accent russe, et à laquelle Simon aura bien du mal à résister. Et puis, il y a Ariane, jeune femme éthérée et silencieuse à la chevelure « évanescence et mythique », mouvante comme l'eau du torrent et qui épouse la forme des plantes, « un être indescriptible, une forme non formée, peut-être un ange, peut-être un monstre<sup>13</sup> », dont Simon s'éprend. Ariane, incarnation de la nature, dont le nom dit clairement la fonction, est celle qui va faire passer Simon du monde (bruyant) d'avant au monde (silencieux) d'après<sup>14</sup> :

C'était bien la première fois qu'il éprouvait quelque chose de semblable en présence d'une femme, et il recula de quelques pas, comme pour envisager plus complètement la beauté de celle qui lui parlait. Il eût été bien incapable de traduire par un mot humain l'adoration qui montait en lui ; de prononcer un mot comme : Je vous aime. Il comprenait qu'à partir de cet instant, les mots devenaient inefficaces : c'est qu'il était entré enfin dans cette vie qu'il avait tant cherchée et pour laquelle il fallait apprendre une autre langue. C'était cela, la vie : c'était ce qui commençait là où les mots finissent<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> D. Sarrou, *Paul Gadenne*, La Part Commune, Rennes 2003, p. 11.

<sup>12</sup> P. Gadenne, *Siloé*, p. 333.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 222 et D. Sarrou, *Paul Gadenne*, p. 13.

<sup>14</sup> Ariane aide Simon à sortir du labyrinthe de la ville, de la vie d'avant. Ce labyrinthe est explicitement cité dans le roman : « [...] malgré les exclamations de gaieté dont s'accompagnait chaque départ, Simon pensait que le Minotaure était venu chercher son tribut et qu'il ne fallait peut-être pas envier le sort de ce mince butin emporté au milieu des cris, vers le labyrinthe confus des cités. », P. Gadenne, *Siloé*, p. 224. Mais la fonction de ce personnage va bien au-delà. Paul Gadenne écrit en 1939, à propos d'Ariane : « Pureté propre aux êtres insulaires [...]. Ariane, parce qu'elle est un être séparé, est immédiatement en contact avec ce qui dans la nature reste le plus voilé aux autres ; elle en a l'intelligence immédiate, la nature n'est pas pour elle un décor, elle est au centre, à la source, elle épouse le jaillissement originel. », P. Gadenne, *La rupture : carnets 1937-1940*, Séquences, Agen 1999, p. 140 (version e-book).

<sup>15</sup> P. Gadenne, *Siloé*, p. 268.

Le silence de la montagne, cette « autre langue » dans laquelle le héros acceptera de se couler, parviendra à « stimuler [ses] sens et aiguïser [sa] quête mutique<sup>16</sup> », puisque c'est de cela qu'il est question dans *Siloé*. Silence qui fait peur, certes, parce que méconnu, comblé dans une « vie d'avant » par l'agitation et les tumultes citadins ; mais silence constitutif, qui n'est sûrement pas qu'une simple absence de bruit<sup>17</sup>, mais le « continu signifiant<sup>18</sup> » sur lequel s'inscrivent les signes de la nature ; silence qui finira par prendre le dessus et à l'épreuve duquel Simon Delambre atteindra à la conscience profonde de lui-même. En cela, *Siloé* est probablement le roman le plus silencieux de Paul Gadenne et ce sont les formes de ce silence, de sa matérialité si prégnante et participant de la poétique du paysage de la montagne, que j'entends interroger dans cette contribution. Pour ce faire, je me propose de dresser une cartographie du silence, les formes attribuées au silence dans *Siloé* étant étroitement liées à la dimension spatiale qui s'y déploie. Mon objectif est de mettre en relation l'itinéraire géographique de Simon et sa quête intérieure avec le silence, afin d'analyser la fonction poétique de ce dernier.

## 2. *Siloé ou l'itinéraire d'une quête intérieure*

Paul Gadenne confia un jour à l'écrivain Guy Le Clec'h : « On marche beaucoup dans mes romans on marche parce que je pense d'abord aux arbres je pense d'abord aux routes et puis les personnages viennent ensuite...<sup>19</sup> » ? Comment ne pas penser à *Siloé* et aux paysages grandioses des montagnes d'Armenaz, à la « muraille » du Grand Massif, aux roches, à la forêt, la prairie, à l'arbre et au torrent, qui donnent son souffle à la narration ; à la route qui mène Simon Delambre de Paris au sanatorium<sup>20</sup>, aux chemins et sentiers des montagnes que le jeune homme n'aura de cesse de parcourir, déterminant des plans verticaux et hori-

<sup>16</sup> A. Corbin, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Albin Michel, Paris 2016, p. 32.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>18</sup> E. Puccinelli Orlando, *Les Formes du silence : dans le mouvement du sens*, Éditions des Cendres, Paris 1996, p. 24.

<sup>19</sup> Paul Gadenne, *Les Hauts-Quartiers*, Le fond et la forme, Office national de radiodiffusion télévision française, 19 février 1973, <https://www.ina.fr/video/CPF10005871/paul-gadenne-les-hauts-quartiers-video.html>.

<sup>20</sup> Mémorable description presque cinématographique de la « montée » en autocar par la route qui conduit au Crêt d'Armenaz : « Un car attendait les voyageurs. Il prit une route plate qui traversait perpendiculairement la vallée et fonça droit sur la montagne comme s'il allait la percer de part en part. Puis il y eut un brusque virage, la route s'éleva et le fond de la vallée apparut. Il recommençait à pleuvoir. Une route sinueuse, coupée de flaques d'eau, se frayait parmi des paysages idylliques, à travers les prairies, sous le lacis des branches qui, au passage, s'égouttaient sur les vitres. La voiture roulait dans l'eau, dans la boue, éclaboussait les petits murs des fermes, bousculait les chalets aux balcons fleuris. Mais elle ne faisait qu'effleurer leur grâce humide et, pressée de se rendre vers de plus hauts lieux, elle éludait résolument toutes les invitations champêtres et multipliait à travers l'innocent paysage, par des coups de trompe répétés, la sommation d'avoir à écarter tout obstacle de son chemin. Les trois notes ainsi jetées à chacun des tournants de la route semblaient affirmer une préoccupation urgente et supérieure. Leur timbre grave, leur injonction énergique, la volonté qu'on sentait en elles d'arriver au terme, d'épuiser les détours de cette route infinie, de dérouler une fois de plus un lien entre deux mondes qui vivaient séparés, fournissaient à cette montée une sorte d'accompagnement brutal et pathétique. », P. Gadenne, *Siloé*, p. 109.

zontaux, des lignes montantes et descendantes, qui parfois fuient à droite et à gauche, se croisent, construisant de cette manière ce que j'appellerai une 'architecture' toute gadennienne, dans laquelle s'inscrit la quête intérieure du héros. Car *Siloé* est l'histoire d'une initiation au monde, dictée par la spatialité de ce monde qui se révèle aux yeux du jeune Delambre et qui répond à un mouvement ascensionnel vers la lumière et la pureté – « le monde supérieur » – que représente la montagne<sup>21</sup>.

Ainsi est-il possible de reconstituer l'itinéraire de Simon : il quittera Paris, lieu frénétique et bruyant, pour le Crêt d'Armenaz et son sanatorium, lieu calme et silencieux. Cette trajectoire poursuivra ensuite sa montée vers et dans l'espace qui s'étend autour et au-dessus du sanatorium : Simon séjournera initialement dans le bâtiment principal du sanatorium, appelé la « Maison », confiné dans sa chambre d'où il ne pourra initialement pas sortir ; puis, ses conditions s'étant améliorées, il sera transféré un peu plus haut, au Mont-Cabut, dans un pavillon où commencera la « cure silencieuse ». C'est de là qu'il partira sillonner la montagne pour atteindre les plateaux surplombant la vallée. Cet axe vertical le long duquel s'effectue le cheminement à pied vers les hauteurs, cheminement guidé, à partir d'un certain moment, par Ariane, le conduit, presque quotidiennement, par les sentiers des Borons et d'Orcières, qui mènent aux points les plus culminants que le jeune homme atteindra, à la découverte et à la connaissance profonde du monde de la nature et de lui-même. C'est ce que nous donne à voir l'exemple 1, à travers la représentation si typique, presque cartographique, de ce cheminement, où nous suivons l'ascension de Simon jusqu'à un point élevé d'observation et d'immersion dans le paysage :

1. À gauche du chemin des Borons prenait un sentier qui allait rejoindre plus haut, celui d'Orcières ; il montait par une pente abrupte, tournait deux fois et, au deuxième tournant, laissait de côté une petite terrasse d'herbe entourée de buissons, de laquelle on voyait le torrent écumer à quelque distance, au bas de la montagne. Souvent Simon s'arrêtait là, s'asseyait sur une pierre, épiant les bruits, les mouvements de ce paysage *immobile* et *muet* dont le soleil était en train de rajeunir les formes. Puis, tout à coup, dans *cette lumière* et dans *ce silence* qui semblaient *définitifs*<sup>22</sup>, il entendait naître un peu plus bas, le bruit attendu : le crissement sur les cailloux d'un pas vif<sup>23</sup>.

La posture contemplative du personnage qui, du plus haut point qu'il ait atteint, s'imprègne d'un paysage lumineux et silencieux – « immobile » ; « muet » –, d'un silence « définitif<sup>24</sup> » – qui, à la fois, « définit » les contours du monde et est immuable –

<sup>21</sup> La recherche de la spatialité – qu'elle se déploie entre les murs d'un édifice (pensons à la demeure des Stirl qu'explore Olivier ou aux itinéraires parcourus maintes fois par Didier, dans *Les Hauts-Quartiers*, des quartiers bourgeois d'Irube à sa misérable chambre perchée au-dessus d'un garage) ou dans l'espace urbain, comme dans *Le vent noir* – est une constante dans l'œuvre de Gadenne. Albert Béguin y voit « un leitmotiv hallucinant, ces escaliers des maisons, des hôtels, des stations de métro, que les personnages gravissent ou descendent [...] ». A. Béguin, *Enfin un romancier...*, in *Le vent noir*, p. 11.

<sup>22</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>23</sup> P. Gadenne, *Siloé*, p. 598.

<sup>24</sup> Épithète qui sera d'ailleurs reprise, avec une tout autre teneur dans *Le vent noir* : « Au loin, dans les jardins, les abois des chiens déchiraient le soir. Ils se répondaient d'une maison à l'autre, et parfois se mettaient à hurler

laissant percevoir tous les mouvements et tous les bruits, renvoie sans doute à la posture même de l'écrivain ou du poète. Comme Gadenne lui-même le dira, le but ultime de l'écriture est de « [r]éaliser en soi l'état poétique<sup>25</sup> ». Devant un tableau de Jérôme Cheylus, l'ami peintre du sanatorium, tableau représentant ce paysage, Simon a cette pensée : « Si cette toile est la fixation d'un instant [...] c'est du moins l'instant où la certitude nous vient, où, par l'intensité même de notre participation aux choses, nous prenons conscience d'être [...] »<sup>26</sup>. Didier Sarrou, le biographe de Gadenne, dit que c'est « l'unité enfin atteinte en soi, liée au sentiment de participer pleinement au monde, cette 'esthétique du moment parfait' [...] qui rapproche Gadenne d'une conception poétique de l'écriture<sup>27</sup> ». La création littéraire, la création en général, est l'un des thèmes majeurs de *Siloé*, et de l'œuvre gadennienne. Ayant atteint à cette expérience, on peut supposer que Simon Delambre, lorsqu'un an plus tard il repartira du Crêt d'Armenaz, deviendra un créateur.

### 3. Cartographie du silence dans *Siloé*

#### 3.1 Bruit et silence : le jeu du contenu et du contenant

Si la vie parisienne de Simon Delambre est peu encline au silence, tout imprégnée qu'elle est de bruit, de mouvement, de profusion<sup>28</sup>, celle qu'il va connaître au Crêt d'Armenaz est au contraire toute gagnée par le silence. Le seul endroit propice au silence, dans la vie d'avant, est la Bibliothèque nationale, lieu « chargé de piété intellectuelle et de silence au point d'en paraître religieux », où Simon se sent « gagné par une espèce de bonheur austère et poignant » qui lui donne « l'impression de pénétrer dans une cathédrale<sup>29</sup> ». Au Crêt d'Armenaz, nous retrouvons cette dichotomie bruit/silence mais dans des proportions inverses : le seul endroit propice au bruit, à celui des humains, de la convivialité, est la salle à manger où se retrouvent les habitants du sanatorium pour prendre leurs repas, organiser des moments de divertissement, etc. Quelque temps après son arrivée, Simon est enfin autorisé à aller y prendre ses repas et lorsqu'il y pénètre pour la première fois, il est accueilli par une « clameur » : « [...] un cri longuement modulé, une espèce d'hymne

---

tous ensemble. Ils se turent peu à peu, et le silence parut *définitif*. Luc s'aperçut que les bois autour d'eux étaient complètement noirs, sauf cette traînée d'ombre à leurs pieds, comme un chemin ouvert sur un autre monde. », P. Gadenne, *Le vent noir*, p. 427.

<sup>25</sup> Cfr. D. Sarrou, *Paul Gadenne*, p. 16.

<sup>26</sup> P. Gadenne, *Siloé*, p. 320.

<sup>27</sup> D. Sarrou, *Paul Gadenne*, p. 15.

<sup>28</sup> Le narrateur décrit ainsi l'état d'esprit de Simon, un matin, dans l'autobus qui le mène à la Sorbonne : « Tous ses projets de travaux, toutes ses idées, toutes ses théories sur la vie, toutes ces révolutions internes qui font passer un homme de l'adolescence à la maturité, il les avait conçus dans le mouvement qui l'emportait ainsi de rue en rue, dans ce léger nuage d'essence et de poussière que l'autobus entraînait derrière lui, parmi la cohue des marchands de légumes poussant leurs petites voiturettes, dans le vacarme impatient des taxis, devant les vitrines chargées de fruits, de bibelots, d'articles de ménage, de layettes, d'indiennes et de bric-à-brac. », P. Gadenne, *Siloé*, p. 19.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 40.

spontané, d'incantation lyrique, par quoi cette masse humaine se vengeait des heures de silence, de la maladie, de la mort<sup>30</sup> ». L'opposition bruit/silence s'établit donc dans un rapport contenant/contenu qui parcourt tout le roman et qui, en un certain point, s'inverse. Ce point, qui marque le passage d'un bruit-contenant/silence-contenu à un silence-contenant/bruit-contenu, correspond au moment où Simon Delambre prend conscience de la maladie :

2. C'était là ce qu'il y avait d'effrayant dans ce bruit, c'est qu'il le soumettait à l'inconnu. Ce petit bruit entrait soudain dans ses pensées, dans ses projets, dans ses amours. Il l'entendait battre en eux comme un cœur étranger qui a son rythme et sa volonté à lui.

Alors il tâcha de ne plus l'entendre. Il se retourna sur le côté, en quête d'une position où il put échapper à une plainte qui était par moments comme une goutte tombant sur le sol. Mais ses sens, aiguisés par l'insomnie, instruits à percevoir *la plus petite fêlure que l'on pouvait faire au silence*, recommençaient à lui offrir, après un instant de répit, le témoignage auquel il cherchait en vain à se dérober. Il s'endormit dans cette rumeur liquide, dans ce murmure intermittent et bref qui devint peu à peu, à travers son sommeil, le bruit d'une pluie véritable<sup>31</sup>.

La tuberculose, dont le bruit, « effrayant », est le symptôme qui vient perturber tout d'un coup l'intégrité silencieuse du corps au repos, et au-delà, l'existence tout entière de Simon<sup>32</sup>. Le rapport contenant/contenu est alors réduit à la dimension du corps et de la chambre. Ce petit bruit, incontrôlable et persistant, qui vient fendre le silence – le mot « fêlure » renvoie clairement au sens de traumatisme physique ou mental –, semble soudain tout contenir, résonnant autant que le tumulte de la ville qui fascine tant Simon. Il devient alors la métaphore d'une vie citadine devenue pathologique, que le héros va devoir fuir. Ce moment pivot du récit prélude au rapport silence-contenant/bruit-contenu qui va s'installer au Crêt d'Armenaz. Le bruit de la maladie, tout comme celui qui rythmait la vie parisienne de Simon, va devoir être contenu, se soumettre au silence du sanatorium et des espaces de soin, tout d'abord, à celui du monde de la nature, de la montagne, ensuite. Le silence y est un silence qui règne, contenant, surplombant et prégnant.

### 3.2 Le sanatorium et la règle du silence

Le sanatorium est le lieu où est imposée la discipline du silence. Si, dans la vie d'avant, le silence était l'exception, il est ici la règle : un écriteau, sous une veilleuse, recommande le silence<sup>33</sup>. Tout dans ce qui est donné à voir de ce lieu, renvoie au silence : les réalités que

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>32</sup> Le romancier se demandera, dans un de ses carnets : « La maladie fut-elle jamais autre chose chez moi qu'un besoin passionné du silence ? », P. Gadenne, *Le Rescapé. Carnet (novembre 1949 – mars 1951)*, Séquences, Rezé 1993, p. 79 (version e-book).

<sup>33</sup> P. Gadenne, *Siloé*, p. 128.



Simon y découvre sont « silencieuses et mornes » ; les couloirs « silencieux », « vides », les portes « muettes et rigides », « closes » et « silencieuses » :

3. Le long du mur, les portes se succédaient, *closes, silencieuses*, surmontées de leurs numéros. Il regarda près de lui : 113. Pourquoi 113 ?... Il ne s'y retrouvait plus ; *il ne percevait plus aucun bruit...* Il se remit à marcher, trouva un nouvel escalier plus étroit que le précédent mais qui aboutissait à un couloir tout pareil. Il enfila le couloir. À chaque fenêtre, son ombre décrivait un circuit sur le mur et venait atterrir devant lui sur le sol. Tandis qu'il regardait cette ombre, il s'aperçut, comme l'autre jour, qu'*il avait peur. Oui, peur !* Tout était *tellement silencieux*. Seuls le mal, la douleur pouvaient produire *un pareil silence*. Il sentait son désastre uni à tous les autres, et cela faisait vraiment *un silence prodigieux*<sup>34</sup>.

Avant de pouvoir sortir et monter et descendre par les sentiers de la montagne, Simon va monter et descendre les étages du bâtiment principal du sanatorium et en explorer l'univers aseptique. La scène décrite dans l'exemple 3, qui n'est pas sans rappeler le labyrinthe puisque Simon se perd dans les méandres des couloirs du sanatorium (« Il ne s'y retrouvait plus »), reprend les plans verticaux et horizontaux qui se construisent, cette fois, dans l'espace du confinement. Le silence y est décrit dans toute son intensité, par le biais de l'adverbe intensif « tellement » devant l'adjectif « silencieux », de l'adjectif « pareil » antéposé à « silence » et le recours à la litote « il ne percevait plus aucun bruit » pour dire le silence total. La force du silence, remède nécessaire contre la maladie, est proportionnelle à l'ampleur de cette dernière : « Seuls le mal, la douleur pouvaient produire un pareil silence ». Tout comme, et inversement, la clameur, citée plus haut, émanant des patients en détente, est proportionnelle au silence contraignant du lieu de soin. Le petit bruit retentissant et incontrôlable apparu dans la quiétude de la chambre parisienne de Simon est ici étouffé, confiné par ce silence inédit qui habite tous les espaces du sanatorium. L'emploi de l'adjectif « prodigieux » pour le qualifier évoque bien le côté à la fois extraordinaire, fabuleux, car inouï (sans mauvais jeu de mot) pour le jeune homme, et monstrueux puisqu'il est également lié à la maladie. D'ailleurs, ce silence omniprésent, fait peur. Tout au long du roman, le silence est très souvent associé à la peur, l'angoisse, l'anxiété, l'inquiétude<sup>35</sup> et le malaise, comme nous le verrons dans l'exemple 6.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>35</sup> Voici quelques exemples : « Simon retrouvait dans ce visage un peu de *l'inquiétude* merveilleuse qu'il éprouvait toujours lorsqu'au début de l'après-midi, pendant les deux heures où *le silence* régnait dans la Maison, il gardait les yeux fixés sur les montagnes : comme le Mont-Cabut, comme le Grand-Massif, comme la prairie avaient leurs secrets différents, ainsi ce front avait son secret, ainsi ces lèvres, ainsi ces chevaux avaient le leur. » (pp. 167-168) ; « Il y a partout *un silence* qui lui aussi est dur et qui *fait peur*. » (p. 456) ; « Du fond de la vallée engloutie montait le sifflement d'un train qui sondait le *silence*, comme une pierre qu'on jette au fond d'un puits pour en mesurer la profondeur. Alors Simon éprouvait *une anxiété* si aiguë que soudain il avait envie de crier. » (pp. 384-385) ; « Tout se passait comme si l'Arbre était demeuré silencieux, comme si Ariane était demeurée silencieuse ; *l'angoisse* primitive recommençait à se transporter d'elle à lui et de lui à elle, et le monde était de nouveau indéchiffrable et sourd... » (p. 627). Le silence gadannien est souvent source d'effroi et ce qui confine la parole par exemple : dans *L'invitation chez les Stirl*, Olivier écoute « les bruits, le silence austère

La chambre du jeune homme, qui représente en fait le tout premier « stade » du confinement, est, elle aussi, tout imprégnée de silence jusque dans les gonds de la porte, comme nous pouvons le voir dans l'exemple 4 :

4. Il s'empara d'un livre et, un moment, retrouva un peu d'apaisement au contact d'un monde qui empruntait à la magie de l'art une existence d'une densité, d'une probabilité infiniment supérieure à celles de la vie réelle. Mais, tout à coup, la porte tourna sur ses gonds *dans un silence impressionnant* et sœur Saint-Hilaire en personne fut devant lui, petite, rigide, sanglée dans son tablier blanc, le regard insaisissable derrière ses lunettes de nickel<sup>36</sup>.

Le silence de la chambre est « impressionnant » et, à la lueur de ce qui est dit dans l'exemple suivant (5), il semble que le corps s'en empreigne, passant sous l'effet de rayons X<sup>37</sup> :

5. Quelquefois, la chambre appelait ses regards, la chambre venait à lui, passait le long de ses membres avec ses murs luisants, ses scintillements, *son silence*. *Contre elle il n'y avait rien à dire*<sup>38</sup>.

La chambre impose son silence aux sens et au corps, mais cette chambre et son silence agissent aussi sur la capacité de parole – contre ce silence de la chambre, il n'y a rien à dire (5) – et sur la pensée, comme en (6), où le silence qui vient s'immiscer de tout son poids entre deux moments sonores, « silencie » jusqu'à l'entendement :

6. Enfin, le dernier bruit, le tout dernier, celui qui clôturait la série, était invariablement celui de la chaise longue qu'on repliait et qui venait se loger avec fracas contre la cloison. Ce bruit-là était définitif. Après ce quart d'heure sonore, *le silence semblait si pesant qu'il vous empêchait de réfléchir*. Mais heureusement, la sonnerie de midi venait bientôt mettre fin à ce malaise<sup>39</sup>.

Le silence « pesant » du sanatorium, doté par conséquent d'une matérialité, aspect sur lequel nous reviendrons plus loin, réduit au silence, annihilant le jugement.

---

de la maison, et *une sorte de silence à l'intérieur de ce silence* – un silence nouveau, redoutable. », P. Gadenne, *L'invitation chez les Stirl*, Gallimard, Paris 1955, p. 136 ; dans *La rue profonde*, les paroles du narrateur poète sont piégées par le silence de l'amie : « J'avais seulement vu mon amie aller vers la glace devenue obscure, se pomponner approximativement, et s'éloigner, emportant *mes paroles engluées dans son silence*, comme la glace avait absorbé son image sans la réfléchir. », P. Gadenne, *La rue profonde*, pp. 135-136.

<sup>36</sup> P. Gadenne, *Siloé*, p. 123.

<sup>37</sup> Tels ceux auxquels Simon se soumettra pour le contrôle de la maladie.

<sup>38</sup> P. Gadenne, *Siloé*, p. 127.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 191.

### 3.3 « La cure silencieuse » : la montagne vue de la chambre

Le silence, au Crêt d'Armenaz, est, au sens propre, curatif, thérapeutique. C'est en prescrivant deux heures de silence par jour, sur le balcon, que l'on soigne la maladie. Ce moment, appelé « la cure silencieuse », est magnifiquement décrite dans le passage suivant (7) :

7. La 'cure *silencieuse*' occupait les deux premières heures de l'après-midi. C'était le moment de la journée où, tapi dans *sa retraite magique*, tandis que le corps s'abandonnait à la *pesanteur*, l'esprit libéré s'abandonnait à ses *rêves*, à ses *fantômes*. En vertu du même *règlement*, semblait-il, la montagne et les hommes se taisaient, et le torrent lui-même semblait dormir au creux de son lit. C'était l'heure la plus *sacrée* du jour, cette heure où, *du silence universel*, fait d'une conspiration de *tous les silences*, naissaient, le long de ces corps étendus, d'ineffables délires...<sup>40</sup>

La cure silencieuse est cet intervalle qui va prédisposer Simon Delambre à la contemplation et à l'écoute du paysage, ainsi qu'à un retour à la nature. Ce passage est fondamental car c'est ici que l'axe horizontal de l'observation est établi. Ayant retrouvé la vue, c'est par la contemplation, posture solitaire et silencieuse<sup>41</sup>, que Simon Delambre va mener sa quête de lui-même, en symbiose avec la montagne. La description de la cure silencieuse représente le moment le plus statique du roman où le silence entre véritablement en scène, instituant une dimension à la fois fantastique (« retraite magique » ; « rêves » ; « fantômes » ; « ineffables délires ») et spirituelle (« l'heure la plus sacrée »), répondant au silence « prodigieux » relevé plus haut ; c'est également le moment où la montagne entre en scène, en imposant elle aussi son silence, partie intégrante de son langage, qui, conjugué à celui des humains, devient un « silence universel », « une conspiration de tous les silences ». C'est aussi à partir de ce moment-là que le silence prend véritablement corps et qu'il est perçu dans toute sa matérialité totalisante. Gadenne reprend un peu plus loin (8) les mêmes tonalités que dans le passage précédent : statisme des corps humains et de la nature (« inaction complète » ; « immobilité » ; « rien ne remuait » ; « affaissement » ; « demi-mort » ; « elle se laissait aller » ; etc.) ; atmosphère là encore presque magique (« rêves ») ; étirement du temps sous le poids du silence :

8. Les plus insipides, les plus lentes à traverser étaient les deux heures qui vous attendaient, solennelles et funestement couplées, au début de l'après-midi ; heures vouées à l'inaction complète, étouffées sous des *épaisseurs de silence* et où les *rêves* montaient tout droit dans *l'immobilité* du ciel, comme des fumées, quand le vent est tombé, dans l'air lourd. À ces moments-là, le temps s'étirait, masse uniforme dont aucun point n'était plus sensible. Rien ne remuait en vous ni hors de vous. La terre elle-même avait alors son heure de détente, d'affaissement, de demi-mort, et devenait semblable à un homme qui cuve son vin. Elle se laissait aller de tout son poids sous

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>41</sup> Il est dit un peu plus loin : « La solitude l'avait pour ainsi dire muni d'antennes grâce auxquelles il analysait les odeurs, les saveurs, *les silences* même. Il se sentait des organes nouveaux. C'était une espèce de renaissance qui commençait, pareille à celle qui suit une opération ou un accident. », *Ibid.*, pp. 189-190.

le soleil qui brûlait, étroitement appliqué sur elle, tandis qu'au sein de la prairie, les plantes, les bêtes digéraient lentement et ne bougeaient plus<sup>42</sup>.

L'image d'un silence comme d'une masse constituée d'épaisseurs est plusieurs fois reprise. Dans le passage (9), par exemple, nous assistons, en même temps que Simon, au moment où, par le balcon, poste d'observation privilégié, la nature fait irruption, pénètre dans l'espace de la chambre. Les éléments composant le paysage vu du balcon (le ciel, le torrent, la muraille et sa roche, la prairie) et leurs variations – chromatiques, sonores, rythmiques – sont donnés à voir ainsi que les effets de cette perception sur Simon :

9. Parfois, succédant à des journées brumeuses, une matinée se déployait subitement dans la lumière, une de ces matinées *plus silencieuses que le silence*, où la jointure de la terre avec le ciel ne fait pas le plus léger bruit, et qui vous mènent, par des avenues glorieuses, vers ces hauteurs calmes où la vie se tient tout doucement appuyée. Alors, l'émotion qui s'emparait de lui était d'une telle violence qu'elle semblait vouloir rejeter les êtres qui auraient pu occuper son cœur. La prairie venait à lui, coulant comme une eau verte, intarissable, étoilée de points multicolores ; elle venait se mettre à son niveau, elle venait s'appliquer avec une sorte de douce frénésie contre les barreaux du balcon d'où elle le regardait, lui, l'hôte étrange de cette chambre, l'habitant de cette cabine, le passager aux exaltations solitaires. Et vraiment, il n'y avait plus qu'elle. Il la sentait vivre. Elle avait un rythme, une volonté. Simon se penchait sur elle avidement et comprenait qu'il ne lui échapperait plus : elle le voulait à elle, et lui-même n'avait d'autre désir ; elle avait balayé de son être toutes les cendres qui l'alourdissaient et une joie énorme, une joie pure montait en lui, qui l'étreignait comme une angoisse...<sup>43</sup>.

Le silence de la nature est ici montré comme étant plus silencieux que le silence auquel le personnage est habituellement soumis dans l'enceinte du sanatorium – « une matinée se déployait subitement dans la lumière, une de ces matinées *plus silencieuses que le silence*, où la jointure de la terre avec le ciel *ne fait pas le plus léger bruit* ». En ce point, c'est le silence-contenant de la nature, de la montagne, qui commence à prendre le dessus. La même figure superlative du silence de la nature est réitérée plus loin, avec des « heures silencieuses plus silencieuses » (10) :

10. Les heures, même innocupées, possédaient une saveur qui rendait précieux, presque déchirant, l'écoulement des moindres minutes, lesquelles s'infiltraient goutte à goutte avec une merveilleuse lenteur, dans l'épaisseur de la douce neige mentale. Mais les heures *silencieuses* étaient *plus silencieuses*. Comme les minutes, la neige s'égouttait du toit et ces gouttes tombaient une à une avec un bruit mat, délicieux à entendre, sur les stores dressés contre le soleil. Mais celui-ci montait de moins en moins haut sur l'horizon, de sorte qu'il pénétrait par toute la chambre, cornait les papiers, ouvrait les livres, et que parfois on se retournait, surpris, comme s'il y avait eu quelqu'un... *Le silence était devenu si compact qu'on se heurtait à lui comme à une*

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 239-240.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 211-212.

*surface résistante et qu'on avait envie de lui faire violence et de pousser un cri pour en déchirer la profondeur ; mais le cri s'y fût enfoncé sans écho, comme les gouttes d'eau qui, tombant du toit, trouaient la neige. Alors, au milieu de ce silence, sous le rayonnement du soleil qui, dès le début de l'après-midi, commençait à décliner, venaient des heures d'une vertu inespérée où la terre émettait autant de lumière que le ciel<sup>44</sup>.*

Dans et par l'immensité silencieuse, les éléments se rapprochent, se fondent. Gadenne crée ainsi des correspondances complexes avec d'autres éléments de la nature, venant confirmer l'idée d'un silence comme part du langage de cette même nature. En (10), nous trouvons la comparaison neige/gouttes // silence/cris, d'une part, où le silence « si compact » et « résistant » est aussi jaugé dans sa profondeur. D'autre part, comment ne pas voir dans cette impénétrabilité d'un silence qui résiste aux cris, l'image de l'étouffement du petit bruit du début de la maladie, petit bruit supplanté par le silence, dont il ne sera plus jamais question. Les bruits de la neige qui s'égoutte ne fendent pas le silence comme ceux de la maladie, mais en font percevoir au contraire toute la matière.

Le silence sera également qualifié de « dur », de la dureté de la roche de la muraille d'Armenaz qui surplombe le sanatorium :

11. Le jour se leva enfin, Simon épia dans son miroir, du côté de la muraille d'Armenaz, le premier signe de faveur que devait lui donner le ciel, puis, sautant de son lit, il courut à sa fenêtre pour sentir, quelques instants, contre sa poitrine nue, cet impalpable rideau de glace que l'air avait formé pendant la nuit et qui l'attendait, rigide, transparent et bleu, comme la garantie d'une journée qui serait pareille à la précédente, formée de la même *matière dure*, des mêmes *silences* et des mêmes plaisirs<sup>45</sup>.

ou de celle d'un paysage d'hiver sous la neige : « [...] il a franchi ce talus et il va, sur le petit chemin qui longe le bois, et les sapins laissent tomber derrière lui des paquets de neige qui font le bruit de quelqu'un qui marche. Il y a partout un *silence* qui lui aussi est *dur* et qui fait *peur*<sup>46</sup> ». Comme bien souvent, nous l'avons vu, ce silence fait peur. Simon est alors sorti de sa chambre, où la montagne est venue, pour ainsi dire, silencieusement le chercher, et a commencé son ascension.

### 3.4 Le silence de la montagne

Dans la montagne, Simon Delambre va parachever la transformation de son être. Si Ariane a pour fonction de représenter l'amour et de guider Simon dans son exploration de cet univers, c'est cependant un arbre qui va attirer le jeune homme en altitude et représenter ce à quoi l'on atteint (la pureté, le bonheur, la conscience de soi), non sans tourments bien sûr :

12. À force de le [l'arbre] contempler, de l'interroger, Simon finissait par ne plus rien voir ; il ne voyait plus que le cercle distendu et rougeoyant du soleil qui descendait

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 456.

lourdement derrière lui et que ses branches striaient de fines marbrures. Le jeune homme, aveuglé, ivre, fermait les yeux. Aussitôt le *silence* se mettait à grossir autour de lui et devenait tel qu'il s'emparait de lui à son tour, *comme si le silence même avait quelque chose à lui dire* et comme s'il n'y avait plus rien à faire au monde que rester là, dans ce froid, dans cette nuit qui montait, et de se laisser mourir... Quand il rouvrait les yeux, le soleil avait disparu. L'arbre s'était remis à croître *silencieusement* dans l'ombre et se posait de nouveau comme une immense énigme, au bord du monde. Du fond de la vallée engloutie montait le sifflement d'un train qui sondait le *silence*, comme une pierre qu'on jette au fond d'un puits pour en mesurer la profondeur. Alors Simon éprouvait une anxiété si aiguë que soudain il avait envie de crier<sup>47</sup>.

Le silence apparaît là, à nouveau, dans les deux dimensions : celle de l'épaisseur (« le silence se mettait à grossir »), il gonfle et englobe, happant littéralement Simon. Il est ce qui unit à et en un tout ; puis celle de la profondeur jaugée par les sons humains (un sifflement de train // le jet d'une pierre dans un puits) qui plonge Simon dans l'angoisse. Pour la première fois, s'engage, au cœur de cette nature d'une beauté merveilleuse, un corps à corps avec le silence, dont Simon attend qu'il lui dise quelque chose, mais en vain. Par le biais de l'adverbe « silencieusement », Gadenne restitue l'idée d'un silence qui accompagne le mouvement, les changements qui, imperturbablement, animent la montagne. L'arbre, comme nous venons de le voir en (11), « s'était remis à croître silencieusement », « [l]'automne était une grande flamme qui léchait silencieusement la pierre<sup>48</sup> », ou encore, « [e]ntre les cimes et les sapins, le ciel [continue] à brûler silencieusement<sup>49</sup> », « [l]a neige, avec une obstination imprévue et anachronique, continuait de tomber silencieusement<sup>50</sup> » et enfin, « les amples surfaces [les flancs des montagnes] se mesurent silencieusement avec le ciel<sup>51</sup> ».

Dans *Siloé*, le silence est donc immanent à la montagne, il a créé « un ordre », « une unité ordonnée » que Simon et Ariane craignent de détruire :

13. Ils montent tous les deux le long de la route, n'osant pas faire de bruit, de peur de détruire cet ordre autour d'eux créé par le *silence*<sup>52</sup>.

Et ce silence est à ce point parfait, que tout bruit humain risque de l'entacher. Il est alors comparé à une musique :

14. [...] si quelque bruit venait à troubler le *silence*, il en souffrait comme d'une fausse note au milieu d'une phrase mélodieuse. C'est que le *silence* était devenu musical et ne comportait l'intervention d'aucun bruit, d'aucun son qui ne rentrât point dans sa secrète architecture<sup>53</sup>.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 384-385.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 616.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 626.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 490.

Et alors justement, la montagne est « le silence du monde », que seule la nature elle-même peut venir troubler pour inscrire sur cette « ampleur silencieuse », comme Gadenne le dit lui-même, ses bruits, ses sons. Le torrent, par exemple, premier appel que Simon entendra, clameur sauvage par laquelle il se laisse remplir et dont le « grondement [...] s'emparait du ciel et se soumettait tous *les silences* » est une parole « *surhumaine* qui parlait pour toute la nature et racontait la terre, depuis le chaos<sup>54</sup> ». Ou bien, dans le passage suivant (15), où, pendant la cure silencieuse, Simon ne perçoit plus, dans le silence « absolu », que les bruits de la nature environnante, des « battements d'ailes », des « cris d'oiseaux » :

15. Il se passait quelques secondes pendant lesquelles *on n'entendait plus rien* ; puis la porte s'ouvrait et aussitôt des bruits analogues à ceux du matin se mettaient à résonner de l'autre côté du mur. Puis c'était le store, devenu inutile, qu'on remontait presque d'un seul coup de toute sa hauteur et qui faisait entendre un cri métallique qui n'avait pas le temps de se convertir en plainte. Mais bientôt *le silence devenait absolu* et l'après-midi n'était plus traversée que de battements d'ailes et de cris d'oiseaux. Seulement, à de légers frôlements qui se produisaient le long de la cloison, Simon comprenait que son voisin était étendu là, tout près de lui, presque à portée de la main... (1\_IX\_p. 191).

La même perception est exprimée dans l'extrait 16, où le silence est « mouillé des mille bruissements des sources » :

16. Les hautes masses blanches, hérissées de pics, veillaient pacifiquement sous la fine lumière de la lune. Une sorte de lueur émanait du sol ; les branches des hêtres, jetées en berceaux au-dessus du chemin, vous promettait tout à coup une intimité merveilleuse, le *silence* était mouillé des mille bruissements clairs des sources dont chacune sourdait dans l'ombre, parmi les pierres ; la nature appelait l'homme avec un air de tendre complicité, mais hélas ! il semblait qu'elle voulût seulement narguer ses désirs. Car elle ne disait pas son dernier mot, elle ne le dirait jamais. Tout se passait comme si l'Arbre était demeuré *silencieux*, comme si Ariane était demeurée *silencieuse* ; l'angoisse primitive recommençait à se transporter d'elle à lui et de lui à elle, et le monde était de nouveau *indéchiffrable* et sourd...<sup>55</sup>.

La représentation gadennienne du silence rejoint ici la définition de Jean Breschand pour qui le silence est comme une « non-rupture d'un doux *continuum* sonore, de la rumeur ambiante, familière », du « ronronnement de la journée ». À ses yeux, le silence est une ambiance, un « bruit doux, léger et continu », et anonyme<sup>56</sup>. Impénétrable, primordial, inquiétant, face à lui, l'humain est nu.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>56</sup> Cfr. A. Corbin, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, p. 36.

#### 4. Conclusion

Cette cartographie du silence, dans *Siloé*, s'apparente à une parabole du silence dans laquelle s'inscrit celle du personnage principal, Simon Delambre. Du silence contenu et rompu par les bruits humains du début, nous passons au silence contenant, absolu de la montagne qui ne laisse percevoir que l'essentialité des sons de la nature. Soumis à l'épreuve de ce silence-là, thérapeutique, immergé dans cet absolu, l'humain se tait, est réduit au silence. Car, face au silence de la nature, « il n'y a rien à dire ». Parvenu en haut du sentier, Simon le comprendra et aura cette pensée : « Ici, tout se taisait. Il ne fallait rien attendre de la neige, ni du roc, que ce même silence et cette même immobilité qui vous arrachait l'âme, qui mettait la nature si loin de vous et la rendait indéchiffrable et presque absente, ainsi qu'un être aimé qu'on ne verrait que dans son sommeil<sup>57</sup> ». Simon n'aura plus rien à dire, son corps finissant par se fondre avec celui de l'arbre, de la nature : « Simon parlait, la tête appuyée contre l'Arbre, les yeux fermés, d'une voix faible et basse, si faible et si basse que cette voix restait au-dedans de lui, inerte, silencieuse. Son corps immobile ne se distinguait plus du tronc auquel il était appliqué...<sup>58</sup> ». C'est en faisant l'expérience profonde du silence que Simon Delambre guérira et atteindra à cette conscience de participer pleinement au monde, d'être et de pouvoir créer. C'est par le silence, pour citer Henry D. Thoreau, qu'il reprendra possession de ses mots, par conséquent, de sa vie<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> P. Gadenne, *Siloé*, p. 393.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 632.

<sup>59</sup> Cfr. A. Corbin, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, p. 107.





## LES PÉRIPHRASES DU SILENCE CHEZ RAMUZ : LE RYTHME DE L'INDICIBLE

DAVIDE VAGO

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE, MILAN

Pour Ramuz, la haute montagne est un chaos de pierres et de glaces, où le silence apparemment éternel cacherait la menace d'un cataclysme assourdissant, mettant en danger l'existence même de l'homme. Nous analysons les périphrases que Ramuz utilise pour évoquer le silence des sommets dans *La Grande Peur dans la montagne* et *Si le soleil ne revenait pas* : ses stratégies stylistiques et rhétoriques traduisent l'innommable qui surplombe l'homme. Par cela, ces romans développent une sensibilité à l'égard de la nature qui est très actuelle : une lecture écopoétique du « silence des hautes Alpes » est proposée en conclusion.

According to Ramuz, high mountains represent a chaos of stones and ice, where an apparently everlasting silence might conceal the threat of a deafening cataclysm, putting the existence of human beings in danger indeed. In this paper we analyse Ramuz's use of periphrasis to allude to the silence of summits, especially in two of his novels: *La Grande Peur dans la montagne* and *Si le soleil ne revenait pas*; his recurrent stylistics and rhetorical patterns translate the unutterable entities overhanging the human being. In this way, his novels reveal a very contemporary sensitivity towards nature: a beginning of an eco-poetic analysis of the "silence of High Alps" will emerge in my conclusion.

*Keywords*: Ramuz, silence, periphrasis, eco-poetics

### 1. Introduction

Le paysage alpestre nourrit l'imaginaire de l'écrivain suisse Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947), à tel point qu'on le désigne souvent comme l'écrivain de la montagne par antonomase<sup>1</sup>. Dans sa *Lettre à Bernard Grasset*<sup>2</sup> – une sorte de réponse aux puristes qui critiquaient son français imparfait et paysan et qui est en fait un véritable manifeste d'esthétique et de poétique – Ramuz se dit « fier d'être Vaudois », tout comme le Canton du Vaud, selon lui, serait mieux défini comme « le pays de Vaud », se signalant alors par sa richesse et sa diversité. L'univers de la montagne chez Ramuz, issu de ses *Vues sur le Valais* de 1943, est un étalage de facettes inégales et dissymétriques qui composent ainsi un véritable microcosme : l'étagement alpin de la vallée du Rhône montre bien le principe

<sup>1</sup> Voir J.-L. Pierre, *Le miroir de la montagne*, in *Identités de C.F. Ramuz*, Artois Presses Université, Arras 2011, pp. 138-157.

<sup>2</sup> C.F. Ramuz, *Lettre à Bernard Grasset* [1929], in *Œuvres complètes*, Slatkine, Genève 1986, vol. XI, pp. 9-44.

de séparation qui, d'une façon explicite depuis *La Séparation des races*<sup>3</sup>, façonne l'anthropologie de Ramuz. Tandis qu'en bas l'homme a profondément travaillé la terre (avec ses cultures agricoles aussi bien que ses activités anthropiques), la haute montagne est un univers de pierres et de glaces, un chaos primitif où le silence apparemment éternel cacherait en fait la menace d'un cataclysme assourdissant, mettant en danger la survie ou l'existence même de l'homme. Morzewski a parlé justement d'une tension permanente chez Ramuz, et « comme électrique, entre ces deux pôles, entre ces deux chronotopes, entre ces deux postulations, et tous les va-et-vient des personnages [se classent] entre cet 'en-haut' et cet 'en-bas'<sup>4</sup> ». Ramuz se débarrasse ainsi des stéréotypes pseudo-romantiques : la montagne n'a rien de beau ou de pur en elle-même, elle sépare plutôt qu'elle n'unit – à l'opposé du lac, qui réunit en fait le pays de Vaud à la Savoie, donc à la France<sup>5</sup>. Les architectures vertigineuses et glacées des sommets représenteraient alors la négation de toute possibilité de vie pour l'homme : « c'est que la montagne a ses idées à elle, c'est que la montagne a ses volontés<sup>6</sup> », écrit Ramuz en conclusion de la première édition de *La Grande Peur dans la montagne*. Lorsque l'homme entend la voix tonitruante et pour lui incompréhensible des sommets, c'est que son chemin l'a mené aux bords d'un gouffre : le silence qui suit l'éclat de la catastrophe rend plus palpable la puissance mortifère de l'Alpe. « Mais déjà le silence revient, il se referme, il vous enveloppe, il s'applique exactement à votre personne, comme pour vous isoler, vous et votre vie, de sa substance qui vous nie, et vous tenir dans la séparation, soucieux de sa pureté<sup>7</sup> ». Dans un texte qui remonte à 1908, *Le Village dans la montagne*, le silence des pics et des glaciers était déjà explicitement défini comme le royaume de la mort : lorsqu'on monte plus haut que les pierriers et les névés, « plus d'homme, ni d'arbres, ni d'herbe, à peine une dernière mousse, et les oiseaux même ne font que passer [...] et c'est tout, dans le grand silence<sup>8</sup> » : les morts, alors, les âmes en peine peuvent sortir dans ces lieux archaïques et déserts<sup>9</sup>. Selon certaines légendes montagnardes que Ramuz probablement connaissait, le glacier « représente le purgatoire, ce lieu inter-

<sup>3</sup> « Ô séparation ! Rien ne tient ensemble. Les choses qu'on aime ne s'aiment pas entre elle » (C.F. Ramuz, *La Séparation des races* [1922], Gallimard, Paris 2010, p. 200).

<sup>4</sup> C. Morzewski, *La montagne ramuzienne : du "chant du monde" au "silence éternel de ces espaces infinis"*, in Charles Ferdinand Ramuz, *silence(s), bruit(s), musique(s)*, Fabula / Les colloques, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document5913.php> (dernière consultation le 16 avril 2020).

<sup>5</sup> J.-L. Pierre, *Poétique et politique de Ramuz. De l'infraction aux effractions*, in *Éthique et politique dans l'œuvre de Charles Ferdinand Ramuz*, C. Dupouy – J.-L. Pierre ed., Artois Presses Université, Arras 2017, pp. 126-127.

<sup>6</sup> C.F. Ramuz, *La Grande Peur dans la montagne* [1926], LGF, Paris s.d., p. 187. Notons que dans la version définitive des *Œuvres complètes* la conclusion est différente : ce passage est en fait éliminé, à faveur d'un silence mortuaire que semble évoquer la liste des personnages nommés (par qui ? les survivants ? les gens du village ? Ramuz utilise la tournure "on dit" qu'il affectionne) et qui sont tous "mort[s]". Voir C.F. Ramuz, *Romans*, Paris, Gallimard 2005 (« Bibliothèque de la Pléiade », 518), t. II, p. 536. Dorénavant, on donnera les références directement dans le texte à partir de cette édition (*GP*, « Pléiade »).

<sup>7</sup> C.F. Ramuz, *Vues sur le Valais*, Urs Graf, Bâle 1943, pp. 91-92.

<sup>8</sup> Id., *Le Village dans la montagne*, in *Œuvres complètes*, Slatkine, Genève 1986, vol. III, p. 295.

<sup>9</sup> « Le hameau de haute montagne chante sa lutte implacable et proclame la rigueur d'un combat perpétuel aux dimensions inhumaines des glaciers et des lointains alpages » (P. Vernois, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz*, Nizet, Paris 1962, p. 410).

médiaire où les âmes des morts font pénitence<sup>10</sup> ». Un antagonisme net s'esquisse entre la communauté des vivants et l'espace de la haute montagne, l'*alter*<sup>11</sup> comme l'a définie Federica Locatelli : une opposition qui ressortit au sacré<sup>12</sup>, avec des accents pascaliens, et qui se manifestera aussi dans les romans majeurs de l'écrivain par des allusions au genre tragique.

## 2. Une poétique de l'allusion

Nourri par l'exemple des symbolistes, refusant d'une façon « véhémente » les structures du roman réaliste et naturaliste jusqu'à les renverser<sup>13</sup>, Ramuz se penchera en effet sur le roman poétique<sup>14</sup> comme l'expression la plus réussie de ce qu'il appelle la vie, et qui constitue en effet le noyau de ses préoccupations esthétiques et littéraires. Dès 1904, à propos de l'un de ses premiers romans, *Aline*, il met en question le genre même du roman par le fait que, selon lui, seulement un récit poétique pourrait véhiculer les sensations et les émotions de l'artiste face à la vie. Dans une page de son *Journal*, le 29 avril 1905, il écrit :

Je voudrais arriver à la sensation nue ; peindre le compliqué avec des mots très simples, ne pas décrire, mais évoquer ; aller même parfois pour plus de force jusqu'à briser la syntaxe et la grammaire [...]<sup>15</sup>.

Si le souci d'exprimer ou d'évoquer sera à la base de ses configurations littéraires, c'est que cet artisan des mots<sup>16</sup> se caractérise avant tout par une langue allusive, forçant « le texte à ne pas 'dire' mais à évoquer<sup>17</sup> ». Cette recherche de l'implicite chez Ramuz a été relevée par la critique : « l'essentiel de l'œuvre est dominé par le travail du non-dit, l'expression du non-actualisé pour mieux accéder à une sensation avant tout universelle<sup>18</sup> ». C'est ce que Philippe Renaud définit comme le choix d'une « langue image » au détriment d'une « langue qui analyse, qui explique<sup>19</sup> ».

La poétique ramuzienne de l'allusion devient patente lorsqu'on se penche sur le cycle montagnard de sa production romanesque : la haute montagne est un effet le règne de

<sup>10</sup> J. Berney, La Grande Peur dans la montagne de C.F. Ramuz ou la naissance d'une légende, « A contrario », 4, 2006, 1, pp. 53-70. DOI : 10.3917/aco.041.70 (dernière consultation le 16 avril 2020). La citation se trouve à la p. 58.

<sup>11</sup> F. Locatelli, *Les Alpes, (h)aut(r)ement poétiques*, in *Les Alpes, singuliers spectacles*, EDUCatt, Milano 2019, p. 12.

<sup>12</sup> Ph. Renaud, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Éditions de l'Aire, Lausanne 1986, p. 55.

<sup>13</sup> G. Froidevaux, *L'Art et la Vie. L'Esthétique de C.F. Ramuz entre le Symbolisme et les Avant-gardes*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1982, en particulier pp. 57-65.

<sup>14</sup> Voir à ce propos J.-Y. Tadié, *Le récit poétique* [1978], Gallimard, Paris 1994.

<sup>15</sup> C.F. Ramuz, *Journal, notes et brouillons*, D. Maggetti – L. Saggiorato ed., Slatkine, Genève 2005, t. II (1904-1920), p. 50. Je souligne.

<sup>16</sup> Voir J. Meïzoz, *Ramuz. Un passager clandestin des lettres françaises*, Zoé, Genève 1997.

<sup>17</sup> N. Sichler-Wolff, *L'objectivation stylistique de Ramuz à travers trois étapes de son art romanesque*, in *C.F. Ramuz 2. Autres éclairages*, J.-L. Pierre ed., Lettres Modernes Minard, Paris 1984, p. 15.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>19</sup> Ph. Renaud, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, p. 23.

l'absence de tout son et de tout bruit ; ces forteresses faites de granit et de glace semblent rappeler à l'homme toute son inconsistance, puisque le fait même de leur existence s'oppose nettement à la survie de l'homme ; comme Morzewski l'a signalé, « c'est dans les grands romans de l'Alpe [de Ramuz] que cette angoisse du vide acoustique, cette terreur d'un cosmos absolument muet, s'exprimera le plus fortement<sup>20</sup> ». Les configurations langagières de Ramuz convoquent en effet un mysticisme tout à fait particulier, ouvrant sur l'essence secrète des choses : ce qu'on peut deviner, mais ne point *nommer*, au-delà du silence qui enveloppe les sommets des montagnes<sup>21</sup>.

Dans son essai sur la périphrase chez Baudelaire, Federica Locatelli a montré comment cette figure de l'expansion agit sur le plan syntaxique et lexical aussi bien que sémantique et, tout compte fait, poétique. Définie en général comme « phrase de circuit et de détour », la périphrase fait apparaître « un *surplus* sémantique », manifestant ainsi « la sémantacité et [...] la créativité, qui sont les caractéristiques fondatrices du langage [et] du langage poétique en particulier<sup>22</sup> ». Chez Ramuz, le silence des hautes montagnes est, le plus souvent, évoqué non pas explicitement mais par le biais de figures d'expansion qu'on pourrait définir des périphrases. La création langagière résultant de ces paysages de la désolation, touchant « plus à l'esprit qu'aux sens » et empruntant la voix/e indirecte pour susciter le silence qui les caractérise, nécessite alors de la coopération du lecteur, afin de saisir la dilatation sémantique que ces configurations mettent en œuvre.

### 3. *Le silence dans La Grande Peur dans la montagne et Si le soleil ne revenait pas : des périphrases à larges méandres*

*La Grande Peur dans la montagne* est l'un des romans les plus connus de Ramuz ; publié en 1926 chez Grasset, il représente un parangon majeur de l'art ramuzien « de l'[a] mise en scène<sup>23</sup> » des catastrophes. Le résumé de l'action est simple : afin de faire face à la pauvreté d'un village haut perché, un groupe de jeunes demande à exploiter l'un des alpages les plus élevés, appelé Sasseneire, inutilisé depuis deux décennies. C'est que vingt ans plus tôt des malheurs se sont produits là-haut, et selon les plus vieux la raison est simple : c'est que cette montagne ne supporte l'intrusion ni des hommes, ni des bêtes, selon les histoires racontées par les villageois les plus âgés. Les jeunes cependant triomphent et une partie du bétail du village monte en direction de l'alpage : les bergers comprennent Barthélemy, qui a survécu à la catastrophe précédente, le jeune Joseph, qui a besoin d'argent pour se marier et un personnage difforme, appelé Clou. Très tôt, les malheurs se déclarent : une fièvre aphteuse frappe le troupeau de Sasseneire, ce qui entraîne la quarantaine de tous les hommes qui

<sup>20</sup> C. Morzewski, *La montagne ramuzienne : du "chant du monde" au "silence éternel de ces espaces infinis"*, art. cit.

<sup>21</sup> « C'est un sentiment obscur, s'exprimant par des détails précis, mais demeurant, dans l'ensemble, confus : le sentiment que les hommes et les choses cachent, sous leur figure visible, une essence secrète » ; ainsi s'exprimait en 1920 René de Weck («*Mercure de France*», n° 517, Paris, 1<sup>er</sup> janvier 1920, pp. 241-242).

<sup>22</sup> F. Locatelli, *Une figure de l'expansion. La périphrase chez Charles Baudelaire*, Peter Lang, Bern 2015, pp. 49-50.

<sup>23</sup> Ph. Renaud, *Notice*, in C.F. Ramuz, *Romans*, p. 1583.

sont montés. La fiancée de Joseph, Victorine, ne respecte pas l'interdit et tente de le rejoindre, mais elle se noie dans l'un des torrents qui naissent du glacier surplombant l'alpage de Sasseneire. Enfin, le jour même de ses obsèques, le village est ravagé par une poche d'eau, qui s'était formée dans le glacier à l'insu de tout le monde et qui crève tout d'un coup. L'une des premières descriptions du silence de l'alpage suit l'installation des bergers à Sasseneire :

Dehors, il devait faire complètement nuit ; peut-être qu'il y avait des étoiles, peut-être qu'il n'y en avait pas : on ne pouvait pas savoir. On n'entendait rien. On avait beau écouter, on n'entendait rien du tout : c'était comme au commencement du monde avant la naissance de l'homme ou bien comme à la fin du monde, après que les hommes auront été retirés de dessus la terre, – plus rien ne bouge nulle part, il n'y a plus personne, rien que l'air, la pierre et l'eau, les choses qui ne sentent pas, les choses qui ne pensent pas, les choses qui ne parlent pas. On écoutait, il ne venait rien ; c'était une nuit sans vent ; on écoutait encore, il ne venait toujours rien (*GP*, « Pléiade », p. 442).

Le paragraphe est construit sur une périphrase, à larges méandres, renvoyant au silence qui entoure cet alpage se trouvant au plus près des pics et des glaciers : chez Ramuz, le silence semble faire partie d'une vacuité plus grande, c'est-à-dire l'absence de tout rendu sensoriel, laquelle devient plus palpable par le rythme dû au martèlement des tournures négatives qui s'enchaînent ; par la redondance des phrases terminant par un terme-clé comme « rien », à la limite du pléonasmе ; par des effets tels que les redites, évoquant un prétendu style « oral » (selon les détracteurs de l'écrivain<sup>24</sup>), parmi lesquels on peut remarquer le « on », omniprésent dans les œuvres romanesques de Ramuz. Suivant les pistes d'analyse proposées par Alain Rabatel<sup>25</sup>, le pronom « on » qui est le sujet grammatical de verbes de perception (« on n'entendait rien », « on avait beau écouter » et ainsi de suite) ou bien d'entendement (« on ne pouvait pas savoir »), pourrait être interprété comme un pronom personnel se référant à un groupe de personnages contextuellement saillants (à savoir, Joseph et les autres bergers de l'alpage) ; toutefois, l'élargissement contenu dans les propositions formant le noyau de l'extrait (« au commencement du monde avant la naissance de l'homme ou bien comme à la fin du monde [...] ») semble à même de resémantiser ce pronom, en insistant davantage sur sa valeur de base, autrement dit sur sa valeur indéfinie ou générale. Du point de vue sémantique, enfin, ces périphrases pour nommer le silence insistent sur la négation : le silence est lié à ce qui n'est pas ou n'est plus, l'absence de tout bruit et de toute voix étant synonyme d'une privation de la vie, de son élan<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Sur les dispositifs énonciatifs qui donnent à « entendre l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit », voir J. Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Droz, Genève 2001.

<sup>25</sup> A. Rabatel, *La valeur de 'on' pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées*, « L'Information Grammaticale », 88, 2001, pp. 28-32.

<sup>26</sup> Dans ce contexte, le silence de l'Alpe s'apparente au *taceo* latin comme L. Heilmann l'a étudié dans un article incontournable : *taceo* serait lié à la constatation d'une absence ou d'un manque ; *sileo*, en revanche, serait lié à

Ailleurs dans le roman, le silence est aussi un espace d'amplification des bruits les plus menus<sup>27</sup> : dans l'absence, la chute d'une pierre ou les craquements d'un sérac se donnent comme des signes à entendre – par conséquent, à lire lorsqu'ils se transforment en configurations langagières : ils incarnent la menace surplombante d'un cataclysme assourdissant, mettant en danger la survie ou l'existence même de l'homme. Dans l'extrait suivant, Joseph fait un long détour, en passant par un couloir naturel rempli de neige qui mène au Pas du Chamois, afin d'arriver au plus près du village – lieu d'interdiction pour lui, mais où la veillée funèbre de Victorine va bientôt commencer :

Joseph traverse le torrent sur des pierres.

Il semblait qu'il allait exprès où elle [Victorine, sa fiancée qui vient de se noyer] n'était pas. On le vit qui marchait à la rencontre des lieux les plus inhabités de la terre, les plus privés de toute présence d'homme, et où seulement une pierre qui dégringole fait entendre par moments une espèce de voix ; il allait à la rencontre de là où il n'y a rien du tout, là où elle n'était pas, là où elle ne pouvait pas être. Il n'y avait que le bruit des pierres ; pourtant, il continuait d'avancer, ayant seulement le bruit d'une pierre qui dégringole au loin par moment pour répondre au bruit des pierres sous son pas, et cette voix-là seulement et cette espèce de voix-là pour s'élever en face de la sienne (GP, « Pléiade », p. 501).

On peut remarquer que le silence de la haute montagne – qui n'est jamais nommé explicitement – est évoqué par des périphrases véhiculant un sémantisme négatif : des « lieux les plus inhabités de la terre, les plus privés de toute présence d'homme », où le renforcement de la négation se fait par la duplication des éléments sur le plan syntaxique, à travers la synonymie, à la triple négation se manifestant par l'expression « là où il n'y a rien du tout, là où elle n'était pas, là où elle ne pouvait pas être », construite sur l'épanaphore. Néanmoins, l'extrait se signale surtout pour le surplus de sémantisme issu des bruits qui sont amplifiés par ce silence : ils acquièrent en effet la dignité d'une « voix » qui serait rehaussée par ce silence. Mystérieuse, apparemment humaine quoique déjà surhumaine (« une espèce de voix »), elle semble s'inscrire dans le texte comme une prolepse du cataclysme sur lequel le roman se clôt. Ce sera d'ailleurs une véritable violation sonore – les coups en l'air que Joseph fait partir de son fusil –, au sein du mutisme de l'Alpe, qui semble progressivement déclencher les mouvements soudains du glacier et, par conséquent, l'apocalypse inévitable. Peter Utz a montré que, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, nombreux sont les textes littéraires suisses à s'emparer de l'avalanche comme « catastrophe sonore » : c'est que même le bruit le plus

un sémantisme plus positif (une réalité en acte ou qui se crée). Voir L. Heilmann, *Silere-tacere. Nota lessicale*, « Quaderni dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna », I, 1955-1956, pp. 5-16.

<sup>27</sup> « Un silence tellement grand que les plus petits bruits, une goutte d'eau qui tombe, le cri lointain d'un chouc égaré dans quelque repli de la montagne, y retentissent agrandis mille fois : [un silence] d'ailleurs rompu affreusement, un moment plus tard, et une déchirure se fait dans cette robe sans couture : c'est le glissement d'une nappe de cailloux détachée par le dégel dans un couloir où il se fait une détonation comme celle d'une pièce d'artillerie ; c'est un sérac qui s'écroule rongé à sa base, une haute aiguille de glace qui s'abat comme l'arbre dont le pied a été entamé par la hache du bûcheron » (C.F. Ramuz, *Vues sur le Valais*, p. 92).

tenu, prétend-on, peut la provoquer. On comprend mieux pourquoi, alors, la « sacralisation de l'espace alpin » coïncide avec le sublime, voire, tout compte fait, avec le silence : ce silence qui « est pour Schiller l'une des conditions du sublime, puisqu'il exacerbe l'attente de 'quelque chose de terrible qui doit advenir'<sup>28</sup> ». On pourrait facilement adapter cette remarque à *La Grande Peur dans la montagne*.

« Ultime retour à la montagne » au sein de son œuvre romanesque<sup>29</sup>, *Si le soleil ne revenait pas*<sup>30</sup>, publié en 1937 et adapté au cinéma en 1987<sup>31</sup>, reprend les suggestions catastrophistes que Ramuz avait déjà exploitées à l'époque de *Les Signes parmi nous* (1919) et de *Présence de la mort* (1922) en particulier. Si dans celui-ci, le scénario était pour ainsi dire infernal – à cause d'un accident gravitationnel, le soleil s'approche de plus en plus de la terre, en y brûlant toute forme de vie – *Si le soleil ne revenait* se pourrait définir comme sa « variante glaciaire ». Encore une fois, on notera l'utilisation de l'un des procédés qui semble aller de concert avec l'inspiration ramuzienne, autrement dit le renversement, et son corollaire : les analogies secrètes existant entre des notions contraires<sup>32</sup>.

Pour les habitants de Saint-Martin-d'En Haut, village perché sur une montagne raide, il est commun de ne pas voir le soleil tout au long de l'hiver : mais si le soleil ne revenait pas du tout, que se passerait-il ? Mi-guérisseur, mi-sorcier de la bourgade, prophète et gardien de la montagne comme Janet l'est de la colline du roman homonyme de Giono, le vieux Anzévui prophétise au début du roman que le soleil passera en même temps que lui. Cette prédiction mystérieuse<sup>33</sup>, vraisemblablement incorrecte (quoique Anzévui meure au cours du récit), entraîne des réactions diverses au sein de la communauté de Saint-Martin-d'En Haut. Le principe de séparation étant à la base des forces qui font avancer le récit, afin de contrecarrer la psychose qui semble surplomber le village, le jeune Cyprien Métrailler se lance en solitaire dans une entreprise digne de Prométhée : il s'aventure en haute montagne, sur le Grand-Dessus, afin d'« aller retrouver le soleil » (*SRP*, « Pléiade », p. 1208). Le silence de cette montée qui se fait « comme sur une corde raide » est évoqué par le brouillard qui enveloppe le jeune homme, « si c'était bien du brouillard et non pas un simple empêchement au jour » (*SRP*, « Pléiade », p. 1213). Encore une fois, Ramuz utilise des agencements réitérant la négation afin d'évoquer l'absence de tout bruit. Un passage tiré de ce chapitre est intéressant : le silence est en fait nommé directement lorsque de la perception concrète on passe à une sorte de reconstruction intérieure, qui se fait en esprit, comme si le silence était indicible en tant que rendu sensoriel brut, et ne serait nommable qu'une fois intériorisé.

<sup>28</sup> P. Utz, *Culture de la catastrophe. Les littératures suisses face aux cataclysmes*, Zoé, Genève 2017, version e-book Kindle Amazon, position 3854. Je remercie Sylviane Dupuis pour cette indication de lecture.

<sup>29</sup> C. Morzewski, *Notice*, in C.F. Ramuz, *Romans*, p. 1716.

<sup>30</sup> C.F. Ramuz, *Si le soleil ne revenait pas*, in *Romans*, op. cit. Dorénavant, *SRP*, « Pléiade » (les indications de page seront données directement dans le texte).

<sup>31</sup> Adaptation par Claude Goretta (Suisse/France, 1987).

<sup>32</sup> Selon Ph. Renaud, l'*altum* chez Ramuz, autrement dit l'élévation, s'inverse, en devenant son contraire : la profondeur.

<sup>33</sup> Cette peur ancestrale des ténèbres est étroitement liée à l'imaginaire montagnard (voir C. Morzewski, *Notice*, in C.F. Ramuz, *Romans*, pp. 1706-1718).



Comme il avait fait halte, le bruit qu'il faisait avec ses semelles et son souffle s'était tu subitement ; et, dominant la secrète étendue, *il l'avait imaginée et vue en esprit, qui venait à lui par son silence et où il n'entendait plus que le bruit de son cœur*. Elle venait, il écoutait ; il y avait seulement sous sa vareuse de gros drap brun ces coups réguliers qui étaient derrière ses côtes pareils aux battements d'une montre. *Rien d'autre qui fût en vie et aussi bien derrière lui que devant lui et à sa droite et à sa gauche, si loin qu'il pût imaginer* ; et la voix se faisait entendre de nouveau : « Retourne d'où tu es venu, Métrailler. Si tu glisses, il n'y aura personne pour te porter secours ; si tu te perds, qui t'entendra ? [...] » (SRP, « Pléiade », p. 1214. Nous soulignons).

Le passage est construit sur le modèle d'une plongée : arrivé au Grand-Dessus, le personnage contemple ce qui l'entoure, son regard descendant des hauteurs. Le silence, qui est ici intériorisé par Cyprien, est rehaussé d'abord par les battements de son cœur, soumis à l'épreuve du froid, de l'effort physique, de la terreur de ne pas retrouver le soleil ; ensuite, ce silence recomposé « en esprit » devient le berceau de sa parole intérieure : la conscience du personnage semble vouloir l'avertir de faire marche arrière. Mais le « rien d'autre qui fût en vie » enveloppant le personnage l'attire comme dans un gouffre : le silence mortifère de la montagne le fait précipiter à bas du Grand-Dessus ; Cyprien n'est sauvé que par la détermination de son vieux père. On le retrouve en effet in extremis, incapable de parler et de marcher<sup>34</sup> : « il ne disait rien », comme si l'absence de vie qu'il avait découvert au sommet avait miné aussi son discernement.

Dans le conflit qui anime presque chaque page de *Si le soleil ne revenait pas* (espoir versus résignation, forces de vie versus forces de mort), ce sera Isabelle, jeune mariée qui refuse de capituler tant sous la détresse que devant le médiocre avec qui elle s'est mariée, qui annoncera aux villageois le retour du soleil avec le printemps, en faisant triompher la lumière sur les ténèbres et en confirmant l'irréalité de l'hypothèse contenue dans le titre.

#### 4. Vers une lecture écopoétique de l'œuvre de Ramuz

« Il semble que ni Rousseau, ni les romantiques [...] n'aient complètement connu la montagne et qu'elle demeure encore aujourd'hui, en quelques-unes de ses parties, étrangère à la littérature<sup>35</sup> » : ces propos de Ramuz semblent en accord avec les contributions de ce numéro thématique. Les choix esthétiques et langagiers de Ramuz semblent se plier aux « enseignements profonds » de la montagne, en rappelant à l'homme sa « taille » réduite comme Pascal l'avait déjà annoncé : « la verticale écrase l'homme, dans les deux sens du terme, abstrait et concret<sup>36</sup> ». De même, le silence des glaciers qui semble toujours cacher quelque chose derrière lui, qui est souvent sur le point de se transformer en voix ancestrale anéantissant la présence de l'homme, semble trouver un écho dans notre

<sup>34</sup> « Il n'avait plus de fusil, il n'avait plus de chapeau. Il ne disait rien. Aux questions qu'on lui avait posées, il avait répondu par des signes et tout juste [...] » (SRP, « Pléiade », p. 1221).

<sup>35</sup> Cité par J.-L. Pierre, *Le miroir de la montagne*, p. 140.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 157.

contemporanéité. Les montagnes, d'après Ramuz, « ne nous prédisent que notre propre fin<sup>37</sup> », et comme l'a bien formulé Peter Utz, « Ramuz a besoin des catastrophes pour ouvrir les écluses du silence<sup>38</sup> ». Le silence évoqué aussi bien qu'invoqué par l'écrivain ne serait-il pas, alors, l'autre côté de la médaille de la catastrophe environnementale qui nous hante tout en nous surplombant ? De même, le silence qui suit l'apocalypse de *La Grande Peur dans la montagne* est peut-être nécessaire à l'écrivain, qui est en mesure de le transformer en « espace d'une parole nouvelle et créatrice<sup>39</sup> ». Le silence relève ainsi des choix profonds de l'écriture ramuzienne, qui a affaire au rythme de ce qui est indicible, aux alternances vitales entre bruits et silences qui nourrissent tout acte créateur<sup>40</sup>, en se balançant entre le *taceo* et le *sileo* de la latinité.

D'ailleurs, comment dire l'inconnu, l'innommable, l'imprévu, ou ce qui paraissait jusqu'à hier impossible sinon à travers les ressources propres à tout langage poétique, cette création qui donne naissance à un autre monde, après avoir vidé le nôtre d'un babillage souvent vain ? Comment nommer par exemple une véritable *inondation sans pluie*, comme celle à laquelle les habitants de Zermatt ont assisté à la fin de juillet 2019, lorsque les 38° C de température provoqués par une vague de chaleur ont fait fondre un glacier souterrain, qui a tout d'un coup inondé les rues et les maisons de la ville ? Les agencements inédits de ces deux récits poétiques de Ramuz (ses périphrases, ses métaphores, son goût pour l'antithèse voire pour l'oxymoron) semblent parler à notre temps de crise environnementale, afin de transformer notre *chronos* en *kairos* : un instant à saisir, comme le préconise Engélibert : « nous placer dans le temps de la fin pour nous mettre en position d'imaginer comment prévenir la fin des temps<sup>41</sup> ». Au tout début de sa carrière, Ramuz souhaitait « faire résonner jusqu'aux villes lointaines le silence des hautes Alpes » (« Montagne », 1904)<sup>42</sup>. *Faire résonner le silence* – beau défi fondé sur

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>38</sup> P. Utz, *op. cit.*, version e-book Kindle Amazon, position 6833. Une remarque similaire sur l'ambivalence du silence chez Ramuz a été avancée par Sylviane Dupuis dans un article où elle signale également l'ambiguïté du son des cloches : tantôt signe de fête, tantôt sinistre avertissement de l'incendie (la « cloche du feu »). Voir S. Dupuis, *Bruits et silences chez C.F. Ramuz : éléments pour une poétique*, in *Du bruit à l'œuvre*, C. Lucken – J. Rigoli ed., MetisPresses, Genève 2013, pp. 121-137.

<sup>39</sup> Dans une belle contribution, Sylviane Dupuis insiste sur les qualités musicales de la langue de Ramuz, qui est avant tout créateur de rythmes, de sonorités et de silences. Voir S. Dupuis, '*C'est la musique qui l'a fait se lever* : Ramuz musicien de la langue', in *Charles Ferdinand Ramuz, silence(s), bruit(s), musique(s)*, Fabula / Les colloques, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document5896.php> (dernière consultation le 16 avril 2020).

<sup>40</sup> Dans *Les Signes parmi nous* (un « tableau » que Ramuz publie en 1919) le retour à une prétendue normalité après un orage, qui a fait craindre la fin de tout, est marqué par une énumération qui relate les bruits et les voix de toute existence – contre le silence : « Et on dit bonsoir, bonne nuit ; et, en même temps, c'est toujours ces bruits ; il y a les chars à rentrer, il y a la faux à enchapler, il y a les portes aux gonds rouillés, ces verrous chocolat, on les entend crier ; c'est les portes, les voix, la faux, c'est le timbre d'une bicyclette, la trompe d'une automobile [...] » (C.F. Ramuz, *Les Signes parmi nous*, G. Philippe ed., Zoé, Genève 2019, p. 167).

<sup>41</sup> J.-P. Engélibert, *Fabuler la fin de monde. La puissance critique des fictions de l'apocalypse*, La Découverte, Paris 2019, p. 18.

<sup>42</sup> Feuilletés inédits de l'ébauche du premier roman de Ramuz, *La Vie et la mort de Jean-Daniel Crauzaz* (1901).

un oxymore – avant que celui-ci ne se renverse pour nous faire taire définitivement, en se transformant en tohu-bohu<sup>43</sup>, ce chaos primitif aussi bien qu'irrévocable pour la vie humaine sur terre : tels seraient les premiers jalons d'une lecture écopoétique de Ramuz que j'aimerais approfondir dans mes recherches à venir.

---

<sup>43</sup> Sur l'importance de l'intertexte biblique dans l'œuvre de Ramuz, voir Ph. Renaud, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, pp. 165-167.

## LE SILENCE DANS 'LA HAUTE ROUTE' DE MAURICE CHAPPAZ, DE LA CONTESTATION À L'ESPÉRANCE

JEAN-BAPTISTE BERNARD  
UNIVERSITÉ DE ZAGREB

Après une présentation de l'importance croissante de la montagne dans l'œuvre de Maurice Chappaz, cette étude aborde les enjeux du silence dans *La Haute Route* (1974). Le silence acoustique est en effet aussi poétique, lié à la réinvention formelle et à la quête métaphysique. Il est de plus libérateur pour le militantisme écologique et politique. Le silence de la montagne, entre expérience et métaphore, est ainsi au cœur des revendications qui animent l'œuvre de Chappaz dans les années 1970.

After a presentation of the growing importance of mountain in the work of Maurice Chappaz, this paper aims to analyze the various meanings of silence in *La Haute Route* (1974). The acoustic silence is indeed also poetic, connected to formal reinvention and metaphysical interrogation. It is freeing too regarding ecological and political activism. Between experience and metaphor, the silence of the mountain is so at the core of the crisis and renewal of Chappaz's works in the 1970's.

*Keywords:* Chappaz, silence, poetics, activism, metaphysics

L'œuvre de Maurice Chappaz est tout entière habitée par la présence de la nature, d'abord celle du Valais rural de sa jeunesse – la vallée du Haut-Rhône – plus tard de la haute montagne. Aborder le silence de la montagne dans son œuvre revient ainsi à se pencher sur un thème relativement tardif qui intervient à un moment charnière, comme terme d'une longue élaboration, mais aussi comme manifestation d'hésitations poétiques et métaphysiques. En effet, la montagne ne devient un matériau littéraire de premier plan que dans le récit *La Haute Route*, paru en 1974, et dans le recueil-manifeste *Les Maquereaux des cimes blanches*, deux ans plus tard, alors que le poète entre dans la soixantaine. Le cheminement qui amène à traiter directement de la montagne et de son silence est donc long mais il se construit comme une évidence : des textes de jeunesse aux œuvres de la maturité, il semble que le cadre naturel de l'écriture s'élève progressivement, du champ et de la vigne aux pâturages et aux forêts, puis aux sommets. Cette étude propose ainsi de donner quelques repères dans ce cheminement afin d'identifier les enjeux du silence de la montagne, des premiers recueils à *La Haute Route*.

Pour cela, il convient d'abord de s'arrêter brièvement sur différents sens possibles du 'silence de la montagne', comme autant de façons d'aborder les textes. Il y a premièrement

le silence acoustique que l'on trouverait dans la montagne, entendue comme lieu pas ou peu domestiqué – une déclinaison du silence du désert<sup>1</sup>. On peut ensuite lire le syntagme comme un silence qui serait le fait de la montagne, ou l'effet d'une contrainte exercée sur la montagne qui ne pourrait plus s'exprimer : soit qu'on lui dénie sa valeur symbolique ou sacrée, soit que les bruits de l'occupation humaine la remplissent progressivement, soit qu'on voie en elle, par anthropomorphisme, une condamnation silencieuse de cette occupation. Enfin, on peut encore lire le silence de la montagne comme poétique : soit que le poète en montagne cherche un silence créateur ou réparateur, et qu'éventuellement il tente le paradoxe de représenter ce silence intérieur ou acoustique s'il y a lieu, soit que la montagne ne soit pas représentée ou ne soit pas le propos du discours.

Dans un premier temps, l'œuvre de Maurice Chappaz semble correspondre à la dernière de ces possibilités en ne donnant à la montagne qu'une place modeste, bien que le poète note dans sa dernière œuvre, des extraits de journaux de 2003 et 2004 publiés sous le titre *La Pipe qui prie et qui fume*, qu'il faisait adolescent des randonnées après s'être « converti aux lacs alpins »<sup>2</sup>. *Les Grandes journées de printemps*, paru en 1944, le *Testament du Haut-Rhône*, de 1953, et même un récit de voyage comme le *Grand Saint-Bernard*, également publié en 1953, n'en donnent le plus souvent que l'image d'un simple arrière-plan, alors que le propos se concentre sur le monde de la vallée, faisant un éloge empreint de religiosité d'une terre de vieille paysannerie en train de disparaître au profit d'une société urbaine des affaires et de l'industrie. De même que le tourisme d'altitude et la spéculation immobilière formeront la toile de fond de *La Haute Route* et des *Maquereaux des cimes blanches*, le *Testament du Haut-Rhône* se développe en effet en réaction à l'industrialisation des vallées et au développement des grandes infrastructures hydroélectriques dans les hauteurs.

Le *Testament du Haut-Rhône*, néanmoins, ne réduit pas la montagne à un horizon seulement littéral<sup>3</sup>, mais en fait aussi un horizon spirituel, une présence tutélaire qui donne du sens à la vocation mystique du Valais – et à celle de l'auteur qui se voit comme son chantre. La

<sup>1</sup> Sur le plan acoustique tout aussi illusoire que le silence de la montagne. On peut lire à ce sujet le début du recueil *Sol absolu* de Lorand Gaspar, qui évoque le silence d'un désert de montagne (le désert de Judée). La première page en est occupée par le seul mot « silence » en capitales, comme pour évoquer la première impression qui saisit à l'arrivée au désert, avant que des énumérations ne développent les éléments visuels du paysage, puis les traces archéologiques et les occupants humains qu'on y trouve. Le silence liminaire est acoustique autant qu'imaginaire : il n'existe que par contraste avec l'environnement que l'on quitte, avant de disparaître face à une expérience du désert où le bruit, même ténu, n'est jamais absent (le vent, le crissement du sable, etc.). Voir : L. Gaspar, *Sol absolu*, Éditions Gallimard, Paris 1972.

<sup>2</sup> M. Chappaz, *La Pipe qui prie et qui fume*, Éditions de la revue Conférence, Trocy-en-Multien 2008, p. 30.

<sup>3</sup> Ce qu'elle est néanmoins, de par la nature du paysage : « au bout des rues assombries se dressent les cimes neigeuses des montagnes plus tendres que le limbe des feuilles », in M. Chappaz, *Testament du Haut-Rhône suivi de Les Maquereaux des cimes blanches*, Éditions Zoé, Genève 2016, p. 37. C'est beaucoup plus le cas dans le recueil *Verdures de la nuit* (écrit entre 1938 et 1944), où la montagne apparaît peu et comme élément d'une description bucolique du paysage valaisan. Dans la séquence « Terre de Pâques », où l'on retrouve un lyrisme expansif à la Jammes, on peut tout de même remarquer un vers où la montagne semble préparer un cri, annonce de la Résurrection universelle : « sur la terre ressuscitée des oiseaux fous s'envolent / les montagnes restent encore muettes / remplies d'une âpre solitude », in M. Chappaz, *Un homme qui vivait couché sur un banc, Verdures de la nuit, Les Grandes Journées de Printemps*, Éditions Castella, Albeuve (Suisse) 1988, p. 73.

montagne apparaît donc régulièrement comme un lieu d'appel et d'épreuve spirituelle, tout en ayant d'abord la valeur d'un Éden enfoui, matriciel et chtonien, origine du sujet lyrique comme de la culture dont il chante la disparition. Sacralité et maternité sont ainsi représentées grâce à une analogie minérale couplant l'architecture et le gisement : « Je vous trace une ligne du vaste plissement des temples et des roches d'alentour. [...] Les antres souterrains gémissent et nous sommes déposés là comme des nouveau-nés »<sup>4</sup>. Génésiaque, la montagne est le lieu où « nous nous formons comme les pierres précieuses au sein des roches »<sup>5</sup> : si le recueil ne place pas en son centre la montagne, elle reste l'origine des hommes qui étaient les incarnations et les protecteurs d'un Valais idéalisé, caractérisé par la générosité de la nature, les traditions agricoles et l'attachement à la foi catholique<sup>6</sup>.

Ce Valais disparaissant, la montagne n'est plus seulement origine au sens cosmique et collectif ; elle devient lieu d'élection du sujet, puis perspective de sa trajectoire. Le sujet lyrique reçoit ainsi dans la solitude de la montagne la confirmation d'une singularité visionnaire qui le rattache aussi bien à Zarathoustra qu'aux grands saints des Alpes, ermites et prédicateurs comme Ours ou Théodule. Le lien avec des personnages qui se trouvent investis dans la montagne d'une connaissance privilégiée des vérités dernières, l'apparente surtout avec les prophètes, en particulier Moïse, avec lequel il se compare : « Je suis le Moïse mitigé d'une petite peuplade sans avenir »<sup>7</sup>. Si le prophète est incertain puisqu'il ne guide pas le peuple vers la Terre promise mais, au contraire, assiste impuissant à la désacralisation de cette terre et au reniement du peuple – posture qui le rapproche, au demeurant, aussi bien du Zarathoustra nietzschéen que de l'évangéliste « secouant la poussière de ses sandales »<sup>8</sup> – il n'en a pas moins reçu dans la montagne le don de voir le sens et la nature des choses : « D'un point d'eau dans la montagne où je passe mes jours, je sonde les cavités de la forêt et je contemple les étoiles d'absinthe. Je vous écris du désert : le temps mûrit de ceux qui mangent votre pain et font les œuvres de l'au-delà »<sup>9</sup>. La tonalité apocalyptique du texte renforce l'image de la montagne comme lieu de vérité, de « dévoilement », où le sens est donné au poète dans le silence de la solitude. Elle devient même l'accomplissement de son destin, ce qui correspond finalement à l'orientation générale d'un recueil qui se veut témoignage – testament – de la vie traditionnelle des vallées en train de disparaître, phé-

<sup>4</sup> M. Chappaz, *Testament du Haut-Rhône*, p. 25.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>6</sup> Sur le rapport au Valais, nous renvoyons à l'étude que Jérôme Meizoz a consacré à la question chez Ramuz, Chappaz et Lovay : J. Meizoz, « *Un ciel ou une géole* » : *poétiques de la province en Suisse francophone (XX<sup>e</sup> siècle)*, « L'Esprit créateur », 42, 2002, 2, pp. 43-53 (sur Chappaz : pp. 46-47). L'article s'appuie notamment sur l'autobiographie de Chappaz, *L'Apprentissage* (1977), et montre l'équilibre recherché par le poète entre la singularité du lieu (une « île ») et son universalité exemplaire (un « Éden »). Pour une présentation très complète des enjeux de l'exaltation du Valais et de la lutte contre la dégradation des modes de vie traditionnels, l'industrialisation et le développement du tourisme dans l'œuvre de Chappaz en général, voir : J. Meizoz, « Maurice Chappaz », in *Histoire de la littérature en Suisse romande*, R. Francillon ed., Éditions Zoé, Carouge-Genève 2015, pp. 855-868. Voir en particulier pp. 860-863.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>8</sup> Évangile selon saint Matthieu, X, 14 : « Et si quelqu'un ne vous accueille pas et n'écoute pas vos paroles, sortez de cette maison ou de cette ville et secouez la poussière de vos pieds » (traduction de la Bible de Jérusalem).

<sup>9</sup> M. Chappaz, *Testament du Haut-Rhône*, p. 57.

nomène qui entraîne vers les hauteurs. On lit ainsi à la fin du recueil : « J'étais prédestiné à interpréter et à cheminer à travers les montagnes »<sup>10</sup>.

Ces observations sur la présence de la montagne dans le *Testament du Haut-Rhône* permettent d'identifier quelques caractéristiques de la poétique de Chappaz qui déterminent la représentation de la montagne et de son silence. La projection anthropomorphique d'émotions sur la montagne, l'utilisation de la montagne comme allégorie d'un idéal contraire, ou en tout cas alternatif au discours social dominant, font d'elle aussi bien une motivation intrinsèque du discours poétique, parce qu'elle est présente et belle dans sa réalité, qu'un référent mis au service du discours et de ses fins propres. En somme, s'il y a bien fréquentation directe, physique, de la montagne, un « cheminement », ce ne peut être séparé de l'« interprétation » : la montagne réelle, sans disparaître pour autant, est au service d'une interprétation dont le sujet se veut garant de la véracité, parce qu'il est choisi, « prédestiné ». Cette attitude poétique est peut-être quelque peu lamartinienne, et sans doute anthropocentrée comme égocentrée – encore qu'on puisse postuler que dans la poétique de Chappaz il existe l'intuition d'un *continuum* entre sujet et environnement qui dépasse l'effusion romantique – mais elle s'assume pleinement sans prétendre à une objectivité toujours problématique<sup>11</sup>.

Si le *Testament du Haut-Rhône* est écrit dans le contexte de l'industrialisation et de la construction d'infrastructures hydroélectriques, la question est encore plus d'actualité dans le *Chant de la Grande Dixence*, paru en 1965 mais rédigé en 1959. Avec cette œuvre, la montagne devient le contexte naturel prédominant, puisque le recueil de prose poétique évoque le travail de géomètre de Chappaz sur le chantier du barrage de la Grande Dixence, et notamment le forage des canaux souterrains qui mènent dans le lac artificiel des Dix certains des cours d'eau environnants. Pourtant, si l'œuvre est écrite au cœur de la montagne – pour ainsi dire littéralement – la montagne, ses paysages, ses solitudes et ses silences ne sont pas le matériau premier d'une écriture qui s'inquiète surtout de la déstructuration sociale qui accompagne les grands chantiers des années 1950. Le pendant lyrique du *Chant de la Grande Dixence*, le recueil du *Valais au gosier de givre*, publié un peu plus tôt, en 1960, poursuivait quant à lui l'éloge funèbre du Valais traditionnel commencé dans le *Testament du Haut-Rhône*.

Si le *Chant de la Grande Dixence* fait donc la part belle surtout aux hommes qui travaillent dans la montagne, au courage et à l'amertume qui accompagnent le forage de canaux souterrains, on y trouve un passage à propos de cet enfouissement des cours d'eau :

Et puis les mineurs sont venus. Mais avec eux ce sont les fleuves qui courent sur terre  
et même qui courent dans le ciel, cascades, torrents, tout le visible qui va descendre,

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>11</sup> Dans sa préface au premier volume de *Poésie de Maurice Chappaz* publié chez Vertil Galland en 1980, Marcel Raymond observait que l'anthropomorphisme est un parti qui répond à une intuition poétique fondamentale : « Je souligne une fois de plus cette humanisation de la terre. Les montagnes sont des personnes entre lesquelles il faut se glisser, des organismes qu'il faut disjoindre. La prose poétique se chargera d'allitérations, elle frappera le lecteur comme la chose même que le mot désigne ». Préface republiée dans M. Chappaz, *Un homme qui vivait couché sur un banc*, p. 20.

plonger dans l'obscur. Tout ce qui mouille les pâturages, tout ce qui mouline au fond des glaciers, tous les grands bonds hors du roc, de la glace, les jets, les cornes, les grosses humeurs, la glissade des vagues, ce liquide déchaîné qui emporte le Valais (et ceux qui ne l'auront pas vu et entendu, il leur manquera quelque chose dans leurs connaissances : les montagnes, on leur enlève le verbe !), la totalité des fleuves va devenir souterraine<sup>12</sup>.

La montagne dans le *Chant de la Grande Dixence* reste un lieu chargé de parole<sup>13</sup>, qu'elle parle effectivement ou qu'elle s'exprime par son silence même. Elle se dit d'abord elle-même, soit que par des procédés analogiques marqueurs d'anthropomorphisme elle soit figure maternelle de l'origine et justification du travail poétique et métaphysique, soit que par hypotypose le texte vise à restituer les bruits de la nature qu'elle abrite, à la manière de l'énumération ci-dessus. Elle est verbe encore en motivant des discours qui s'opposent aux voix dominantes dans la société humaine. S'il y a silence, à ce stade, il est en effet moins acoustique que d'intention : refus des discours, soulignement de l'absence de bruits parasites provoqués par l'homme, ou enfin, comme dans le *Chant de la Grande Dixence*, manifestation d'une mutilation de la montagne opérée par l'homme.

C'est ainsi bien dans ce 'verbe', imaginaire ou transposition littéraire des bruits de la nature, que se situe la question du silence de la montagne dans l'œuvre de Maurice Chappaz. Au fil de l'élévation progressive du contexte naturel de l'œuvre, ce n'est en effet pas tellement que la montagne est silencieuse, mais plutôt que le vacarme des hommes, les discours consuméristes et idéologiques justifiant la destruction de la nature par l'industrie lourde (dénoncée dans le *Testament*) et l'industrie du tourisme (dénoncée dans les *Maquereaux des cimes blanches*), empêche d'entendre une parole de vérité qui s'exprime non pas nécessairement par des mots mais aussi par des bruits et des paysages, qui à leur tour suscitent la parole poétique. Dire la montagne, c'est alors faire faire silence aux discours éphémères mais triomphants des entreprises économiques et des certitudes bourgeoises qui les justifient, et par ce silence retrouvé revenir à un silence intérieur plus essentiel, dans lequel peut se déployer une appartenance, une communauté de destin, ne serait-elle que provisoire, avec une montagne où l'on espère retrouver vérité et authenticité.

On peut déduire de ces observations que dans l'œuvre de Chappaz, le silence de la montagne existe surtout de manière indirecte. Le silence est pluriel, mais aussi insuffisant et paradoxal : il s'agit souvent du besoin de silence du poète ou d'un silence que par la montagne le poète impose à d'autres discours, plutôt que d'un véritable silence acoustique rencontré dans les hauteurs. En effet, il existe d'abord comme besoin d'éloignement de la société, besoin de faire silence qui pousse vers les hauteurs comme vers un lieu d'asile. S'il peut être trouvé dans les montagnes en tant que tel – silence acoustique – c'est par cessation des bruits humains, non comme véritablement celui de la montagne, puisque l'environnement est empli de bruits multiples, l'un des plus vifs étant celui des eaux dont le *Chant de la*

<sup>12</sup> M. Chappaz, *Chant de la Grande Dixence, Le Valais au gosier de givre*, Éditions de l'Aire/Actes Sud, Arles 1995, pp. 13-14.

<sup>13</sup> On se souvient qu'elle s'apprêtait à parler dans *Verdures de la nuit*. Voir ci-dessus, note 3.



*Grande Dixence* déplore la disparition. C'est peut-être surtout un silence poétique, que la montagne inspire de deux manières : en motivant un discours qui vise à faire faire silence à une humanité dévoyée, et en permettant un silence intérieur, méditatif, caution de l'expérience poétique et spirituelle.

Ces silences multiples, rarement littéraires (acoustiques), souvent figuratifs et liés aux engagements contestataires comme aux intuitions poétiques de Chappaz, sont pleinement exprimés dans *Les Maquereaux des cimes blanches*, publié en 1976, et dans *La Haute Route*, paru deux ans plus tôt.

Ces deux œuvres se répondent et représentent deux aspects du silence de la montagne, l'un négatif, qui réagit aux discours économiques et idéologiques en les renvoyant à leur vanité, dans *Les Maquereaux des cimes blanches* ; l'autre plus positif, lié à la découverte des sommets par un poète quelque peu lassé de la vie et des controverses des vallées, *La Haute Route*, récit d'expéditions en haute montagne.

Il y a donc un silence qui n'en est d'abord un que par opposition – la recherche d'un silence qui est surtout une authenticité, une façon de fuir le bruit et la vanité de la vie d'un 'en bas' livré à la destruction de la nature et à l'oubli de soi au nom du progrès.

En effet, le sentiment qui depuis le *Testament du Haut-Rhône* pousse le poète à regarder vers la montagne devient plus radical dans les années 1970 : c'est d'abord celui d'une perte. Jusqu'à ce moment de l'œuvre et de la vie du poète, malgré les révoltes et les inquiétudes, le Valais rural suffit à soutenir l'écriture, à nourrir la polémique aussi bien qu'un lyrisme en permanente quête de sens. Lorsque la migration des villages vers les villes, des paysans vers les usines, en somme lorsque l'exode rural et l'industrialisation ont achevé de transformer le Valais de l'enfance, Chappaz élargit ses randonnées à ski, les oriente vers les hauteurs, jusqu'à son expédition en montagne pour visiter « les 4000 », les hauts sommets du Valais. Les montagnes deviennent alors par excellence le visage d'un « paradis perdu », et l'expression n'a ici rien de galvaudé, puisque dès le *Testament du Haut-Rhône* des montagnes venait le sens, l'origine, et la sagesse. C'était encore le cas dans *Le Valais au gosier de givre*, en 1960, où revient plusieurs fois l'idée que les « 4000 vèlent » – l'image évoque la vache originelle de la mythologie hindoue, relation qui ne doit probablement rien au hasard puisque Chappaz représente régulièrement les Alpes comme parentes de l'Himalaya, créant un lien entre montagnes sacrées dont les missions tibétaines des chanoines du Grand-Saint-Bernard sont un autre visage<sup>14</sup>. Si les montagnes étaient déjà figures d'un silence opposé à l'ambition

<sup>14</sup> Il faut noter que le « vèlage » signifie aussi le délitement d'un glacier dans la mer ou un lac, donnant naissance à un iceberg. Nous remercions Alain Guyot pour cette information. Que le terme de 'vèlage' puisse renvoyer aussi bien à l'élevage bovin d'altitude, à la symbolique hindoue et à la physique des glaciers montre la force de la charge sémantique associée aux montagnes dans l'œuvre de Chappaz, mais aussi sa cohérence et la difficulté qui en résulte parfois de séparer les différents niveaux du discours : littéral, symbolique, métaphorique. Sur le lien entre Alpes et Himalaya, on peut lire la correspondance entre Maurice Chappaz et Jean-Marc Lovay : M. Chappaz – J.-M. Lovay, *La Tentation de l'Orient*, Éditions Zoé, Genève 2018. Sur les chanoines du Grand Saint-Bernard, voir notamment : M. Chappaz, *Grand Saint-Bernard*, Éditions Zoé, Genève 1995, p. 30. Dans le *Testament du Haut-Rhône*, le sujet lyrique affirmait : « Notre vallée est comme un fruit rejeté d'autres montagnes encore qui mugissent lointaines en Asie ». Dans : M. Chappaz, *Testament du Haut-Rhône*, p. 65. On remarquera la présence de l'image bovine avec le « mugissement ».

des hommes, on peut lire à la fin de ce recueil : « Les 4000 donnaient le silence ». Le passé marque la fin du don. Le silence de la montagne semble ne plus exister. Quatorze années plus tard, aux yeux de Maurice Chappaz les montagnes sont violées, les hauts sommets mis à contribution par l'économie touristique.

En effet, le « coup de grâce » porté au paradis de l'enfance, au Valais perçu comme authentique avec toute l'harmonie qu'il représentait – harmonie du corps et de l'âme, de la nature et de l'amour, d'un hédonisme terrien et de Dieu, que *Les Grandes journées de printemps et Verdures de la nuit*, dans les années 1940, illustraient si bien – est porté par l'ouverture de stations de loisirs de montagne. Si certaines se développaient depuis les années 1950, comme à Anzères ou à Champex-Lac, le phénomène s'était accéléré, avec les « Portes du Soleil » dans le Chablais franco-valaisan en 1964, et l'ouverture de la Piste de l'Ours en 1969, qui avait commencé avec le déboisement de huit cent hectares de forêt au-dessus de Sion. Avait suivi, au milieu des années 1970, le projet de joindre cette piste à ce qui est aujourd'hui le « Domaine des quatre vallées », au cœur de la région mythique de Chappaz<sup>15</sup>.

*Les Maquereaux des cimes blanches*, paru en 1976, exprime donc une profonde colère. Le recueil donne d'ailleurs lieu à une très vive polémique, notamment portée par le journal *Le Nouvelliste* de Sion. Il faut dire qu'outre la prise de position de Chappaz, anticapitaliste, anti-bourgeoise et écologiste sans guère de nuances, le recueil varie beaucoup dans les registres de langue, certaines pièces contenant des insultes adressées aux notables et investisseurs<sup>16</sup>. Les stations s'y voient aussi rebaptisées : « Ordures 2000, Truie Station, Saint-Placide-les-Truands »<sup>17</sup>.

Le recueil ne cesse de crier la perte du paradis originel : « Ils nous ont dénichés. Expulsés de l'enfance, de la nature tout court, de l'invisible qui est en nous »<sup>18</sup>. S'il y a silence, ce n'est guère plus que celui des victimes de la perte des traditions familiales dans les alpages où vivait le « Valaisan universel » du poème éponyme, le sixième du recueil : « Je n'ai pas salué les portraits d'ancêtres mais j'ai aperçu les mystiques un doigt sur les lèvres. Silence, toujours silence »<sup>19</sup>. En effet, le silence des sommets, lui, a été « vendu hier à l'Armée »<sup>20</sup> : entre domaines touristiques et terrains militaires, plus d'asiles silencieux dans les montagnes. Enfin, outre le rejet des intelligentsias responsables de la marchandisation de la montagne, bourgeoisie terrienne et commerçante, hôteliers, notaires, spéculateurs fon-

<sup>15</sup> Sur l'histoire des stations d'altitude, voir notamment les articles « Ski » et « Tourisme » du *Dictionnaire historique de la Suisse*, en ligne : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/> (dernière consultation le 31 mai 2020). Voir aussi, sur le site de passionnés d'histoire locale de Veyonnaz et environs : <http://www.veyonnaz-chroniques.ch/index.php/site-veyonnaz/vie-a-veyonnaz/le-tourisme/311-piste-de-l-ours-deboisement> (dernière consultation le 31 mai 2020).

<sup>16</sup> Voir par exemple les pièces XXV et XXVI, dans : M. Chappaz, *Testament du Haut-Rhône suivi de Les Maquereaux des cimes blanches*, pp. 137 et 138.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 119.

ciers, s'exprime celui du haut clergé<sup>21</sup>. La passivité de l'Église face à la situation, la complaisance de certains de ses représentants, contribue significativement à une crise spirituelle chez Maurice Chappaz, qui ne s'est vraiment réconcilié avec le christianisme que dans son grand âge<sup>22</sup>. Cette crise spirituelle liée au saccage des montagnes motive aussi profondément la quête de sens liée au retour à la montagne, à la réorientation de l'œuvre vers la haute montagne, et revalorise l'axe imaginaire d'universalisation du Valais que représentait le couple Valais-Tibet.

La révolte, pourtant, se double de la conviction que les excès mêmes de l'homme consommateur et destructeur seront sa perte. « Doucement, les poètes remontent les assassins », affirme encore « Le Valaisan universel »<sup>23</sup>. Dans le poème XXVII, « Capitale du désert », est annoncé que, dans le silence de la montagne, se prépare une nouvelle genèse : « Si j'étais là, j'écouterais le silence. / Et il y a des millions d'œufs / ainsi que de petits ciels / dans les cavernes fraîches »<sup>24</sup>. De même, dans la trentième pièce du recueil, le chemin du « paradis perdu » sera retrouvé, avec pour « mot de passe : l'altitude »<sup>25</sup>. Une renaissance spirituelle du Valais reste donc possible, un Valais revalorisé comme image du monde, image de tous les combats pour que vive l'unicité d'un lieu et de son identité contre les forces égalisatrices du consumérisme sans âme<sup>26</sup>.

L'espoir est ainsi toujours au cœur des montagnes, dans le silence où s'éteignent les discours des promoteurs. Mais comme les activités destructrices ne cessent de monter, l'homme épris de vérité et de liberté doit lui aussi aller plus loin, plus haut. Ainsi, l'industrialisation et le développement du tourisme réduisent sans cesse la part intacte de la montagne, et sa place dans l'œuvre croît à proportion qu'elle est saccagée. C'est donc à près de cinquante ans, après 1961, que le poète commence à pratiquer l'alpinisme, les randonnées d'altitude, accompagné de guides et d'autres marcheurs des cimes, avec tout l'équipement et l'organisation requis.

*La Haute Route* raconte alors une randonnée qui commence à Port-des-Neiges, au sud de Sion, et suit un itinéraire qui n'est pas précisé entre le Mont Rose et le Mont Blanc – le récit, en effet, ne veut pas relater une randonnée particulière, mais dire la rencontre de l'homme avec la montagne, la quintessence de cette expérience. Dans les faits, le texte s'appuie sur deux excursions de cinq et trois jours, en avril et mai 1961, vers le Mont Rose et

<sup>21</sup> Par exemple : « Religion à vendre : discrétion assurée, martyrs s'abstenir » (*Ibid.*, p. 105).

<sup>22</sup> La réconciliation n'a pas encore eu lieu lorsqu'en 1974 il publie un « Post-scriptum » au *Journal des 4000* dans lequel il raconte ses expériences de l'alpinisme : « Et ce sport a coïncidé avec une crise religieuse dont je ne dirai que ceci : la métamorphose pour moi, le passage à la vie mystique me semble impossible si ce n'est à l'instant de la mort. Il me faudrait revenir à seize ans avec une seconde vie. [...] En attendant, je ne puis retenir que la partie guérison de l'Évangile. Et c'est tout ». Dans : M. Chappaz, *La Haute Route suivie de Journal des 4000*, Éditions Hoëbeke, Paris 2017, p. 169.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>26</sup> Le début du recueil énonçait déjà une solidarité de la lutte valaisanne avec celle d'autres régions : « Les grandes batailles de ces dernières années : prise de la Bretagne, vente du Valais, massacre de la Provence, m'ont laissé interdit. Razzia sur les cimes blanches » (*Ibid.*, p. 95).

Zermatt, où germe l'idée d'un récit de guérison, comme il est dit dans le *Journal des 4000* publié à la suite de *La Haute Route*.

Je dis ma prière du matin. L'idée d'un poème germe en moi : la Haute Route, celle des Alpes et en même temps les images d'un infirme, d'un malade qui voudrait se guérir spirituellement. Je juxtapose les deux ascensions, les deux réalités, l'une sur l'autre<sup>27</sup>.

La pratique de l'alpinisme revient donc à une nouvelle quête d'authenticité vis-à-vis des hommes et en général de vérité sur le plan métaphysique. C'est aussi une quête de justesse dans la mission poétique et l'œuvre a également pour but de renouveler l'écriture : récit, poème, invention d'un genre intermédiaire au gré des descriptions de la montagne, *La Haute Route* veut s'affranchir des définitions génériques. D'ailleurs, au début du texte, Chappaz exprime sans ambiguïté, et sans aucune modestie si ce n'est l'aveu d'une « part d'échec » dans son expérience de l'alpinisme, l'ambition d'être le premier vrai écrivain de la montagne : « personne n'a dit les glaciers », bien que les « auteurs pullulent »<sup>28</sup>.

Si donc l'œuvre littéraire de montagne faisait faire silence aux discours humains, la voilà confrontée à sa matière au sens propre : écrire la montagne, écrire le silence qu'on y rencontre physiquement. Dans l'œuvre de Maurice Chappaz en général, dans *La Haute Route* en particulier, celui-ci reste pourtant rare : on représente plutôt les bruits de la montagne dont le fourmillement est au mieux un « bruit blanc » faisant barrage aux cacophonies des controverses et des passions. De fait, l'ambition, justement, d'être le premier écrivain à dire pleinement l'expérience des plus hautes altitudes oblige à une grande attention au détail, ce qui a une incidence poétique : les descriptions sont nombreuses, développées, y compris celles de l'environnement sonore. Ainsi, le récit de la première nuit passée dans un refuge n'est pas dominé par le silence, mais par un ensemble de bruits, d'abord petits, des craquements et des ronflements, qui tous ensemble constituent ce que l'on ne pourrait qualifier de 'silence de la nuit' que par convention.

Cette première nuit a une importance symbolique particulière, et ses caractéristiques sonores le manifestent. En effet, une tempête survient, tempête qui prend une dimension sacramentaire jubilatoire : « Qu'il est délicieux ce grand bruit ! », « Les vents pentecôtisent à hue et à dia »<sup>29</sup>. Le fracas de la tempête est le souffle d'un Esprit Saint dépersonnalisé : la vérité se révèle à grand bruit, une lutte dans la nuit qui ramène l'homme à sa juste mesure.

Le silence est alors, quand « le cri de la montagne s'est éteint »<sup>30</sup>, une récompense et une confirmation que l'épreuve était justifiée. Au terme du récit de la nuit, le narrateur note : « Les montagnes font silence, le grand blanc est encore plus blanc »<sup>31</sup>. Avant l'aube, après la chute d'une neige fraîche, voilà peut-être la seule mention d'un véritable silence acous-

<sup>27</sup> M. Chappaz, *La Haute Route suivi de Journal des 4000*, p. 155.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 60.

tique, liée à une neutralité absolue, presque blanchotienne, qui tient lieu d'extase alors que l'abondance du vocabulaire religieux n'a que valeur d'analogie permettant la représentation du lieu et des émotions qu'il suscite<sup>32</sup>. Ce « blanc » silencieux constitue ainsi l'aboutissement le plus complet du désir de paix et d'absolu qui anime le narrateur dans sa marche en montagne. En effet, la volonté de toujours aller au plus profond empêche le récit de véritablement trouver le silence, parce que tous les aspects de l'expérience doivent être représentés, dont les bruits indissociables de toute présence physique. Seul cet instant d'apaisement, par contraste avec le déchaînement sonore de la tempête, permet la sensation d'un silence qui suscite l'intuition de l'absolu. Visionnaire à nouveau, le poète entrevoit une vérité transcendante, originelle et indifférenciée, que le « blanc » et le « silence » rendent sensible. Le narrateur, qui qualifie plus loin les skieurs de « reporters de la Genèse »<sup>33</sup>, se trouve au terme de cette première nuit en haute montagne avant même la Genèse biblique, dans le neutre du « vide » et du « vague »<sup>34</sup>, avant le verbe : avant le Verbe divin, avant la parole humaine – avant les douloureuses controverses religieuses, avant les discours corrupteurs.

Oh ! La tempête s'éteint ! Tranquillité ?

Comme on entre en religion, on entre dans le silence perçu comme un réchauffement. Un total et nouveau silence. Les bruits se transforment en odeurs, sont en mutation dans l'air, dans notre sang. L'expérience me rend autre et nous échappe. Les tourbillons s'atténuent. Je vous parle moins d'un sursis, je vous parle d'un au-delà<sup>35</sup>.

Au terme d'une autre tempête, le silence est ici réaffirmé comme contraste avec le bruit furieux des éléments, et instantanément représenté comme expérience métaphysique. Une extase au sens propre, qui mène à une transfiguration des sensations auditives en vision spirituelle. Impossible en effet de représenter le silence sans recourir à la comparaison et à la métaphore, figures d'analogie qui voient systématiquement le poète passer de la description à l'interprétation : le silence est représenté par analogie, et lui-même analogie d'un sens toujours à retrouver.

La densité du champ sémantique entourant chaque description de la montagne et de son silence montre ainsi l'ambivalence de ce dernier : rarement réel, physique, il provoque son anéantissement en suscitant le discours. Ce phénomène presque inévitable – disant le silence, on le détruit – est certes vécu positivement dans l'œuvre, puisque le silence de la montagne permet l'assomption du sens qui faisait défaut dans la vallée, génère le discours poétique renouvelé et conforte la certitude du narrateur-poète qu'il est capable de

<sup>32</sup> Outre la Pentecôte des vents, le vol d'un flocon finit sur les lèvres des dormeurs comme l'hostie, la tempête est une « prophétie » qui aurait « réussi », pendant laquelle « des enfants commenceraient leur prière » (*Ibid.*, pp. 58-59). Le vocabulaire religieux n'a dans *La Haute Route* que valeur d'analogie, l'écriture du texte intervenant en effet à un moment de « profonde crise spirituelle » de Maurice Chappaz, alors détaché de la foi chrétienne. Nous renvoyons au « Post-scriptum » du *Journal des 4000* (*Ibid.*, p. 169), déjà cité en note 22.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>34</sup> Le *tobu-bobu* du deuxième verset du premier chapitre de la Genèse, que la Bible de Jérusalem traduit « vide et vague ».

<sup>35</sup> M. Chappaz, *La Haute Route*, p. 86.

voir au-delà des apparences une vérité de nature au cœur des choses. Les limites du silence de la montagne dans l'œuvre de Maurice Chappaz relèvent alors de la polyvalence de son écriture : écriture de la nature précise, très descriptive, elle est encore, toujours, sa propre interprétation, soulignant les liens entre sujet et objet, entre physique et métaphysique. L'œuvre de Maurice Chappaz, jamais détachée de son environnement naturel, continue en somme autant d'y « cheminer » que d'y « interpréter »<sup>36</sup>.

L'œuvre est donc une réussite poétique et métaphysique dans la perspective de l'auteur, puisqu'elle répond à son ambition de « cheminer » dans la montagne et de transmettre ce cheminement par l'écriture, et qu'en outre elle lui permet d'arriver à une nouvelle « interprétation » de son expérience vécue et de son identité. Une véritable assomption a en effet lieu dans la montagne, que la première nuit ne faisait que préfigurer. Elle advient au terme d'un mouvement à la fois physique et moral : « l'escalade, c'est l'ascèse »<sup>37</sup>, la randonnée en montagne est un renoncement physique et une discipline intérieure, une « tension monacale et sportive »<sup>38</sup>. L'effort aboutit à une vision privilégiée de l'origine, exprimée avec un vocabulaire religieux mais débarrassé de l'explicite de la révélation biblique : « muet et coupant, cet Éden »<sup>39</sup>. Les idées se quintessencent, l'absolu est différencié des discours dogmatiques, et enfin l'auteur accède « aux sources du silence »<sup>40</sup> où il fait l'expérience d'une vérité informulée :

Je repère l'absolu. L'absolu dissout le chasseur. Chappaz s'arrache sur les bâtons. Le glacier s'adoucit, semble refluer, remonter comme une onde. Je suis sur le grain blanc, fondant de l'estuaire, sur le plain-chant. Je module tout droit. Le dernier miracle, le dernier miracle après la vallée du ciel dans laquelle on s'est baigné et déployé, c'est cette vallée de la neige sans fin, la mer sur terre. La terre a levé l'ancre<sup>41</sup>.

Double assomption, du monde figure de l'absolu et d'un soi exprimé à la troisième personne, à la fois distancié et affirmé, union enfin du sujet et de l'objet de son extase. À la fin de l'expédition, le narrateur exprime la certitude d'avoir reçu dans la montagne un « sacrement », la « Confirmation de moi-même »<sup>42</sup>, qui l'amène, malgré les conflits intérieurs et la récurrence des doutes métaphysiques, à terminer son œuvre sur un « alléluia » triomphal<sup>43</sup>.

Enfin, ailleurs, hors du cadre dramatique de la tempête et des descriptions extatiques de la grandeur du paysage, d'autres éléments font obstacle à la représentation d'un véritable 'silence de la montagne' au sens acoustique : ce sont les petits bruits familiers qui accom-

<sup>36</sup> « J'étais prédestiné à interpréter et à cheminer à travers les montagnes » (M. Chappaz, *Testament du Haut-Rhône*, p. 81). L'interprétation, dans *La Haute Route*, prend place dans la montagne, et a pour objet aussi bien la montagne que l'expérience qu'en fait le sujet, et même, à partir de celles-ci, l'existence tout entière.

<sup>37</sup> M. Chappaz, *La Haute Route*, p. 121.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 144-145.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 148.

pagnent le cheminement en montagne, notamment la respiration et mille menus bruits des hommes. Si la haute montagne éloigne bien de la folie humaine, elle ne permet pas de s'abstraire de son humanité, de son corps, ni de la communauté peu bavarde des autres marcheurs et des guides. *La Haute Route*, récit d'excursion, est bien le récit d'un défi sportif, et il y a donc peu de silence en extérieur, parce qu'on y marche, qu'on y ahane, qu'on y lutte. C'est surtout au bivouac ou à la cabane que l'on peut écouter. La montagne apporte le vent, le cri d'un choucas, le bruissement de la neige ou d'une mousse, d'un ruisseau. L'homme apporte les petits sons de son existence, de sa corporalité<sup>44</sup>. C'est bien cette réconciliation, cette mesure entre silence et bruit, silence et parole, qui amène le poète à l'expérience spirituelle du silence de la montagne : silence assez largement métaphorique, attitude d'équilibre qui donne aux rares mots leur valeur, les guides et gardiens de refuges – en tout cas les « anciens »<sup>45</sup> – en étant les représentants les plus accomplis, « taciturnes et clairs »<sup>46</sup>. En effet, une fois calmée l'exaltation des grands moments de la randonnée, en particulier des tempêtes, la montagne n'est ni silencieuse, ni bruyante, ni verbeuse : elle invite à prendre de la distance, à contempler et à penser.

En montagne, c'est finalement un « non-silence » qui succède au vacarme de la folie humaine, silence des idées mais rarement des sons, distance propice à l'expérience intérieure. Ce « non-silence » est finalement l'union de l'expérience physique et de l'expérience intérieure. Image d'une coïncidence de l'intériorité et de l'extériorité, de l'objectivité et de la subjectivité, il est le couronnement de la quête en montagne, qui permet à l'œuvre de Maurice Chappaz de se renouveler, de se remotiver<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Voir par exemple : *Ibid.*, p. 105.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 117. Si les « guides actuels » sont critiqués pour leur approche folklorique mercantile, les « anciens » sont qualifiés de « guides-prêtres » connaissant la valeur des choses, vivant une geste montagnarde et sacrée (*Ibid.*, p. 116).

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>47</sup> Ce phénomène de coïncidence entre expérience physique et expérience intérieure, qu'il soit réel ou simplement littéraire, n'est pas sans évoquer une œuvre de Jack Kerouac, *The Dharma Bums* (1958, traduite en français sous le titre *Les Clochards célestes* dès 1963). Le narrateur y raconte l'ascension du Pic Matterhorn, dans la Sierra Nevada californienne, comme une aventure spirituelle. Il est en compagnie notamment de « Japhy Ryder », avatar de Gary Snyder, poète et militant bouddhiste et écologiste. La dimension collective de l'expérience de la montagne est plus significative que dans *La Haute Route*, où Chappaz n'insiste guère sur ses compagnons de randonnée alors qu'il est en groupe et avec des guides. Ces derniers sont ainsi les seules figures humaines qui reçoivent un véritable traitement dans *La Haute Route* mais ils sont loués pour leur silence, loin des échanges passionnés des personnages de Kerouac et du sentiment de fraternité spirituelle qui les unit. Il faut noter que Kerouac n'est pas aussi familier de la montagne que Chappaz, et l'expérience est beaucoup plus difficile quand il s'y retrouve seul. La partie du livre qui raconte l'été passé dans un poste de surveillance des incendies sur le Pic de la Désolation permet ainsi de deviner une épreuve psychologique, même si l'œuvre met l'accent sur la contemplation et l'effusion mystique. Certes, bien des aspects distinguent les œuvres, notamment le contexte – le mouvement beat américain est dans ses belles années au moment où Kerouac publie *Les Clochards célestes*, alors que la littérature européenne où s'inscrit Chappaz, quinze ans plus tard, est loin d'avoir les mêmes enthousiasmes – mais aussi l'optimisme du fond chez un Kerouac encore lumineux, ou même simplement le parti des œuvres, roman autobiographique pour Kerouac, récit de montagne pour Chappaz. Une étude comparatiste approfondissant ou corrigeant ces quelques observations ne serait peut-être pas pour autant sans intérêt, notamment pour une approche de l'importance symbolique de l'expérience de la montagne dans les littératures influencées

Au terme de ce bref itinéraire, il faut remarquer une fois de plus que le silence de la montagne dans l'œuvre de Maurice Chappaz est rarement complet ou traité en tant que tel. La quasi-absence de la montagne au début de l'œuvre fait peser sur elle un silence qui n'est que celui des choix littéraires de l'auteur. Le silence qui l'habite ensuite dans le *Testament du Haut-Rhône* est moins celui qu'on entend que celui qui entoure, dans les représentations communes, l'élection et l'inspiration du prophète ou du visionnaire. Le silence qui se fait une place dans les hauteurs du *Chant de la Grande Dixence* est celui d'un deuil et d'une mutilation qui sont autant ceux de la montagne comme écosystème que ceux du Valais comme société traditionnelle idéalisée. Le silence des *Maquereaux des cimes blanches* est lui aussi bafoué quand il renvoie véritablement au silence que l'on peut entendre sur les hauteurs, et n'existe sinon que comme but du discours : faire taire des antagonistes. Enfin, le silence acoustique qui est parfois représenté dans *La Haute Route* perce le récit comme une brève échappée sur un « dehors » métaphysique insaisissable et insituable, et se voit vite repoussé par le besoin du discours à se perpétuer, à continuer de justifier la prise de parole d'un Maurice Chappaz qui veut que son œuvre soit à la fois un témoignage, un reportage et une prophétie qui fait elle-même son exégèse.

Le silence de la montagne dans l'œuvre de Maurice Chappaz est donc souvent un ornement ou une fonction du discours, et régulièrement métaphorique. Le silence de la montagne, qui est surtout dans *La Haute Route* un tissu de petits bruits et bruissements, couvre les discours du monde, et motive aussi bien le discours polémique, anticapitaliste et écologiste, que le discours poétique et spirituel. L'écriture du silence de la montagne dans *La Haute Route*, du point de vue de son œuvre, est finalement un succès alors que le poète cherche à renouveler son travail d'écriture en général dans le contexte d'une profonde crise spirituelle : elle parvient à lier différents niveaux de silence, acoustique et métaphorique, dans un même mouvement qui rend à l'écriture sa valeur d'acte existentiel total<sup>48</sup>.

---

par les mouvements *beat* et *hippie* entre Amérique du Nord et Europe. Chappaz est en effet loin d'être étranger à ces mouvances, en témoigne par exemple sa correspondance avec Jean-Marc Lovay (*La Tentation de l'Orient*, op. cit.).

<sup>48</sup> Quelques décennies plus tard, les passions apaisées, c'est à mi-chemin de la vallée et des sommets que l'œuvre trouve son asile. Dans le chalet des Vernys, où Maurice Chappaz écrit *La Pipe qui prie et qui fume*, parmi les arbres – pas encore dans les roches, plus dans les vignobles – entouré de ce qui est moins un silence qu'une paix – le chant des oiseaux, le vent – l'écriture adopte enfin une forme à mi-chemin entre le poème et la démonstration dont l'ambition sous-tendait *La Haute Route* : un journal fragmentaire, poème en prose, médiation métaphysique et religieuse libérée de tout carcan dogmatique. Une littérature elle-même entre silence et verbe, dans un lieu entre vallée et haute montagne, où la nature réconcilie le poète avec ses certitudes blessées. On trouvera un itinéraire pour visiter ce lieu sur le blog de l'auteur, philosophe et œnologue Jacques Perrin : <https://www.cavesa.ch/blog/soleil-du-loup-dans-la-trace-de-maurice-chappaz/> (dernière consultation le 31 mai 2020).





## AU COEUR DES DOLOMITES LUCANIENNES : ISOTOPIES ET CONFIGURATIONS ESTHÉTIQUES DU SILENCE

LAURA SANTONE  
UNIVERSITÀ ROMA TRE

Dans cet article, nous nous proposons un excursus à vol d'oiseau des guides et pages web touristiques concernant Castelmezzano et Pietrapertosa, deux villages des Dolomites Lucaniennes classés dans le circuit des « plus beaux bourgs d'Italie ». Il s'agira, plus exactement, d'interroger la construction discursive du silence en passant par un réseau d'oppositions isotopiques – haut vs bas, horizontalité vs verticalité, lumière vs obscurité... – qui inscrivent dans le discours « la permanence silencieuse » des sommets, dont les noms déjà, très évocateurs – *L'Aquila Reale*, *L'Incidine*, *La Grande Madre*, *La Civetta* –, font appel à une phénoménologie de l'espace tissant les catégories esthétiques de l'immense, de la profondeur, de l'imagination poétique.

In this communication, we propose a brief excursus of the touristic guides and web pages concerning Castelmezzano and Pietrapertosa, two villages in the Lucanian Dolomites listed among "Italy's most beautiful boroughs". We will investigate the discursive construction of silence going through a series of isotopic oppositions – high vs low, horizontality vs verticality, light vs darkness – which are part of the discourse of "silent permanence" of the summits, whose evocative names – *L'Aquila Reale*, *L'Incidine*, *La Grande Madre*, *La Civetta* – refer to a phenomenology of the space which builds the aesthetic categories of the immense, depth, poetical imagination.

*Keywords:* Lucanian Dolomites, tourism text, isotopy, silence, depth

*Je parle des pierres : algèbre, vertige et ordre : des pierres...  
orée du songe, ferment et image.  
Roger Caillois, Pierres*

De formation géologique partant du Miocène, les Dolomites Lucaniennes, situées dans la région du *Potentino meridionale*, tiennent leur nom de leur ressemblance avec les Dolomites des Préalpes du Trentin et du Haut-Adige. Il s'agit également d'un massif calcaire, aux reliefs très découpés, aux vallées courtes avec de nombreux cols et forêts. Bâties à flanc de ces montagnes, deux villages : Castelmezzano et Pietrapertosa, classés dans le circuit des « plus beaux bourgs d'Italie ».

Le spectacle qui s'offre au visiteur est à perte de vue et à couper le souffle : les « vastes silences du paysage<sup>1</sup> » – n'oublions pas que pour y arriver il faut traverser cette partie de la Basilicate qui rentre dans le projet européen « Le terre del silenzio » – se déploient dans toute leur immensité scellés de soleil et d'ombre, et dans cette immensité « ce n'est pas la disparition des sons qui fait le silence » – pour le dire avec David Le Breton<sup>2</sup> –, mais cette pulsation intime d'existence qui anime ce qu'on pourrait appeler le « sacré intime » de l'espace. Comme des géants surgis du fond des siècles apparaissent les formes étranges et fantastiques des sommets, dont les noms, très évocateurs – *L'Aquila Reale*, *L'Incidine*, *La Grande Madre*, *La Civetta* –, jouent un rôle qui va au-delà de la simple fonction référentielle, établissant d'emblée un lien direct avec la rêverie du touriste/spectateur.

À partir d'un corpus des guides et pages web touristiques<sup>3</sup> invitant au voyage vers les Dolomites Lucaniennes, il s'agira, dans notre contribution, d'interroger la façon dont la mise en scène énonciative greffe son pouvoir de séduction sur l'évocation discursive du silence à travers la configuration d'un réseau d'oppositions isotopiques où le haut polarise le bas, l'horizontalité la verticalité, la lumière l'obscurité. Et si l'isotopie, comme nous l'explique Greimas, désigne « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique<sup>4</sup> », on analysera les effets de la récurrence discursive du sème du silence pour déboucher finalement sur les catégories esthétiques de l'immense, de la profondeur, du vaste. Dans le cadre d'une approche interdisciplinaire convoquant à la fois linguistique, sémiotique et littérature, on verra comment la matérialité textuelle de la forme des énoncés que nous allons convoquer construit des représentations, des évocations, des images. Mais nous y reviendrons.

« Pour ceux qui aiment s'éloigner des sentiers trop souvent parcourus, les Dolomites Lucaniennes offrent un panorama surprenant au point d'en être dépaysant » : ainsi le *Petit Futé Pouilles-Calabre-Basilicate*, édition 2018-2019. Le message promotionnel déclenche immédiatement, comme il est aisé de constater, ce qu'on pourrait appeler en termes bachelardiens une poétique de l'espace : c'est, de fait, le scénario d'un rêve qui est posé, où le plaisir de la surprise ouvre sur les espaces d'un « ailleurs », sur cet effet de « dépaysement » qui retrempe l'« inquiétante étrangeté » de Freud<sup>5</sup> dans la rêverie

<sup>1</sup> Cf. G. Bachelard, *L'immensité intime*, in *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957, pp. 168-190.

<sup>2</sup> D. Le Breton, *Anthropologie du silence*, « Théologiques », vol. 7, 2. 1997, p. 13.

<sup>3</sup> *Le Petit futé, Le Guide du routard*, la brochure *Dolomiti Lucane* de la Région de la Basilicate, les sites <www.basilicatanet.com>, <www.ledolomitilucane.com>, <www.volodellangelo.com>, <www.parcogallipolicognato.it>, <www.turismo.it> ; dernière consultation le 29 novembre 2019. Apparemment limité, ce corpus exploratoire correspond à tout ce que le touriste peut effectivement trouver à présent sur les Dolomites Lucaniennes, qui à la différence des Dolomites du Trentin constituent une réalité qui a encore du mal à s'affirmer dans le marché touristique ainsi que dans le circuit du marketing publicitaire.

<sup>4</sup> A.J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1970, p. 188.

<sup>5</sup> Rappelons que pour Freud l'inquiétante étrangeté – *Das Unheimliche* en allemand – est ce sentiment de dépaysement qui fait de ce qui est connu, familier – *heimlich* – quelque chose d'étranger, de troublant – *unheimlich*. Cf. S. Freud « L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris 1976.

tranquille, dans la contemplation d'une immensité extérieure et intérieure à la fois, qui trouve dans la nature son paradigme. Dans ce paradigme, le champ lexical des oiseaux et des plantes aux vertus médicinales est dominant :

Dans les recoins les plus inaccessibles, des exemplaires splendides de cigogne noire, de cerf-volant rouge, de faucon crécerelle, de faucon pèlerin font leur nid. Bien que les sommets soient quasiment dépourvus de végétation, on y trouve d'intéressantes espèces de plantes telles que la valériane rouge, la passe-fleur, l'onosma lucanienne<sup>6</sup>.

Et comme une expansion rhématique s'inscrit dans ce même paradigme l'imagerie de la pierre :

*Le complexe rocheux revêt des formes d'une beauté extraordinaire près de Castelmezzano et Pietrapertosa : les deux bourgs des Dolomites surgis, pour des raisons stratégiques et défensives, au flanc des flèches rocheuses les plus majestueuses de tout l'ensemble. Le rocher lui-même, qui s'élance vers le ciel de façon si impérieuse près des deux villages, caractérise de façon différente mais suggestive tout le territoire du Parc. Les 'Cols du Basento', les Pierres erratiques du Mont Crocchia et de Crête la Rouge, le mont Impiso, les cols du torrent Salandrella, sont l'expression de cette incroyable variété de formes que le rocher lui-même peut revêtir<sup>7</sup>.*

L'accompagnement iconique contribue, de son côté, à emphatiser cette description poético-explicative censée mobiliser – et séduire – l'expérience perceptive du destinataire, mais, ce qui est intéressant pour nous, c'est l'actualisation, à partir de cette syntaxe sémio-narrative qu'on pourrait définir de surface, d'une ouverture verticale qui met en tension une dimension propre, une sorte de sacré intime lié à la solennité – ou bien, à la majesté – des lieux, c'est-à-dire appartenant au *genius loci*. Attachée au discours promotionnel se révèle, en fait, la construction d'un parcours qui ne se borne pas à un cadre purement référentiel et valorisant, mais qui configure une assise sémantique axiologique absorbant la description dans le silence – tensif – de la profondeur. La profondeur apparaît ainsi, pour le dire avec Fontanille, « comme une propriété intrinsèque de l'espace perçu<sup>8</sup> », tout en participant, comme nous allons le voir, de l'« intensité » de l'expérience vécue.

<sup>6</sup> « Negli anfratti più inaccessibili, fanno il loro nido splendidi esemplari di cicogna nera, nibbio reale, gheppio, falco pellegrino. Benché le guglie risultino quasi prive di vegetazione, si trovano interessanti specie di piante quali la valeriana rossa, la lunaria annua, l'onosma lucana ». Voir : <https://www.parcogallipolicognato.it/index.php/it/natura/le-piccole-dolomiti-lucane> (dernière consultation le 1 décembre 2019). C'est nous qui traduisons.

<sup>7</sup> « Il complesso roccioso assume forme particolarmente incantevoli in prossimità di Castelmezzano e Pietrapertosa: i due borghi delle Dolomiti sorti, per motivi strategici e difensivi, a ridosso delle guglie rocciose più maestose del comprensorio. La stessa roccia, che svetta in modo così vistoso verso il cielo in prossimità dei due borghi, caratterizza in modo diverso, ma comunque molto suggestivo, tutto il territorio del Parco. Le 'Gole del Basento', i Massi erratici di Monte Crocchia e di Cresta Rossa, il monte Impiso, le gole del torrente Salandrella sono l'espressione di questa incredibile varietà di forme che la stessa roccia può assumere ». Voir : <http://dolomitolucane.it/> (dernière consultation le 1 décembre 2019). C'est nous qui traduisons et soulignons.

<sup>8</sup> J. Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, PUF, Paris 1995, p. 132.

L'une des attractions les plus spectaculaires des Dolomites Lucaniennes est le Vol de l'Ange, « expérience qui permet d'observer le monde du point de vue des faucons<sup>9</sup> », et que le site [basilicata.net](http://basilicata.net) présente ainsi :

Sur les Dolomites Lucaniennes, au cœur de la Basilicate, on peut vivre une émotion unique, le vol entre les sommets des deux villages bâtis dans ces montagnes, Castelmezzano et Pietrapertosa, suspendus à un câble en acier : c'est le Vol de l'Ange. Une aventure magique et inoubliable, qui vous donnera l'occasion d'entrer en contact avec la nature et avec un paysage unique, à la découverte de l'âme authentique de ce territoire. Attaché par des harnais de sécurité à un câble en acier, le visiteur pourra éprouver, pendant quelques minutes, le frisson du vol en se laissant glisser dans une expérience qui est unique en Italie et dans le monde entier pour la beauté du paysage et la hauteur maximale de survol<sup>10</sup>.

Et encore:

Ce qui se présentera au visiteur, en fait, c'est un panorama qui, d'habitude, est le privilège exclusif des seules créatures ailées : les oiseaux et les anges<sup>11</sup>.

Or, si le silence est notamment considéré comme la langue des anges, il n'est pas exagéré de dire qu'ici l'invitation au voyage surplombe le discours incitatif en tant que discours laudatif dans une épaisseur intime où ce n'est plus la disparition des sons qui fait le silence, mais l'émergence de l'*âme* des lieux, de leur « intériorité », de leur « sacralité ». Et si la langue latine, comme nous le rappelle David Le Breton, discerne deux formes de silence, soit le *tacere*, verbe actif, et le *silere*, verbe intransitif qui « ne s'applique pas seulement à l'homme mais aussi à la nature, aux objets, aux animaux<sup>12</sup> », dans notre cas c'est exactement le *silere* qui s'ouvre sur la grandeur de l'espace en tant qu'épanouissement de la nature et de l'être. L'espace qui s'étend – et *s'entend* – sans limites sur des vastes perspectives, sur des vastes

<sup>9</sup> Comme le dit Mimmo Sammartino, auteur du récit *Vito ballava con le streghe*, Hacca edizioni, Macerata 2017 [Sellerio 2004], p. 54. Il s'agit d'un récit vertigineux, sorte de « cunto » de 18 stations, qui fait communiquer le présent et le passé, le réel et l'imaginaire, la fable et l'histoire.

<sup>10</sup> « Sulle Dolomiti Lucane, nel cuore della Basilicata, è possibile vivere un'emozione unica, il volo tra le vette di due paesi, Castelmezzano e Pietrapertosa collegati attraverso un cavo d'acciaio : è il Volo dell'Angelo. Un'avventura che vi porterà a contatto con la natura e con un paesaggio unico, alla scoperta della vera anima del territorio. Legato con tutta sicurezza da un'apposita imbracatura e agganciati ad un cavo d'acciaio il visitatore potrà provare per quale minuto l'ebbrezza del volo e si lascerà scivolare in una fantastica esperienza, unica in Italia ma anche nel mondo per la bellezza del paesaggio e per l'altezza massima di sorvolo ». Voir : [http://www.italia.it/fr/nouvelles/detail/le-vol-de-lange.html?no\\_cache=1](http://www.italia.it/fr/nouvelles/detail/le-vol-de-lange.html?no_cache=1) (dernière consultation le 28 novembre 2019) ; en caractères gras dans le texte.

<sup>11</sup> « Quello che si presenterà agli occhi del visitatore, infatti, sarà un panorama che di norma è privilegio delle sole creature alate : uccelli ed angeli ». Voir : [http://www.italia.it/fr/nouvelles/detail/le-vol-de-lange.html?no\\_cache=1](http://www.italia.it/fr/nouvelles/detail/le-vol-de-lange.html?no_cache=1) ; dernière consultation le 28 novembre 2019.

<sup>12</sup> D. Le Breton, *Du silence*, Métailié, Paris 1997, p. 24. Sur cet aspect revient aussi P. Paissa en se penchant sur les matrices métaphoriques du silence dans son article *Entre cohérence et conflictualité : des métaphores pour qualifier le silence*, « Langue française », 4, 2019, pp. 53-69.

contemplations, sur un sentiment d'alliance avec le cosmos et les dieux, comme ne manque pas de le signaler *Le Petit futé* en décrivant Pietrapertosa :

C'est un dédale de petites rues qui montent et qui descendent, offrant à chaque détour un panorama digne des dieux<sup>13</sup>.

Le Vol de l'Ange peut être effectué le long de deux trajectoires différentes : de Pietrapertosa à Castelmezzano, en parcourant 1415 m. à une vitesse maximale de 110 Km/h, et de Castelmezzano à Pietrapertosa, en frôlant les 120 Km/h sur une distance de 1452 m. « Arrivés à leur destination », lit le touriste dans le site volodellangelo.com, « les 'anges' reposeront les pieds sur terre », ils peuvent rejoindre le centre du village pour le visiter et goûter les produits locaux, avant de décider s'il convient de refaire le vol dans la trajectoire inverse : « c'est à ce point que le rêve recommencera suspendus entre ciel et terre<sup>14</sup> ». Si du point de vue syntagmatique c'est l'ordre de l'extensité – ou ordre de l'intelligible d'après Fontanille – qui règle le déploiement discursif en décrivant au potentiel touriste l'« étendue » d'une expérience unique, magique et inégalable, du point de vue paradigmatique c'est l'ordre de l'intensité – ou ordre thymique du sensible – qui module le discours selon le parcours axiologique de la profondeur. La corrélation oiseaux/anges en tant que « créatures ailées », les verbes monter/descendre, le syntagme « suspendus entre ciel et terre », tout cela concourt à une tension sémantique qui dans les oppositions haut vs bas, horizontalité vs verticalité, ascension vs chute, module à la fois des tonalités de l'espace qui sont en même temps des qualités de l'écoute, d'où « le silence sonne – pour le dire encore une fois avec Le Breton – comme la signature d'un lieu<sup>15</sup> ». Car il s'installe comme un moment de suspension qui pénètre l'être, le temps et l'espace ; il dit la puissance de l'instant et des lieux contre les bruits de l'existence ordinaire.

Mais il y a plus, et c'est l'évocation du rêve. La profondeur, en fait, apparaît aussi comme une dimension intérieure, comme le fil, vertical, de ce vertige qui relie, en les opposant, le dedans et le dehors, le proche et le lointain, en établissant une relation étroite avec l'immensité en tant qu'intensité du côté de l'intime<sup>16</sup>, du côté du sacré, là où le silence se fait résonance espacée, cosmique, ancestrale. Là, encore, où le silence se détache d'un ailleurs émanant du *fascinans* du lieu lui-même, à savoir cette force d'attraction « vers quelque chose de merveilleux et de solennel<sup>17</sup> » qui caractérise l'expérience de la nature et du grandiose en

<sup>13</sup> <https://www.petitfute.com/v54358-pietrapertosa/> (dernière consultation le 1 décembre 2019) ; c'est nous qui soulignons.

<sup>14</sup> <http://www.volodellangelo.com/ita/web/item.asp?nav=1>; dernière consultation le 1 décembre 2019.

<sup>15</sup> D. Le Breton, *Anthropologie du silence*, p. 13.

<sup>16</sup> Bachelard remarque à ce propos : « ... l'immensité du côté de l'intime est une intensité, une intensité de l'être, l'intensité d'un être qui se développe dans une vaste perspective d'immensité intime ». Cf. *La poétique de l'espace*, p. 176, souligné dans le texte.

<sup>17</sup> En 1917, dans *Le Sacré*, le théologien allemand R. Otto avait défini avec le mot « numineux » l'aspect irrationnel de l'expérience religieuse, à savoir la rencontre avec le « Tout autre » qu'il désignait comme *mysterium tremendum* et *fascinans*, sentiment bipolaire d'attraction et de répulsion à la fois qui serait à la base de la structure émotionnelle du sacré. A cette expérience du « numineux » semblent se rattacher, *mutatis mutandis*, les descrip-

tant que numineux. Et c'est bien ce sentiment, ou mieux, la profondeur – ou le frisson – de ce silence intérieur, que « Le parcours des sept pierres » – l'autre activité qui avec le « Vol de l'Ange » forge l'identité touristique des Dolomites Lucaniennes – va convoquer. Ce parcours relie les deux villages de Pietrapertosa et Castelmezzano, se déployant sur toute la longueur d'un sentier de presque 2 Km. Avancer dans ce parcours c'est comme entrer dans un rêve, dans une sorte de quête onirique de soi où la nature, les pierres et les lieux observés trouvent leur expression dans le merveilleux, dans le fantastique, dans l'irrationnel, voire dans la rencontre avec le sentiment de cet infini « au-dessus de toute créature » que Rudolph Otto appelait *mysterium fascinans*, le revers de ce *mysterium tremendum*<sup>18</sup> qui superposait à un côté plus angoissant d'effroi panique le sentiment d'attraction vers quelque chose de merveilleux et solennel à la fois. Et si toujours d'après Otto ce sentiment, « comme tout ce qui procède de l'esprit » a besoin de quelque chose d'extérieur au sujet pour être « excité, éveillé<sup>19</sup> », dans notre cas c'est le scénario du récit *Vito ballava con le streghe* de Mimmo Sammartino<sup>20</sup> qui inspire les étapes de ce parcours en éveillant – en excitant – un chemin au-delà du réel, vers la rêverie subjective. Il s'agit, pour le dire avec l'auteur lui-même,

d'une histoire de pierre de deux mille mètres de long et beaucoup plus. Son pas porte avec soi le bruit de l'herbe, les musiques des fleurs et des ruisseaux et le rythme des cailloux, car c'est une histoire pétrie d'eau et de terre, de voix et d'enchantements. Pour tous ceux qui veulent écouter, les pierres racontent...<sup>21</sup>.

Ce sont sept sculptures en pierre, en fait, qui dessinent une scénographie extrêmement évocatrice ; sept totems parlants qui accompagnent la narration en associant aux sept étapes du sentier des séquences du récit, avec des effets sonores comme l'aboiement des chiens, le sifflement du vent, les rythmes de transe de la *pizzica*...<sup>22</sup>, qui se déclenchent à partir d'un mot-thème de l'histoire : destins, enchantement, sortilèges, sorcières, vol, bal, délire. Une fois arrivé à la moitié du parcours, c'est-à-dire à la quatrième étape, le touriste se retrouve dans l'Antre des sorcières<sup>23</sup>, où il a la possibilité d'écouter intégralement toute l'histoire de Vito, dont la narration « tient renoué à un même fil – précise l'auteur dans sa Postface – la

---

tions qui associent à la visite des Dolomites Lucaniennes le sentiment de l'« épouvante » et de la « merveille » ou, encore, comme l'écrit éloquemment *Le Petit Futé*, l'expérience « d'un plaisant vertige ». Cf. R. Otto, *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Payot, Paris 1969.

<sup>18</sup> R. Otto, *Le Sacré*, p. 28.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>20</sup> Cf. *supra*, note 5.

<sup>21</sup> « C'è una storia di pietra che è lunga duemila metri e molto più. Il suo passo porta il fruscio dell'erba, le musiche dei fiori e dei ruscelli e il ritmo di ogni sasso perché questa è una storia impastata di acqua e di terra, di voci e di altri incanti » (p. 10).

<sup>22</sup> La *pizzica* ou danse de la petite araignée, est une ancienne danse de transe qui appartient à la mémoire folklorique des régions du Sud de l'Italie.

<sup>23</sup> A signaler aussi que l'Antre des sorcières est le point de départ du Pont népalais, passerelle piétonnière à 35 m. de hauteur qui met en communication les deux villages de Castelmezzano et Pietrapertosa, et tout le long de laquelle « le pas porte avec soi la musique de l'eau », car ce cheminement de 72 m. surplombe les eaux du torrent Caperrino, affluent du fleuve Basente. Voir le site : <https://www.losaiche.credit-agricole.it/>

mémoire et les imaginaires qui traversent le temps par le biais de nouveaux langages et de techniques expressives sophistiquées<sup>24</sup> ». C'est alors quelque chose de séduisant et d'étrangement ravissant que le touriste-spectateur éprouve : la voix qui narre l'histoire, se levant du fond d'un puits, échappe à toute visée descriptive et suscite un sentiment d'enchantement enveloppant – envoûtant. Souterraine, chtonienne – « numineuse » –, cette voix fusionne avec l'infini de la nature et des paysages, avec « les arbres séculaires et les masses cyclopéennes qui ont défié le temps » et avance vers le plus profond de l'homme, vers la symphonie ancestrale d'un monde « tout autre », d'un univers suspendu entre veille et rêve, où « chuchotements, rythmes et sons se confondent avec d'autres merveilles : nature, histoire, art, sacralité, magie<sup>25</sup> ». Le parcours des sept pierres se révèle de la sorte lieu d'une présence, ou mieux, lieu de présences intemporelles surgissant du fond des siècles, ce fond tacite, silencieux, mettant à nu « les fils de silence dont elle [la parole] est entremêlée<sup>26</sup> ». Ce fond, encore, d'où le *silere* se fait le réceptacle du souffle – et du mystère – qui passe impalpablement entre les mots.

Les pierres qui racontent sont aussi le cadre scénographique de *La Grande Madre*, spectacle nocturne multimédia de sons, de lumières et de couleurs projetés sur les parois rocheuses au pied de la forteresse normande, et qui parcourt en 45 minutes mille ans d'histoire, de mythes et de légendes. Des moines de Saint Basile au passage des Lombards et des Normands, du mystère de la Sainte Epine aux chevaliers Templiers, une voix hors-champ cisèle sur la pierre les vestiges d'un imaginaire collectif, dont les traces lumineuses – oniriques – défilent sur l'écran de ces « pierres de rêve<sup>27</sup> ». Sous un ciel étoilé, à la lisière de l'obscurité et de la lumière – le spectacle se tient rigoureusement du 4 août au 2 septembre à 21 h et à 22 h –, la pierre et le rêve se font écho dans le silence d'une contemplation presque extatique, qui permet au regard – et à l'écoute – de pénétrer, selon ce principe que Fontanille dans *Sémiotique du visible* appelle « de la ligne en profondeur<sup>28</sup> », jusqu'à l'ar-

---

cose-curiose-da-fare-gratis/la-grande-madre-uno-spettacolo-tra-le-dolomiti-lucane/ dernière consultation le 1 décembre 2019.

<sup>24</sup> Cf. M. Sammartino, *Postfazione*, in *Vito ballava con le streghe*, p. 54.

<sup>25</sup> « Bisbigli, ritmi, suoni si confondono con altre meraviglie : natura, storia, arte, sacralità, magia. Irrompono in uno scenario mozzafiato, generoso di alberi secolari e massi ciclopici che hanno sfidato i millenni... » (pp. 53-54).

<sup>26</sup> Nous reprenons ici les mots de Merleau-Ponty, cité en épigraphe par Le Breton dans le premier chapitre de *Du silence*, p. 24. Il écrivait en 1960, dans « Le langage indirect et les voix du silence », chapitre d'ouverture de *Signes* : « Enfin, il nous faut considérer la parole avant qu'elle soit prononcée, le fond de silence qui ne cesse pas de l'entourer, sans lequel elle ne dirait rien, ou encore mettre à nu les fils de silence dont elle est entremêlée ». Voir : M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris 1960, p. 48 ; consultable en ligne : [http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau\\_ponty\\_signes.pdf](http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau_ponty_signes.pdf); dernière consultation le 1 décembre 2019.

<sup>27</sup> L'allusion va ici à Roger Caillois, à l'élaboration de sa minéralogie poétique qu'il développait en parallèle à la notion d'un fantastique naturel gravé dans l'« écriture des pierres ». Cf. *Pierres réfléchies*, Gallimard, Paris 1975, et *Pierres*, suivi d'autres textes, Gallimard, Paris 1966, d'où nous tirons justement l'épigraphe de notre intervention. Sur l'imagerie de la pierre nous renvoyons aussi à L. Santone, « D'Otranto à Colobrarò : 'pierres de rêve'. La double rêverie de la pierre et du nom », in L. Santone (éd.), *Dans la terre de la magie et du fantastique : Colobrarò/ Nella terra del magico e del fantastico : Colobrarò*, Nuova Arnica Editrice, Roma 2007, pp. 35-54.

<sup>28</sup> Cf. J. Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, PUF, Paris 1995, p. 134.



rière-plan du visible et de l'audible, au fond de notre in-conscience : « c'est ici – comme le dit le narrateur de *Vito ballava con le streghe* – que l'imaginaire est sculptée dans la pierre, strié par la fureur des vents [...] C'est ici, depuis ces crêtes clouées au ciel, que s'envolent anges et sorcières à la poursuite des faucons, princes des sommets, aux confins incertains qui séparent la veille et le rêve<sup>29</sup> ».

La veille, le rêve, le ciel, le vent, la lumière, l'obscurité : mots d'un paradigme lexical dont l'analyse des sites que nous avons menée nous a permis d'en constater la récurrence discursive et d'en vérifier la redondance dans la mobilisation de réseaux isotopiques où le *fascinans* de la nature et de ses suggestions joue un rôle principal sur l'imaginaire. Mais ce n'est pas tout. Dans les extraits que nous avons observés recourent des syntagmes tels que « une sensation unique », « une émotion inoubliable », « une expérience véritablement unique », « des suggestions magiques », « un silence magique », et des adjectifs tels que « merveilleux », « incroyable », « fantastique », outre évoquer, en même temps, l'opposition histoire/modernité lorsque décrivent des « totems d'une nature ancestrale » et font allusion à un « lien ancestral entre l'homme et la nature ». S'il est évident, d'une part, que derrière ces façons de nommer joue le pouvoir sémantique du stéréotype de la quête de l'expérience authentique que tout touriste veut vivre, ce qui est intéressant, dans le cadre de notre analyse, c'est que ces désignations relancent l'imaginaire, et donc le sensible, vers la catégorie esthétique du beau, plus exactement le beau de l'infini de la nature et de ses espaces. Une nature « sublime », pourrait-on ajouter inspirés par Kant<sup>30</sup>, où la surprise se soude à un certain étonnement<sup>31</sup> ; une nature, encore, majestueuse, totémique, ancestrale, et dont « les sommets spectaculaires » des Dolomites Lucaniennes catalysent le *fascinans* d'une expérience « toute autre » qui fait de l'invitation au voyage l'invitation à la rencontre avec soi, à l'écoute de sa propre profondeur, de son propre silence intérieur. C'est alors que les mots font défaut et que le rêve abolit toute frontière entre ciel et terre, entre haut et bas, entre lumière et obscurité ; c'est alors « que le spectacle extérieur – pour le dire encore une fois avec Bachelard – vient aider à déplier une grandeur intime » qui enchaîne le beau à la catégorie esthétique du *vaste*, « mot qui réunit – dit toujours et significativement Bachelard – les contraires<sup>32</sup> ».

<sup>29</sup> « È da qui, da queste creste inchiodate al cielo, che spiccano il volo angeli e streghe all'inseguimento dei falconi, principi delle vette, al confine incerto fra la veglia e il sonno », M. Sammartino, *Vito ballava con le streghe*, p. 9.

<sup>30</sup> Rappelons que pour Kant le sublime est toujours lié au beau, mais il ajoute à ce dernier le sentiment de l'illimité, de ce qui dépasse le pouvoir de la conceptualisation. Voir, pour un approfondissement, la *Critique de la Raison pure*, publiée pour la première fois en 1781.

<sup>31</sup> Comme l'avait d'ailleurs déjà remarqué Longin, en définissant le sublime non de l'ordre de la « persuasion », mais du « transport », du « ravissement », voire d'« une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader ». Voir à ce propos le très bel article de C. Zilberberg, « Esquisse d'une grammaire du sublime chez Longin », in J.-F. Bordron et J. Fontanille (éds), *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, « Langages », 137, mars 2000, pp. 102-121.

<sup>32</sup> G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 175.

« Vaste comme la nuit et comme la clarté », avait déjà écrit Baudelaire dans son poème sur le haschich<sup>33</sup> ; vaste comme la toile de la mémoire où se déposent ces rêves qui « n'ont ni un avers ni un revers<sup>34</sup> », ou comme ces pierres de la montagne qui racontent des histoires « tellement pleines d'enchantements qu'ils remplissaient les yeux des enfants d'un sommeil peuplé de rêves lumineux et éblouissants comme une traînée d'étoiles filantes par une nuit de la Saint-Laurent<sup>35</sup> ».

---

<sup>33</sup> Toujours opportunément cité par Bachelard, *ibid.*

<sup>34</sup> Cf. *Vito ballava con le streghe*, p. 33.

<sup>35</sup> « ... storie così memorabili che parevano impresse nella pietra di queste montagne. Storie così colme di incanti che riempivano gli occhi dei bambini di un sonno affollato di sogni, luminosi e travolgenti come la scia delle stelle in una notte di San Lorenzo ». *Ibid.*, p. 11.



*Le village de Pietrapertosa, classé dans le circuit des plus beaux bourgs d'Italie*



*Le Vol de l'Ange*

## TOPOPOÉTIQUE DU SILENCE. SUR LE NOM DE VOIE D'ESCALADE

FRANÇOISE RIGAT  
UNIVERSITÉ DE LA VALLÉE D'AOSTE

Le silence se donne comme un motif récurrent dans les noms de voie d'escalade. On prendra donc comme appui le thème du silence pour questionner les principes sémiotico-pragmatiques qui régulent l'appellation des voies : quel rôle joue le nom ? Quelle promesse à la grimpee donne-t-il ? Quelle voix exprime-t-il ?

On commencera par dégager le statut et les rôles sémiotiques de ce que l'on nommera, reprenant Bernard Bosredon (1997), une *dénomination propre*. On traitera ensuite des principes sémiotico-référentiels qui régulent la construction du nom de voie. Enfin, on abordera le silence et ses textures tel qu'il s'y énonce. Cette analyse trouvera un prolongement dans l'observation de l'ethos des grimpeurs, que l'on présentera pour conclure notre propos.

Pour cette analyse qualitative, plus que quantitative, on s'est basée sur des topos numériques et divers topos-guides régionaux édités par les clubs d'escalade ou par de forts grimpeurs.

Silence is a recurring element in the names of countless climbing routes. This can provide a basis for questioning the semiotic-pragmatic principles that regulate their naming: what is the role played by such names? What do they tell us about the typologies of climbing? Whose voice do they stand for/represent?

First of all, I will identify the semiotic status and roles of what I will call, taking up Bernard Bosredon's definition (1997), a "dénomination propre". Then, I will deal with the semantic-referential principles that determine the formation of route names. Finally, I will discuss silence and its essential features as they emerge in in different contexts. This analysis will be extended to the observation of the culture and ethos inherent in climbing, which will conclude my demonstration.

This investigation, grounded in a qualitative more than a quantitative approach, will rely on digital climbing guidebooks and several local guidebooks published by climbing clubs and climbers themselves.

*Keywords:* climbing route, naming, semantics, reference, silence

*Ce silence, comme un point d'arrêt, de suspension de vie... la contemplation muette.*  
Yvonne Sida, Bernard Pierre, *Cimes et lumière du Hoggar, La montagne*,  
vol. XIII, 1952-54, p. 33.

*L'air des précipices était de ciel et de silence.*  
Giovanni d'Enrico, *Histoire de l'alpinisme, La montagne*, vol XII, 1949-51, p. 69.

*Nous rentrions les muscles et le corps épuisés par l'escalade,  
ivres de fatigue, de soif et de silence...*  
Jean-Christophe Lafaille, *Je vous écris de là-haut*, Guérin-Paulsen, Chamonix 2019, p. 16.

*Je me rends compte que depuis deux jours je vis et je lutte sans prononcer un seul mot,  
claquemuré dans un silence absolu. J'en suis presque effrayé.*  
Walter Bonatti, *Montagnes d'une vie*, Flammarion, Paris 1996, éd. 2012, p. 135.

## 1. Introduction

*Silence* : c'est le nom de la voie la plus dure au monde, le premier 9c<sup>1</sup> de l'histoire enchaîné en Norvège en septembre 2017 par Adam Ondra, légende vivante de l'escalade :

« Quand j'ai réussi, ça a été très intense, beaucoup plus que ce que j'avais imaginé. Généralement quand j'arrive en haut d'une falaise, je suis rempli d'émotions et je veux juste hurler mais là, c'était tellement intense que je n'ai tout simplement pu rien dire. J'étais là, les larmes aux yeux et je ne pouvais que rester silencieux », raconte le Tchèque. [...] *Comme une évidence, Ondra a appelé cette voie 'Silence'*<sup>2</sup>.

Cet événement nous a inspiré la contribution qui va suivre. Car si l'aphasie du grimpeur s'explique aisément au regard de l'émotion éprouvée, « l'évidence » du nom qui désigne la voie et dont parle le journaliste est, elle, sujette à réflexion, car il nous a semblé que le grimpeur n'avait pas plus de bon sens que celui qui a baptisé telle voie *Le chemin des extrêmes*, telle autre *Au bord du vide*, telles autres encore *Grand final* ou *Coup d'audace*<sup>3</sup>.

Notre étude est donc consacrée à la vitalité du thème du silence dans les noms de voie (dorénavant NdV) et, au-delà, à une tentative de mise à plat des logiques et des fondements de ce matériau linguistique peu exploré<sup>4</sup>.

Plus concrètement, notre contribution est motivée par les interrogations suivantes :

- si c'est aux conseils techniques énoncés dans les topos (accès, exposition, difficultés, équipements) qu'il appartient de décrire la voie, quel rôle joue le nom ? Quelle lecture, quelle lisibilité le nom donne-t-il à la voie ? Quelle signification intègre-t-il à la grimpe ?
- existe-t-il un lien entre le NdV et la cotation, autrement dit entre le nom et la difficulté ?
- le NdV exprime une voix – sans jeu de mots – : dans quelle mesure actualise-t-il, rend-il lisible un monde, celui du grimpeur ?

Nous verrons que les réponses à ces questions ne sont pas simples en raison des nombreux facteurs sémiotiques, pragmatiques et énonciatifs qui entrent en jeu, et des usages courants et fort divers du NdV. Cette étude se veut donc un programme ouvert sur la fabrication des

<sup>1</sup> La cotation est une combinaison alphanumérique qui permet de définir l'échelle de difficultés, celles-ci englobant la qualité de la roche, la longueur, les dangers objectifs, etc. Elle n'a pas de valeur universelle, c'est une interprétation subjective. Pour résumer : 4 : facile ; 5 : moyen ; 6 : difficile ; 7 : expert ; 8 et 9 : pro. Il existe quelques voies dans le monde cotées 9a et 9b : Adam Ondra est le premier à proposer une cotation si élevée. Le hasard veut qu'au moment où nous terminons ces pages, l'allemand Alex Megos soit venu à bout d'une telle difficulté en cotant 9c *Bibliographie* dans les Hautes-Alpes.

<sup>2</sup> Tiré de *Le Point*, 06/09/2018. C'est nous qui soulignons.

<sup>3</sup> Ces voies sont toutes situées en Suisse.

<sup>4</sup> Il existe une thèse non publiée sur le sujet de J.-N. Buffière (1984), *La voix des voies*, Université des Sciences Sociales de Grenoble.

dénominations en escalade – ce qu'indique assez notre sous-titre « sur le nom de voie » – et les réflexions qui viennent, une esquisse de ce que l'on a appelé une 'topopoétique'<sup>5</sup> en jouant hardiment du silence 'comme' topos (stéréotype dans l'univers de discours de la grimpe) et du silence 'dans' les topos-guides (thème particulier dans un genre de discours<sup>6</sup>).

On commencera par dégager le statut linguistique et les rôles sémio-pragmatiques du NdV (parties 1 et 2). Partant du principe que ce dernier est chargé de sens, on tentera ensuite (partie 3) d'en saisir les principales valeurs sémantico-référentielles, dans leur complexité et leurs séductions (anecdote, jeu de mots). Enfin, dans une approche lexico-sémantique, on abordera (partie 4) le thème du silence et ses finesses dont nous parlent exemplairement les citations en exergue.

Encore un mot sur le corpus. Il est difficile de couvrir le champ éditorial des topo-guides, tant ils s'en publient aujourd'hui, et de prendre en compte tous les NdV, tant ils foisonnent, pour qu'on puisse envisager un corpus clos<sup>7</sup>. Sans donc rechercher l'exhaustivité, on s'est appuyée sur des occurrences relevées dans divers topo-guides numériques ou thématiques, remontant parfois à quelques années, ou encore dans des récits autobiographiques. Ainsi les voies d'escalade naturelle (blocs, falaises) nous ont-elles retenue autant que les itinéraires de haute montagne (paroi rocheuse ou glaciaire). Dans ce qui suit, le terme d'escalade est donc employé de manière extensive – sans doute trop pour certains spécialistes – pour désigner une activité technique pratiquée dans la verticalité, sans distinguer le type d'ascension effectuée par le grimpeur<sup>8</sup>. Précisons enfin que l'on a préférentiellement considéré les NdV en français, mais que l'on a tenu compte d'autres langues, puisque la nomenclature est multilingue<sup>9</sup>.

## 2. Statut linguistique du NdV : une dénomination propre

Examinant le statut du NdV, on observe d'abord des propriétés communes avec le nom propre : il réfère de manière stable et récurrente à un itinéraire ; il est doté d'une majuscule ; il n'est pas traduit. En outre il répond à la question : « – Comment s'appelle/quel

<sup>5</sup> Terme emprunté à E. Fillot, *Le nom du chemin*, in *Le génie de la marche*, Cerisy, Paris 2016.

<sup>6</sup> On considère le topo-guide ou topo, c'est-à-dire la description d'un itinéraire d'alpinisme ou d'escalade, un dispositif socio-historiquement défini, reconnaissable à un ensemble de traits thématique, compositionnel, pragmatique et communicationnel communs. Cf. vs 'Genre de discours', in P. Charaudeau, D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris 2002, pp. 277-280.

<sup>7</sup> Il s'en ouvre en effet presque tous les jours, à feuilleter les rubriques événementielles des magazines spécialisés ou consacrés à la montagne tels que *Grimper*, *Vertical*, *Montagne Magazine*. Un dernier exemple convaincra le profane : on compte dans le site des Calanques pas moins de 1300 voies...

<sup>8</sup> Depuis les années 60-70, le monde de l'escalade s'est affranchi de celui de l'alpinisme. Les escaladeurs ne sont pas (forcément) des alpinistes, puisqu'ils pratiquent aussi hors du territoire alpin (Verdon), en milieu rural, et les alpinistes qui font des courses en montagne ne font pas forcément de l'escalade sur roche. Quant au mot de 'varappe', il est aujourd'hui désuet.

<sup>9</sup> L'anglais notamment y est très répandu, ne serait-ce que comme 'lingua franca' chez les pratiquants de l'escalade, appelés aussi 'climbers', mais surtout parce que l'emprunt relève du jeu, d'une connivence : ainsi la voie *Bad boys move in silence* que l'on doit à des français, ou encore *Heroes del silencio*, qui se joue du code-switching.

est le nom de cette voie ? – C'est la voie *Bonatti* ». Tout évidente que semble d'abord la catégorie de 'nom propre'<sup>10</sup>, certaines spécificités cependant l'en éloignent. On posera que le NdV est une 'dénomination propre' telle que l'envisage Bernard Bosredon<sup>11</sup>, en faisant valoir les arguments suivants :

- la morphosyntaxe des NdV n'a guère la forme habituelle du nom propre, puisque ces dernières se composent de lettres (*Z*), de chiffres (*Deux et demi*), de sigles (*DDR*), et de séquences plus longues (polylexicales) : groupe adverbial (*Encore plus près ou...*) et prépositionnel (*Avant la frontière*), phrases nominales et verbales (*Vent de liberté, Dansez sur moi*), onomatopées (*Na na na*), locutions (*One more time*), etc. En bref, n'importe quel matériau syntaxique et lexical peut se changer en NdV ;
- le NdV n'est pas une unité compacte et fixe : la présence instable de l'article dans l'usage discursif (« escalader *The Nose* », « l'ascension du *Nose* », « enchaîner le *Nose* ») prouve que la modification morphologique n'invalide pas la fonction dénominative. Le NdV dispose par conséquent d'une certaine autonomie en discours, à l'opposé du nom propre ;
- le format compositionnel qui caractérise le NdV relève d'un processus diachronique : dans l'usage actuel, le terme classifieur 'voie' se joint au nom (voie *Etoiles filantes*) mais il a pu, par le passé, intégrer le NdV (*Voie du beau dièdre*)<sup>12</sup> ;
- le nom peut être provisoire : la voie *Into the wild* est autrement appelée *Piola*, du nom de son célèbre ouvreur. En outre, la voie peut être re-nommée : ainsi la voie libérée par Adam Ondra s'est-elle longtemps appelée *Project Hard*. Le nom peut en effet être préalablement pensé en vue d'un projet global d'escalade, puis rectifié et choisi après coup ;
- le NdV se nourrit du déjà-dit (*Guernica, Ne pas se fier aux apparences, Je vous salue Marie, Frime et châtements*) : citations, locutions, répétitions, allusions, détournements illustrent l'intertextualité et la dimension dialogique à l'œuvre dans la dénomination ;
- le NdV peut être investi de valeurs sémantico-référentielles diverses : il peut être descriptif et expressif, en reposant par exemple sur une axiologie ou une figure rhétorique (*Dièdre de la terreur, Dièdre du corail*). Contrairement au nom propre, il possède par conséquent une opacité sémantique relative – on y reviendra ;
- comme le nom propre, le NdV assure la référence à une entité mondaine singulière, sans pour autant être monoréférentiel, le même nom pouvant être attribué à plusieurs voies (y compris au sein d'un même site) : par exemple, il existe de nombreux *Sans toit ni loi, La vie en rose, La Dolce vita*<sup>13</sup>. Cependant, contrairement au nom propre, le NdV

<sup>10</sup> Bien que ces critères définitoires soient largement reconnus comme insuffisants aujourd'hui. Cf. M. Wilmet, *Grammaire critique du français*, Duculot, Bruxelles 2003, p. 70.

<sup>11</sup> B. Bosredon, *Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*, PUF, Paris 1997.

<sup>12</sup> Récemment, on trouve le mot 'ligne' en lieu et place de 'voie' (*Ligne blanche*), en particulier dans la grimpe sur glace. Notons encore que le NdV peut accueillir d'autres formants catégoriels, tels que le type d'itinéraire (*Directissime japonaise*), les lignes de faille évoquant l'idée d'itinéraire ou de passage (*Couloir Rey, Traversée Nord-Ouest, Variante supérieure*) ou la géomorphologie (*Pilier des vers luisants, Eperon central, Versant Sud-Est*).

<sup>13</sup> Notons qu'à travers ces formules figées se dessinent une rhétorique de la dénomination des voies, les croyances et les représentations de la communauté des grimpeurs.

est susceptible d'une certaine souplesse dans le rapport référentiel, comme les titres de tableau analysés par Bernard Bosredon, et renvoyer à la voie, à l'ascension elle-même, au vécu du grimpeur, etc.

Pour toutes ces raisons, le NdV ne saurait être une dénomination locative (comme les toponymes ou odonymes<sup>14</sup>) : il fait d'un espace (objet naturel) non pas un lieu situé mais un objet sémiotique d'une autre nature (artéfact).

### 3. Rôles sémiotico-pragmatiques du NdV

Voyons maintenant les significations manifestées par les grimpeurs lors de l'acte de dénommer une voie, après quoi on pourra envisager ses dimensions référentielles et sémantiques.

#### 3.1 Une signature

La voie par laquelle le grimpeur atteint pour la première fois le sommet d'une falaise (une « première » dans le parler alpin) fait advenir un parcours, c'est-à-dire un cheminement individualisé, sémiotisé dans les topos et reproduisible par les répétiteurs. Le grimpeur qui « libère » la voie, l'« affranchit » (c'est-à-dire qui fait « apparaître ou isoler ce qui existe à l'état latent ou composé », d'après le *Trésor de Langue Française*) se l'approprie symboliquement, au sens fort du terme<sup>15</sup>. « Laisser une jolie trace est une signature », selon la formule de Gaston Rébuffat<sup>16</sup>. Ne dit-on pas d'ailleurs qu'un grimpeur « signe » une performance ou un 9a+ ? C'est bien ce qui en fait un artéfact : arrimée à un geste, à une technique, la voie s'érige en processus de création. Plus : certaines voies « exécutées », « taillées » par un grimpeur sont des chefs d'œuvre. Les métaphores artistiques ne sont pas fortuites, lorsque l'on sait que l'alpinisme est un art<sup>17</sup> : depuis George Mallory (1914), qui intitula son article *The Mountaineer as an Artist*, en passant par l'alpiniste-écrivain Bernard Amy :

Mon corps écrit sur la roche les gestes de la plus belle œuvre que j'ai l'impression d'avoir créée<sup>18</sup>.

jusqu'au californien Jim Bridwell :

<sup>14</sup> L'étude des noms de rues et chemins, ou 'odymie', reste méconnue, comme le souligne Henriette Walter. Cf. H. Walter, *L'odonymie, Paris et les arbres*, « La linguistique », vol. 53, pp. 187-198, 2017.

<sup>15</sup> Dans la mesure où elle est « inscrite en puissance sur la pierre de la paroi, prête à devenir voie véritable par la seule volonté du grimpeur », B. Amy, *Ceux qui vont en montagne. Psychologie de l'alpiniste et approche du risque*, PUG, Fontaine 2020, p. 109.

<sup>16</sup> G. Rébuffat, *Glace, neige et roc*, Hachette, Paris 1970.

<sup>17</sup> Rappelons que l'alpinisme se définit comme l'art de gravir des sommets, qu'il s'agisse d'une « danse » (R. Messner, *Le survivant*, Points, Paris 2015, p. 108), d'un « poème viril » (G. Rébuffat, *Etoiles et tempêtes*, Arthaud, Paris/Grenoble 1954, éd. 2017, p. 52) ou encore d'une « partition » (B. Amy, *L'Alpiniste*, Le Tripode, 2014, p. 47). Sur l'alpinisme comme activité poétique, on se reportera à B. Amy, *Ceux qui vont en montagne*, pp. 109-112.

<sup>18</sup> B. Amy, *Ceux qui vont en montagne*, p. 120.



Sean était fier de lui et de la trajectoire qu'il avait tracée sur la paroi – une œuvre d'art<sup>19</sup>.

Ce premier geste en est suivi d'un autre, tout aussi inaugural : le baptême de la voie. Il s'agit d'une énonciation performative, puisqu'elle fait exister la voie en tant que telle, dont la valeur est double : une authentification de l'ascension victorieuse et l'affirmation d'une auctorialité<sup>20</sup>, autrement dit une signature. Donner un nom à une voie en effet, c'est imprimer son sceau<sup>21</sup> ; assurément prestigieux, cela peut représenter le point d'orgue d'une carrière. Par-delà le nom propre de l'ouvreur donc, le NdV peut résister à l'assaut du temps ainsi que l'écrit le grimpeur Alexis Loireau<sup>22</sup>,

c'est par ce nom propre que [les voies] vont, comme une œuvre d'art, commencer une vie autonome en s'émancipant de leur créateur.

### 3.2 Une signalétique

Le NdV relève également de la signalétique. Celui-ci a en effet d'abord une fonction d'orientation : dans les sites où de nombreuses voies se côtoient, le nom gravé sur une plaque apposée au pied de la paroi 'signalise' la voie et 'signale' au grimpeur que c'est bien celle qu'il avait choisi d'escalader. Une fonction d'indexation ensuite, qui combine deux principes indissociables : un principe d'identification-désignation qui accompagne le croquis de la ligne dans les topo-guides (voir image en annexe), et un principe d'identification-inventaire, qui répertorie la voie dans la nomenclature.

Cette double vocation du nom, une signature et une signalétique, appellent une dernière et importante remarque : l'énoncé compte moins que son énonciation. On veut souligner par là que si le NdV est avant tout et naturellement un acte de langage, il ne signifie pas toujours, dans la mesure où parfois « ça ne parle pas », si ce n'est à l'ouvreur seul à pouvoir à en comprendre le sel, comme le déclare en substance cet équipier : « des noms qui n'ont l'air de rien cachent parfois de bien belles histoires, ils sont alors pour ceux qui ont la chance de les avoir vécues, une trace qui reste... »<sup>23</sup>. Ce qui ne l'empêche pas de constituer une trace d'une mémoire discursive, d'une mémoire collective commune à la communauté des grimpeurs comme on ne va pas tarder à le voir.

<sup>19</sup> J. Bridwell, *Défonce verticale. Confessions d'une légende de l'escalade*, Bruxelles, Editions Nevicata 2016, p. 53.

<sup>20</sup> Un nom comme *Voie sans nom* ne désigne pas une voie qui n'a pas de nom, mais une voie dont on a perdu le nom de l'ouvreur et le moment de l'attribution initiale, quelquefois une voie dont les ouvriers se disputent la paternité.

<sup>21</sup> Quant au pouvoir, il s'acquiert dans la cotation qui engage la réputation de l'ouvreur, comme l'a mis en évidence David Belden, *L'alpinisme : un jeu ? Les notions de jeu, de libre et de nature dans le discours de l'alpinisme*, L'Harmattan, Editions Aroua, Paris 1994.

<sup>22</sup> A. Loireau, *La grâce de l'escalade. Petites prises de position sur la verticalité et l'élévation de l'homme*, Transboréal, Paris 2016, p. 81.

<sup>23</sup> Introduction du topo *Escalade en Isère*, p. 14.

#### 4. Fonctions sémantico-référentielles du NdV

Aujourd'hui, l'usage impose que l'itinéraire par lequel le grimpeur atteint pour la première fois le sommet d'une falaise naturelle ait un nom<sup>24</sup>, mais il n'en a pas été toujours ainsi. On commencera donc par saisir quelques étapes marquantes en diachronie dans la dénomination des voies, avant d'en aborder la teneur.

##### 4.1 Généalogie des NdV

En un premier temps, à l'époque de l'âge d'or de l'alpinisme (1850-1865) durant laquelle les ascensionnistes ne visent que les sommets vierges, les noms ne comportent qu'un repérage topographique (voies *Sud*, *Eperon de Droite*). Les amateurs britanniques et aristocratiques engagent un ou plusieurs guides, et collectionnent les 4000 en choisissant l'itinéraire le plus simple et *ordinaire* que l'on appellera plus tard *Voie normale*. Au début du XX<sup>ème</sup> siècle (1865-1914), lorsque s'affermir la technique de l'alpinisme, de grands itinéraires rocheux plus difficiles sont ouverts : des arêtes vierges, des couloirs redoutables, des piliers raides... sans forcément la présence de guides. C'est alors que la voie d'ascension prend le pas sur le sommet<sup>25</sup>, et que les noms se précisent (voies *Pointe nord-est*, 1896<sup>26</sup>). Entre temps, celle-ci prend le nom du guide (*Couloir Rey* et non pas *Couloir Wentworth* du nom du client). A partir de l'entre-deux-guerres, le terme 'voie' employé jusque-là comme terme générique<sup>27</sup> apparaît comme élément classifieur. Pour la plupart, les noms se chargent alors de perpétuer le souvenir des pionniers (*Voie des Suisses*, *Voie italienne*) ou du premier ascensionniste (voie *Schmidt* sur le Cervin), c'est-à-dire que la voie n'est plus seulement une œuvre, mais elle acquiert une identité. Y compris dans la période suivante (1950-1970), dominée par l'himalayisme, le nom est principalement donné par les pairs<sup>28</sup>, en hommage (ou en commémoration) au « chef d'œuvre d'un homme »<sup>29</sup>.

Ce qui importe pour nous, c'est que les noms des voies ouvertes à cette époque-là ont acquis, dans leur historicité, une épaisseur sémantique, culturelle. C'est ainsi que *L'amitié toujours* fait naître quelque sentiment nostalgique de la fraternelle cordée, pour ne rien dire de *Traversée Nord-Ouest* qui renvoie, à coup sûr, à l'alpinisme héroïque d'antan. Tous

<sup>24</sup> *Ibid.* « Certaines voies, sans nom connu depuis des lustres, s'en sont vues attribuer un d'office [...] Bien sûr, si l'ouvreur se manifeste, nous corrigerons cet intolérable sacrilège ».

<sup>25</sup> Cf. R. Frison-Roche, *Histoire de l'alpinisme*, Arthaud, Paris 1964, éd. 2017, en particulier le chapitre 1.

<sup>26</sup> Pour ce type de noms, Bernard Debardeux et Hervé Gumuchan parlent de « dénomination performative ». Voir « Des lieux et des noms. Pratiques, représentations et dénominations en haute montagne nord-alpine », in *Imaginaires de la haute montagne*, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, Glénat, Grenoble, 1987, pp. 149-160, p. 157.

<sup>27</sup> Une recherche des occurrences du mot voie dans la revue du Club Alpin Français *La Montagne* sur Gallica (1905-1952) montre que ledit mot n'apparaît au début du XX<sup>ème</sup> siècle que dans les collocations 'voie d'accès', 'voie d'ascension', 'voie d'approche', ou comme synonyme d'itinéraire ('voie nouvelle', 'courte', 'classique', 'impraticable', 'normale', 'ordinaire').

<sup>28</sup> L'identification de la source énonciative est pratiquement impossible.

<sup>29</sup> C'est ainsi que Pierre Mazeaud justifie le nom de la voie *Bonatti* au Mont Blanc (*Montagne pour un homme nu*, Arthaud, Paris 1971, éd. 2013, p. 35).

ces noms-là font vagabonder l'esprit, nourrissant les rêveries des grimpeurs des temps modernes :

[Le nom] *Face nord* fait souffler un vent glacial qui remonte des parois sombres et des couloirs majestueux qui se terminent parfois en flèches effilées<sup>30</sup>.

Au tournant des années 1970, les noms se sont complexifiés, « raffinés »<sup>31</sup>, prenant une inflexion originale, sinon humoristique, à mesure que l'escalade rocheuse s'autonomisait de l'alpinisme, qu'elle se sportivisait et se médiatisait, substituant l'ancien esprit des courses à l'exploit individuel<sup>32</sup>. C'est ainsi qu'avec les grimpeurs babas dits 'les fous du Verdon', les NdV farfelus font leur apparition : *Les noctambules*, *Le mouton saoul*, *Les écureuils alcooliques*, *Les fadas...* de ces quelques exemples, on peut tirer une idée précise de l'esprit festif, marginal, contestataire qui animait la période pré-soixante-huitarde<sup>33</sup>. C'est dire que les NdV peuvent être porteurs d'indices d'une sensibilité, voire d'un substrat idéologique.

Actuellement, en gros depuis les années 80, les noms poétiques et les jeux de mots fleurissent. Sans doute faut-il y voir la nécessité de singulariser les voies devenues par trop nombreuses. Ils participent surtout de la nouvelle éthique de la grimpe dite « hédosportive »<sup>34</sup> pratiquée par les « virtuoses, artistes, routards de la grimpe, têtes de lard, doux poètes ou déjantés »<sup>35</sup>.

En somme, lorsqu'on quitte le discours de l'affrontement avec la montagne et qu'on entre dans celui du loisir sportif, lorsque les sommets (désormais tous gravis) comptent moins que l'ascension elle-même<sup>36</sup>, le nom nous « parle-de »<sup>37</sup> autre chose que de la montagne. On en voudra pour preuve ceci, qui veut que le NdV se départisse de l'environnement montagnard (voies *Arête sud*, *Pilier nord*), lequel n'intervient plus que sous la forme d'une technique, d'un vécu, d'une ambiance (voies *Cool la vie*, *Tout fou*). En bref, on sacrifie la destination convoitée par la manière d'y arriver. Le NdV suggère toujours un monde fait d'endurance, de jubilation, d'adrénaline mais il tient moins à un rapport à la montagne qu'à soi. Dans l'analyse qui suit, on gardera par conséquent à l'esprit deux choses : d'abord, que le NdV en haute montagne compte moins que le nom de son ouvrier, et moins que le nom du sommet ; ensuite, que les NdV thématissant le silence font leur apparition tardivement, en falaise plutôt qu'en haute montagne.

<sup>30</sup> M. Troussier, *Pourquoi nous aimons gravir les montagnes. Abécédaire (non exhaustif) de l'alpinisme*, Editions du Mont-Blanc, Les Houches 2017, p. 20.

<sup>31</sup> S. Jouty, *Les mots de la montagne*, Belin, Tours 2006, p. 289.

<sup>32</sup> Voir G. Labica, « Préface » in D. Belden, *L'alpinisme : un jeu ?*, pp. 9-12.

<sup>33</sup> On se reportera entre autres à C. Gardien, *Les nouveaux alpinistes*, Glénat, Grenoble 2018.

<sup>34</sup> Voir J. Corneloup, « Média et styles de pratique en escalade », in *Le masculin et le féminin en escalade*, IRS, Montpellier, 1995, p. 348.

<sup>35</sup> J. Schoenlaub, *Petite anthologie de l'alpinisme*, Guérin, Editions Paulsen, Chamonix 2018, p. 265.

<sup>36</sup> R. Frison-Roche, *Histoire de l'alpinisme*, p. 160.

<sup>37</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Tel Gallimard, Paris 1962, p. 62.

## 4.2 Valeurs sémantico-référentielles et complexité interprétative du NdV

Le contenu du NdV, ce à quoi il réfère et qui lie le nom à la voie, peut révéler un discours portant sur la roche, la pratique de l'escalade, la technique (engagement, gestuelle), la situation (conditions de la grimpe), le contexte (cadre géographique), la biographie (vécu du grimpeur)... C'est dire que le NdV est ouvert à des investissements sémantiques, énonciatifs, divers. Il ne s'agira pas ici de passer en revue tous les procédés à l'œuvre dans la dénomination des voies, mais seulement d'y mettre bon ordre pour mieux comprendre la place du silence, à la fois dans ses formes et valeurs.

### 4.2.1 Valeur descriptive du NdV : une médiation de la voie

Le NdV peut être porteur d'un supplément d'information utile à la grimpe. Il se présente alors comme un 'c'est' qui le ramène à un syntagme définitionnel (la voie X est Y) rendant la voie non pas unique, mais identifiable. A titre illustratif : *La dalle au soleil, Isolée, Face au large* (une voie dans les Calanques). Ce nom en quelque sorte « visuel<sup>38</sup> » désigne et nomme par exemple, la caractéristique de la falaise auquel il renvoie (*Voie de la Cheminée*<sup>39</sup>), la gestualité nécessaire pour arriver en haut (*40 mouvements*). Souvent, le nom implique un élément d'appréciation, associant un axiologique (*Fissure de rien, Voie du Penchant fatal*) ou prend appui sur une figure, comme l'hyperbole (*Le calvaire, Les doigts dans le nez*), la métaphore tels que Z (la voie est un tracé qui zèbre sur la dalle) ou *Dièdre du Corail*, ainsi nommée « à cause de ses étranges formations de calcium, qui déchiraient [les] doigts et [les] vêtements<sup>40</sup> ». On le voit, la dénomination, y compris de sens figuré, est une opération qualifiante, presque didactique, à partir des caractéristiques objectives de la ligne.

Le nom peut également manifester un 'il y a' qui affuble à la voie des attributs, des signes-valeurs, en un processus métonymique (la meilleure partie d'un tout). Elle est ainsi réduite à une configuration géomorphologique (une veine du rocher, une aspérité de la roche, la déclivité), à son aspect le plus signifiant pour la grimpe (*Voie de l'Écaille*<sup>41</sup>, *Voie des Guêpes*).

On pourrait allonger considérablement cette liste d'exemples : tous fournissent une désignation descriptive. On empruntera donc à Antoine Compagnon<sup>42</sup> en le détournant de son champ d'application, l'idée que le nom peut être la porte d'entrée de la voie ; qu'il vaut pour la voie, représente la voie, ou plutôt « son contenu au sens très matériel du mot ». Ce nom-là conditionne un horizon d'attente, dans la mesure où il permet au répétiteur qui va affronter la voie de s'en faire une idée précise.

<sup>38</sup> B. Bosredon, *Les titres de tableaux*, p. 212.

<sup>39</sup> En alpinisme, la 'cheminée' est une fissure.

<sup>40</sup> J. Bridwell, *Défonce verticale*, p. 102.

<sup>41</sup> En alpinisme, l'écaille est une lame de rocher, à peine détachée de la paroi.

<sup>42</sup> A. Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil 1979. L'auteur écrit à propos du titre de livre : « Le titre vaut pour le livre, il représente le livre, ou plutôt son contenu au sens très matériel du mot » (p. 251). « Le titre est la porte d'entrée du livre » (*ibid.*, p. 329).

#### 4.2.2 De l'analogie au jeu de mot : l'opacité sémantique relative des NdV

Certains NdV ne vont pas de soi, en particulier lorsqu'ils se rapportent au vécu du grimpeur. Par exemple, si *Insolation, La fête des nerfs, Orages du soir, bonsoir...*, *La faim aux troussees* permettent – même approximativement – d'imaginer les heurts et malheurs du grimpeur, il en va tout autrement avec *Divine providence*, nommée ainsi par les ouvriers en mémoire des tribulations qui ont failli leur coûter la vie... Les difficultés d'interprétation du NdV résident donc d'une part dans le déclencheur, soit parce qu'il est personnel (l'exemple ci-dessus), soit parce que lié à l'air du temps ou l'actualité tôt oubliée (voie *Chikungunya*) et d'autre part, dans la frontière entre analogie et nom poétique qui n'est pas forcément repérable. Il en va de la sorte pour *Rêve de singe* (une escalade simiesque), *Curry* (le jaune de la roche), *Mephisto* (« ligne d'une pureté diabolique » d'après le topo).

C'est que deux intentions différentes se soutiennent, le descriptif et le ludique, ce qu'exprime bien l'alpiniste Daniel Anker :

je cherche souvent un nom pour une voie nouvelle qui a quelque chose à faire avec cette voie. Par ex., s'il y a un passage spécial ou quelque chose de spécial qui s'est passé en ouvrant la voie. Et normalement c'est un jeu de mots pour exprimer ça<sup>43</sup>.

Intentions qui se rejoignent avec bonheur ici, dans des jeux de mots argotiques (*Dulfèrement vôtre*<sup>44</sup>), infantiles (*Resistatou*) ou plus mûrs : *C'est lisse hélas c'est là qu'est l'os, Ocedur, Itinéraire d'un grimpeur gâté, De battre mon cœur s'est arrêté...* des noms qui tous, malgré un maquillage poétique, discret ou plus marqué, donnent une idée de la difficulté de la voie et dont l'effet est imparable, pour qui est de connivence. Mais parfois, le sens se dérobe ; Enrico Camanni cite à ce propos le cas des noms allégoriques comme *Itaca nel Sole, Tempi moderni, Cannabis*<sup>45</sup> auxquels on ajoute les noms plus farfelus, « (souvent !!!) capillotractés ou graveleux »<sup>46</sup> créés au détriment du référent (*Trafic d'orgasmes*). Pis, le nom pris au pied de la lettre peut fourvoyer. Ainsi la voie dénommée *O sole mio* : comment savoir qu'elle est mouillée et glaciale, et donc qu'il s'agit d'une ironie ? Du coup, seul des éléments d'information présents dans les topos ou les discours d'escorte (les biographies, les interviews) peuvent dévoiler le rébus.

Tout cela prouve que la dénomination relève d'une récréation, autour de laquelle se manifeste aussi « l'inutilité » de la pratique en montagne. Dans la perspective de notre étude, on retiendra que les noms se prêtent à la fonction poétique du langage, où converge toute l'exultation du grimpeur. L'opacité sémantique du nom s'exprime alors moins en termes d'absence de sens que d'absence de motivation de sens, comme dans cette trouvaille qui relève bon gré mal gré d'un bricolage poético-ludique discutable : *Eux = aime ses carrés*.

<sup>43</sup> Communication personnelle.

<sup>44</sup> En alpinisme, le dulfèr est une technique permettant de monter une fissure.

<sup>45</sup> E. Camanni, *Di roccia e di ghiaccio. Storia dell'alpinismo in 12 gradi*, Laterza, Roma Bari 2013, pp. 160-161.

<sup>46</sup> Introduction du topo *Escalade en Isère*, p. 14. A titre d'exemples : 14 voies sur 25 du secteur du Puy de la Tourte dans le Cantal portent des noms relatifs aux seins ; la voie *Mangez du Porc* ouverte au Maroc...

Au fond le NdV peut comme tous les noms aguicher, pousser « à l'ancre d'un sommet » comme l'écrivait Gaston Rébuffat<sup>47</sup> ou au contraire amenuiser le désir...

#### 4.2.3 Valeur non dénomminative du NdV : jeu sériel et intertextuel

Certains NdV font totalement abstraction du référent, en exploitant tantôt l'isotopie d'un site (voie *Les caves du Vatican*, située près de l'*Arête du moine* et du sommet de la Nonne), tantôt les contingences paradigmatiques. Dans les sites d'escalade naturelle en effet, où de nombreuses voies se côtoient, les noms souvent se juxtaposent en séries thématiques, selon une concaténation qui ne prend fin qu'avec la clôture du site. Les exemples suivants fourniront une bonne illustration de ce phénomène :

[légume] *La laitue, Le poireau, La courgette, Le haricot, Le radis, La carotte, Le navet* [...]  
 [faune alpine] *La vipère, Le bouquetin, Le renard, L'aigle, Le chevreuil, Le chamois* [...]  
 [conte] *Mammolo, Pisolo, Cucciolo, Brontolo, La strega, Biancaneve* [...]

En gros, le nom ne signifie que parce qu'il entre dans un réseau ; sans auctorialité, rattaché à la pure signalétique, il n'a guère qu'un emploi désignatif, même si l'humour peut servir d'alibi, comme dans la première série ci-dessous tenant lieu de définition de l'escalade, et dans la seconde annonçant l'absence de difficulté du site :

*Concentration, Action, Sanction, Détermination, Répétition* [...]  
*Petite section, Bac à sable, Récréation, Passage en sixième* [...]

Ce vertige de l'et caetera est souvent irrigué par l'intertextualité (parodie), à travers laquelle les NdV se commentent les unes les autres ; les variantes notamment (c'est-à-dire des itinéraires offrant une variation à une voie préexistante<sup>48</sup>) en sont pétries :

Climb now, work later / No work, better climb  
 La vie est un choix / Le choix, c'est l'envie / L'envie, c'est la vie  
 James Blonde / License to drill / Live and let Tie<sup>49</sup>

Ces quelques exemples rendent compte de la complexité des usages et, en dépit des apparences, de la substance linguistique figulée, savante (parfois) et drôle (parfois) des NdV. Le dernier exemple suivant, où les affixes agglutinés sont animés par une activité fantasque oulipienne, va dans ce sens : *La far andole / La far félue / La far fouille / La far ine / La far ouche*,

<sup>47</sup> G. Rébuffat, *Etoiles et tempêtes*, p. 136.

<sup>48</sup> S. Jouty, *Les mots de la montagne*, p. 285.

<sup>49</sup> Ces NdV, jouant sur la proximité phonétique (paronymie), se basent sur un défigement substituant les mots 'kill' (*License to kill*) et 'die' (*Live and let die*) des titres de films de James Bond à des mots du jargon de la grimpe ('Drill' et 'Tie').

etc. A toutes choses égales, il paraît bien difficile, paraphrasant Daniel Milo<sup>50</sup> de « résister aux charmes des chaînes dénominatives ».

### 5. *Le silence dans les NdV : quelques configurations remarquables*

Relativement aux voies dénommées *Silence*, l'absence de détermination et d'actualisation d'un mot transparent mais à polysémie établie<sup>51</sup>, peut susciter hésitation dans leur valeur référentielle : le nom traduit-il le vertige qui a saisi Adam Ondra, comme il s'en est expliqué lui-même ? Réfère-t-il à une propriété de la voie, du site ? Diverses interprétations sont possibles. Quatre catégories, d'usage inégal, de NdV où il est question de silence sont ici proposées, à travers lesquelles on cherchera à en préciser la teneur.

#### 5.1 Le silence du grimpeur, ou la parole anesthésiée

La première forme du silence est liée à l'expérience du grimpeur, à l'absence de mots due au déluge des émotions que ce dernier échoue, ponctuellement, à articuler. Ce silence-là, proche de l'ineffable (voie *Au-delà des mots*) fait écho à la littérature alpine : « aucune parole ne pourrait suffire et paraître croyable », écrit entre autres Achille Ratti au sujet de ce « moment inoubliable » qu'il vécut et ressentit durant son ascension<sup>52</sup>. Ce silence s'exprime, syntaxiquement, par des énoncés nominaux qui traduisent les émotions que l'on tait (*Silent fear*), que l'on réfrène (*Silent pride*), à l'occurrence par périphrases (*Les non-dits de l'émotion*, *Le parole prigioniere*, *Sans paroles*).

Ces NdV possèdent implicitement une axiologie positive, car il est sensible à l'intuition qu'une voie qui suscite émotion soit belle. On ne sera donc guère surpris de constater que toutes ces voies sont d'une relative difficulté (de 6 à 7)<sup>53</sup>.

#### 5.2 Le silence de la grimpee, ou le « mutisme de la lutte<sup>54</sup> »

Ledit silence est en réalité minoritaire au regard du silence lié à l'épreuve physique et mentale, celui qu'exige la « danse brutale et combative » de l'escalade<sup>55</sup>. Physique d'abord, puisque l'intensité de l'effort coupe le souffle : il faut donc bannir la parole, « grimper silencieux le plus longtemps possible<sup>56</sup> ». Les NdV *Silent partner*, *Gli eroi silenziosi* ainsi que l'attrance du silence avec les mots d'actions, dans des énoncés verbaux tels que *Walk in silence*, *Bad boys move in silence*, *Stepping in Silence*, résultent de cette logique. Mental

<sup>50</sup> In B. Bosredon – I. Tamba, *Une ballade en toponymie : de la rue Descartes à la rue de Rennes*, « Linx », 40, 1999, pp. 55-69, p. 55.

<sup>51</sup> On renverra ici à l'étude de Kleiber, *Du silence au(x) bruit(s)*.

<sup>52</sup> A. Ratti (S.S. Pie XI), *Ascensions. Mont Rose, Cervin, Mont Blanc*, Traduit de l'italien par E. Gaillard, M. Dardel, Chambéry 1923, p. 49.

<sup>53</sup> Dans le parler des grimpeurs, une 'jolie voie' est une voie difficile.

<sup>54</sup> L'expression est de Gilles Modica (in Schoenlaub, *Petite anthologie de l'alpinisme*, p. 55).

<sup>55</sup> A. Loireau, *La grâce de l'escalade*, p. 45.

<sup>56</sup> P.-H. Frangne, *De l'alpinisme*, PUR, Rennes 2019, p. 68.

ensuite<sup>57</sup> : il faut « balayer le brouhaha qui encombre l'esprit », se replier sur soi, jusqu'à devenir « absent »<sup>58</sup>, ce qu'expriment bien les noms *Silent mind*, *Silent lucidity*. Pour Adam Ondra (qui appartient pourtant à la catégorie des grimpeurs hurlants), le silence représente moins une introspection, une dimension spirituelle qu'une expérience de franchissement psychique et mentale : « mon esprit était dans un silence total, mon corps détendu, enchaînant les mouvements de manière fluide, en harmonie avec la voie<sup>59</sup> ».

On note ici des associations avec les mots du corps, dans une acception étrangère au dictionnaire, celle d'une habileté physique : ainsi en va-t-il de *Silent Feet* (« comme son nom l'indique, il faut être précis avec les pieds ! » lit-on dans le topo) car le bruit d'un pied est celui d'un pied qui ripe dangereusement.

Dans tous les cas, ce silence est le contraire à la fois de la parole et du bruit. Il décline une éthique qui veut le grimpeur conquérant muré dans son silence, ses pensées, son pas (pour l'ascensionniste) ou sa gestuelle (pour le varappeur). Aussi les noms *Gli eroi silenziosi* et *Bad boys move in silence* célèbrent-ils un lieu commun tout en manifestant les difficultés d'ascension des ouvreurs, fût-ce de manière ironique et effrontée (*Bad boys*), et l'exploit accompli, fut-ce en héros, en *bad boys* (leurs rejets modernes) ou en « explorateur du silence (une « expression moche d'une rhétorique moche » selon Erri de Luca<sup>60</sup>). On conçoit donc aisément que la majorité de ces voies soient d'une difficulté soutenue (7, voire 8b pour *Gli eroi silenziosi*).

### 5.3 Le silence, ou la quiétude des lieux

Le silence peut avoir un ancrage spatial. Par exemple le nom *Silence*, voie située dans le Cantal, est contextuellement motivé par la tranquillité du site promptement relevée par le topo<sup>61</sup>. L'absence de déterminant s'explique donc par la situation d'énonciation, qui le rend superflu, et favorise une interprétation par un détour synecdotique (le contenu pour le contenant). On a affaire ici à un lieu commun, celui de la montagne comme « monde de pierre et de silence<sup>62</sup> », comme nous le rappelle l'introduction de ce volume. De même, la voie *Il silenzio*, avec l'article défini cette fois, qui prend une valeur anaphorique<sup>63</sup> est un gage de la quiétude du lieu. On retrouve cette interprétation localisante dans les NdV ci-dessous grâce aux co-occurents, dont certains sont usés abondamment (*falaise*), par l'équation 'le silence de la falaise = dans la falaise' d'après l'analyse proposée par George Kleiber<sup>64</sup> :

<sup>57</sup> « Il silenzio è necessario per valutare quello che fai, ascoltare il messaggio del corpo » a dit la grande alpiniste italienne Nives Meroi, Table ronde à Valtournenche (Vallée d'Aoste), 6 août 2019.

<sup>58</sup> L. Daudet, *La montagne intérieure*, Grasset, Paris 2004, p. 39.

<sup>59</sup> Tiré de *Planet Grimpe*, septembre 2017, <https://planetgrimpe.com/silence-lhistoire-du-premier-9c-au-monde-raconte-par-adam-ondra/> dernière consultation le 10 octobre 2020, Cf. *Silence*, le film-documentaire de Bernardo Giménez, 2018, 17 minutes, disponible sur You Tube.

<sup>60</sup> Table ronde à Valtournenche (Vallée d'Aoste), 6 août 2019.

<sup>61</sup> Topo *Escalade Cantal*, p. 72.

<sup>62</sup> G. Rébuffat, *Glace, neige et roc*, p. 10.

<sup>63</sup> Voir à ce sujet M. Wilmet, *Grammaire critique du français*, p. 128.

<sup>64</sup> G. Kleiber, *Du silence au(x) bruit(s)*, « Les mots des sens / les sens des mots », Actes de la journée d'études organisée par Irina Thomières le 3 octobre 2014, Université Paris-Sorbonne, 2015, pp. 3-18.



*Silence au-dessus* 6b+  
*Where silence has lease* 6c  
*Wall of silence* 5c  
*Falesia del silenzio*  
*Il luogo del silenzio* 6a+

Notons que le silence y est souvent formulé au moyen des syntagmes prépositionnels compléments de nom qui ne font pas faute d'exploiter certains clichés (*Le monde du silence*, *Le silence de la mer*<sup>65</sup>).

Quoi qu'il en soit, on lui prêtera une connotation axiologique positive, bien qu'on ne puisse guère la pronostiquer que par le contexte : on sait en effet que les grimpeurs sont traditionnellement des citadins en quête d'évasion<sup>66</sup>, de quiétude ou de lâcher-prise, pour qui la solitude et le silence, justement, sont « les conditions les plus précieuses du plaisir alpin<sup>67</sup> ». C'est pourquoi le silence qui émane des lieux a des accents de havre de paix :

*La bulle du silence*  
*Les sources du silence*  
*L'abbraccio del silenzio*  
*Velvet silence*  
*Le silence est d'or* (et sa variante : *Silence is Golden*)  
*Poder del silencio.*

La preuve : le silence est rarement désolant, à l'exception d'un emploi qui dans notre corpus fait tache : *Silence sucks* (7a).

Notons encore une curieuse absence : excepté un *Grande silence* (sic), nulle trace de noms qui exprimeraient une intensité du silence, comme *Silence absolu*, ou d'adjectifs affectivo-axiologiques, comme *Doux silence*, que rien n'interdit pourtant, comme si le silence « décourageait l'épithète<sup>68</sup> ». Comment expliquer l'occultation de cet emploi ? Est-ce dû au fait que les escaladeurs d'aujourd'hui sont plus intéressés par la paroi que par le sommet et ses terrasses, propices à la contemplation ? Que les voies sinon les sites, plutôt en falaise, s'écument en quelques heures ? La réponse à ces questions n'est pas de notre ressort.

On sait en revanche que ce silence-là est tangible, possède une épaisseur, une texture sonore : « Ecouter le silence des montagnes, il a plus à dire qu'une réunion de philosophes » écrit Lionel Daudet<sup>69</sup>. Sans surprise, la figure est alors l'oxymore : à côté d'une pléthore de *The sound of silence* et de *Le bruit du silence*, il y a place pour un silence anthropomorphisé, sur le

<sup>65</sup> Ces voies ne sont pas situées près de la mer, mais dans le site nommé « L'appel du grand large » en Isère. La roche en schiste (provenant du fond des mers) « sculptée en vaguelettes a inspiré le nom des voies » (topo *Escalade en Isère*, p. 115 et p. 395).

<sup>66</sup> Par exemple, la voie *La bulle de silence* est décrite dans le topo comme « un beau moment d'évasion, loin des foules » (topo *Escalade en Isère*, p. 202).

<sup>67</sup> Samivel, *L'amateur d'abîmes*, Editions Hoebeke, Paris 1997, p. 38.

<sup>68</sup> On emprunte cette expression à Mona Ozouf, *Une commune de France : Plodemet*, « Les Annales », 3, 1969, pp. 777-781.

<sup>69</sup> L. Daudet, *La montagne intérieure*, p. 124.

ton de la confiance : *Silence bavard*, *La voix du silence* ou encore *Les murmures du silence*. Nul doute ici que le silence, joliment définit comme « quelque chose et son contraire » par Marco Troussier<sup>70</sup> a à voir avec la communion panthéiste qu'ont célébrée Gaston Rébuffat ou Mario Rigoni Stern.

#### 5.4 Le silence d'intimidation

Aux antipodes des NdV précédents, où le grimpeur possède le silence ou se fait le confident de la paroi, il existe un silence qui donne des sueurs froides, inhibe l'énonciation du grimpeur. Dans les noms ci-dessous :

*The Silencer* (8+)  
*The silence of the abyss* (8a+)  
*Silence is the question* (8a+)  
*Ombra silenziosa* (7b)  
*Silent line* (7+)

il nous semble pouvoir repérer un motif propre à l'escalade : celui d'une voie qui tétanise le grimpeur, comme si elle s'adressait à lui dans une parole intérieure dont l'intention est d'intimider. La preuve : les cotations indiquent une difficulté maximale. La voie est armée (*The Silencer*)<sup>71</sup>, conspire (*ombra*) menace un instant la belle assurance du grimpeur ; elle est insondable (*abyss*), pour lui qui au bas de la paroi y cherche une brèche, scrute les fissures, imagine les prises... Le silence ne loge pas tant par lui-même un signal d'alarme, comme en montagne, et signifie moins l'inhospitalité des lieux (axiologie négative) qu'un « mélange d'angoisse et d'attirance, de terreur et de jubilation<sup>72</sup> ». Ceci découlant de cela : au sujet de la voie dénommée *End of silence*, ouverte en Bavière en 1994, la plus dure du monde à l'époque (8b+), on dira que le grimpeur courageux qui l'a élucidée lui a donné un nom, l'a mise en mots dans un topo et l'a en quelque sorte rendu parlable. En somme : ici on ne va pas au silence, pour vivre une émotion, la quiétude, se dépasser ; on en vient.

Concernant le silence dans le NdV, on peut avancer en guise de bilan les réflexions suivantes :

- ces dénominations ont pour vocation d'orienter l'interprétation, puisqu'il existe une motivation référentielle, qu'il s'agisse de donner une lecture du site, de la grimpée, ou qu'elles sollicitent le pathos ;
- la relation référentielle entre le silence et le NdV est confortée par la cotation : en ce sens, le NdV est (tout) un programme ;
- les potentialités sémantiques du silence dans les NdV sont relativement pauvres au regard d'une part, de ces acceptions présentes dans les dictionnaires<sup>73</sup> ou des sens listés par

<sup>70</sup> M. Troussier, *Pourquoi nous aimons gravir les montagnes*, p. 46.

<sup>71</sup> Le 'silencer', en français 'silencieux', est le dispositif des armes à feu qui atténue le bruit de la détonation.

<sup>72</sup> D. Le Breton, *Du silence*, Métailié, Paris 1997, éd. 2015, p. 23.

<sup>73</sup> Voir à ce sujet M. Margarito, *Le silence du dictionnaire*, « Oralità nella parola de nella scrittura/Oralité dans la parole et dans l'écriture », M. Margarito – E. Galazzi – M. Lebharr Politi, Edizioni libreria Cortina, Torino

David Le breton et d'autre part, du stock de clichés (*The sound of silence, Le silence est d'or*)<sup>74</sup>;

- le silence d'intimidation, qu'on rencontre davantage dans les pays anglophones<sup>75</sup> pose la question de l'incidence culturelle dans la dénomination, ce qui devrait être affinée dans une étude plus approfondie.

### 6. Conclusion. *Le silence, inépuisable réserve pour les NdV ?*

Concluons sur Adam Ondra, et revenons à son *Silence* qui avait d'abord piqué notre curiosité.

Sans être original, on l'a vu, le grimpeur fait cependant saillir un sens inédit au silence, qui fait que celui-ci échappe à la banalisation qui semble, ailleurs, le consumer. Adam Ondra, par sa 'performance' (en terme sémiotique : un événement) lui a conféré sans conteste son apothéose, mais aussi une patte – c'est dire sa supériorité énonciative. Après lui, comment une voie pourrait-elle encore se glorifier d'un tel nom ? Ce lien substantiel qui lie désormais le silence à Adam Ondra pose en termes nouveaux la question du sens de ce NdV, ce dernier s'étant reconfiguré à la faveur de l'exploit : c'est bien parce qu'il le condense de manière métaphorique<sup>76</sup> qu'on peut gloser *Silence* par /geste parfait/. Ainsi ce NdV est-il devenu, de manière conniventielle, le mètre-étalon de la grimpe.

Mais il est plus que cela : à la réflexion, ce que nous dit aussi Adam Ondra, c'est : « Chuut ! », dans le sens d'un « taisez-vous et observez la perfection », voire d'un aboutissement, d'une fin absolue. Autrement dit, le silence peut être l'expression d'un ego – par ailleurs manifeste chez de nombreux grimpeurs<sup>77</sup> – : c'est le silence vaniteux de Pétrarque sur le Mont Ventoux ; c'est l' « orgueil démesuré et humble gratitude que procure le sentiment d'être le premier être humain à saisir une prise » que décrit Bernard Amy<sup>78</sup>. Le NdV *Silence, on ouvre!* peut être lu en ce sens. A travers ce nom se dessine donc l'ethos d'un grimpeur génialissime, insolent, viril, irrévérencieux, narcissique, hédoniste, impavide... et une énonciation qui s'entend comme un clin d'œil à l'intention de la communauté des grimpeurs.

Reste qu'en fine, le silence d'Adam Ondra et les silences des grimpeurs modernes viennent s'offrir comme un étonnement, une hébétude, un jaillissement plutôt qu'un

2001, pp. 107-118.

<sup>74</sup> On pourrait profitablement prolonger notre recherche par l'analyse du réseau du silence et de ses antonymes. Par exemple : *Quiet place ; Sans les hauts parleurs, c'est mieux ; Un éclat de rire ; Logre qui chante ; L'appel de la bime*, etc.

<sup>75</sup> Le guide numérique *Mountain project* recense pour la seule Amérique du Nord 104 voies comprenant l'adjectif silent, 90 pour le nom silence.

<sup>76</sup> Il est évident que ce point nécessiterait une approche plus détaillée pour décrire la manière dont les NdV sont réinvestis de sens en discours.

<sup>77</sup> « Personne n'avait connaissance de cet éperon, [...] Mon ego eut l'envie immédiate d'écrire mon nom sur cette montagne inexplorée ». Nick Bullockm, *Vertical*, 61, 2017. Autre exemple : « Si les ouvreurs sont des artistes, alors je suis Picasso », Jacky Godoffe, *Grimper Magazine*, décembre 2019.

<sup>78</sup> B. Amy, *Ceux qui vont en montagne*, p. 49.

éblouissement, un ravissement, une expérience intime chère aux alpinistes. C'est que le silence construit un espace contemplatif et réflexif plutôt chez les poètes des cimes, ceux qui ont admirablement décrit « la profondeur et le mystère de l'évidence de la montagne<sup>79</sup> » : Bonatti, Rébuffat, Amy, Samivel, Lafaille, Troussier, Daudet pour ne mentionner qu'eux... les citations figurant dans ces pages sont là pour en témoigner. Et si les 'serial climber'<sup>80</sup> se sont, fait récent, mis à raconter l'ivresse de l'altitude, le silence des nuits étoilées, les supplices comme les échappées qu'il autorise ne semblent guère trouver d'écho en eux<sup>81</sup>. Tout bien considéré, l'étude du silence dans les NdV permet d'apprécier, sur un axe diachronique, un mode d'énonciation identifiant un espace figuratif de la grimpe, plus généralement, un fossé séparant deux 'univers du discours'<sup>82</sup>, deux logiques grimpeuses.

### 7. *Topo-guides consultés*

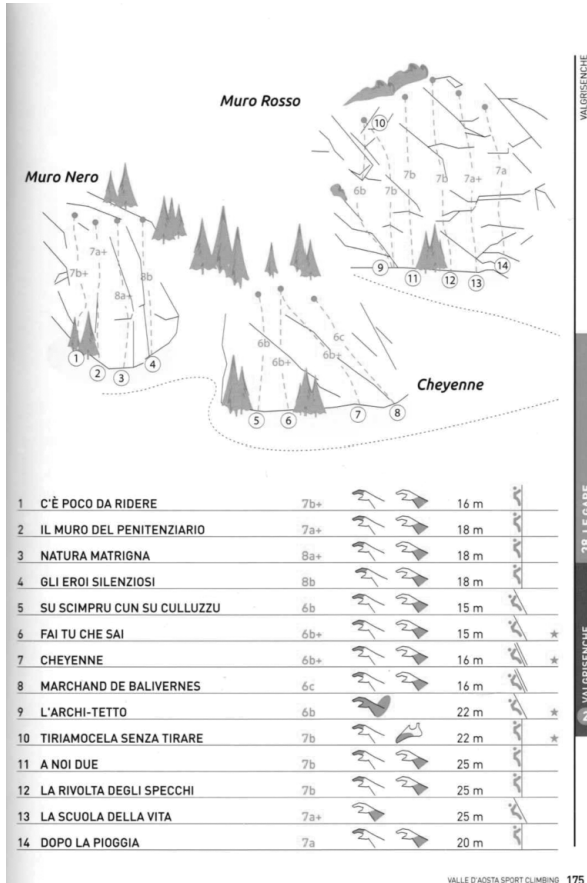
- G. Bassanini, G. Azzalea, *Monte bianco, anni 90*, Vivalda Editore, Torino 1996, 135 p.  
 C. et Y. Remy, *Massif des Alpes vaudoises. Choix d'escalades*, Montreux 1987, 119 p.  
 O. Gaude, *Grimpe aux dentelles*, Club Alpin d'Avignon et de Vaucluse, N.d. 144 p.  
 FFME, *Escalade Cantal*, 2003, 128 p.  
 FFME, *Escalade en Isère, Ze topo !*, 2011, 418 p.  
 FFME, *Topo. Escalade dans le Puy-de-Dôme*, 2003, 205 p.  
 FFME, *Topo d'escalade Bleone Durance*, 2004, 125 p.  
 S. Péguy, J.J. Roland, *Escalades du briançonnais*, Ophrys, Gap 1983, 269 p.  
 M. Bal et P. Raspo, *Valle d'Aosta sport climbing*, Aoste 2018, ... p.  
 M. Piola, *Mont Blanc 2*, Glénat, Grenoble 1991.  
 C., Y. Rémy, *Massif des Alpes vaudoises. Choix d'escalades*, Montreux 1987.  
 Site CamptoCamp, [camptocamp.org](http://camptocamp.org).  
 Site Mountain project, [mountainproject.com](http://mountainproject.com).

<sup>79</sup> P.-H. Frangne, *De l'alpinisme*, p. 92.

<sup>80</sup> L'expression est de François Marcigny.

<sup>81</sup> Voir, entre autres, Catherine Destivelle (*Ascensions*, 2014), Steph Davis (*Le choix du vide*, 2013), Stéphanie Bodet (*A la verticale de soi*, 2016), Jim Bridwell (*Défonce verticale*, 2016), Tommy Caldwell, *Push, La vie au bout des mains* (2017).

<sup>82</sup> Cf. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Tel Gallimard, Paris 1974, p. 64.



VALORISENCHÉ

38 LE GARE

2 VALORISENCHÉ

*Dans les topos, les croquis accompagnent les noms de voies.  
Tiré de Massimo Bal, Patrick Raspo, Valle d'Aosta sport climbing, Aosta 2018*

## RECENSIONI E RASSEGNE



## RECENSIONI

S. DUPLEIX, *Liberté de la langue française dans sa pureté*, éd. de Douglas Kibbee et M. Keller, Paris, Classiques Garnier, 2018, « Descriptions et théories de la langue française » n. 3, pp. 634.

Publié dans la série, dirigée par Wendy Ayres-Bennet, *Remarques et observations sur la langue française*, le présent ouvrage restitue à la communauté savante l'édition critique de l'un des plus célèbres livres de remarques s'opposant à la théorie du « bon usage » du grammairien Claude Favre de Vaugelas (1585-1650).

Mis à la disposition d'un public désormais attentif aux questions de langue en 1651, *Liberté de la langue française dans sa pureté* se propose comme objectif celui d'utiliser les nouvelles pratiques de discussion grammaticale et linguistique afin de restaurer la réputation ternie de la grammaire traditionnelle d'inspiration aristotélicienne et relativiser les fondements de la démarche novatrice de son prédécesseur.

Avant de nous engager dans l'analyse de la présente édition, il sera peut-être instructif de rappeler le contexte historique dans lequel se situe cette entreprise éditoriale, ainsi que de donner quelques indications biographiques nous permettant de mieux comprendre le sens et la finalité de l'opération de Scipion Duplex. À ce sujet, l'année de publication de l'ouvrage s'avère particulièrement significative : en 1651, déferle en France la « querelle du purisme », suscitée par la publication des *Remarques sur la langue française* de Claude Favre Vaugelas en 1647. L'irruption sur scène de cette nouvelle modalité de discussion grammaticale fait suite à un mouvement plus vaste de débats linguistiques et stylistiques trouvant dans les années 1620-1630 une période de réflexion particulièrement intense et turbulente (que l'on pense, par exemple, à l'affaire des *Lettres* de Guez de Balzac, publiée en 1624) qui aboutira, en 1635, à la fondation de l'Académie française, garant, sous l'égide de Richelieu, de la pureté de la langue française<sup>1</sup>.

En publiant en 1647 ses *Remarques*, Vaugelas consigne au grand public une méthode d'explication grammaticale affranchie du formalisme traditionnel en y apportant des éléments d'observation novateurs qui inspirent aussi le titre de son ouvrage : contrairement aux grammaires du siècle précédent, les commentaires de Vaugelas se fondent, pour la première fois, sur des critères d'analyse sociologique et scrutent l'« usage » de la langue de la part d'une population bien cernée, la cour, considérée comme la *sanior pars* du royaume. L'ouvrage se singularise sous plusieurs aspects. Tout d'abord, d'un point de vue formel, en raison de son caractère désordonné : les remarques ne suivent aucun ordre alphabétique ni thématique et se limitent à discuter assez librement des phénomènes ou des usages linguistiques dont on débattait à l'époque (voir, par exemple, les rubriques « Des négligence dans le stile », « Suppression des pronoms personnels devant les verbes »<sup>2</sup>). Deuxièmement, les observations de Vaugelas se distinguent des grammaires scholastiques d'enseignement en raison de la place déterminante qu'elles accordent à l'usage oral, notamment chez les femmes de la cour, catégorie sociale que le grammairien savoisien considère comme ultime arbitre en cas de désaccord sur une forme particulière – chose inédite pour l'époque : l'ignorance des langues anciennes ainsi

<sup>1</sup> Pour approfondir, voir à ce sujet Hélène Merlin-Kajman, *L'Excentricité académique : littérature, institution, société*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

<sup>2</sup> Voir, Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, éd. de Wendy Ayres-Bennet, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 623 et 627.



que des notions grammaticales rendraient cette partie de la population plus encline à dissiper toute forme de doute en matière d'élégance et de clarté de la langue, et ce en raison de l'approche naturelle, non médiatisée vis-à-vis de la langue dont elles bénéficient spontanément. L'ouvrage est accompagné d'une « Préface », très connue, dans laquelle l'auteur affirme la modestie de sa démarche et justifie le choix de son titre : les observations ne présentent nullement un caractère définitif (et, donc, prescriptif), mais elles se limitent à enregistrer les traits saillants de « la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des Auteurs du temps »<sup>3</sup>. En effet, les analyses de Vaugelas comparent volontiers les productions littéraires à la communication orale afin d'établir un critère de discernement à l'intérieur de la gamme de possibilités offertes par l'état de la langue : récupérant ainsi le principe de l'analogie de Varron<sup>4</sup> Vaugelas estime qu'il est possible d'appliquer le même traitement observé dans un fait linguistique spécifique à un phénomène qui lui est assez proche. Or, si d'un côté cela permet au lecteur de jouir d'une certaine liberté interprétative, de l'autre la démarche de Vaugelas, en imposant un modèle sociolinguistique de référence, fabrique subrepticement une norme<sup>5</sup>. C'est exactement en cela que consiste l'originalité de son projet d'écriture : les *Remarques* tout en renonçant à la prescription linguistique parviennent à définir une « norme » grammaticale et stylistique en raison de l'importance qu'elles accordent aux applications particulières de l'usage de la cour. Elles déterminent, en somme, sans le vouloir explicitement – du moins selon les dires de l'auteur, un paradigme préférentiel qui devrait induire les lecteurs à s'approprier le style propre de la cour parisienne ; aristocrate et grammairien de province, passionné par la langue, Vaugelas réalise ainsi dans son ouvrage une stratégie d'émancipation sociale : l'art de bien parler (et de bien écrire) doit désormais se conformer avec la réalité de la cour, si bien qu'elle devient *de facto* la nouvelle norme défiant ainsi les grammaires d'inspiration aristotélicienne et écrasant, surtout, la valeur du soubassement philologique des méthodes de discussion grammaticale traditionnelles, et ce en faveur d'une observation synchronique et plus intuitive de la réalité des faits linguistiques.

Lorsque Scipion Dupleix publie en 1651 sa *Liberté de la langue française*, il souhaite s'insérer dans le mouvement polémique qui à cette époque agitait le chiffon rouge de la révolte et dénonçait l'inconsistance doctrinale et les dangers de la démarche vaugelasienne. Leurs majeurs représentants furent Marie de Gournay (fille d'alliance de Michel de Montaigne) et François La Mothe Le Vayer. En effet, la méthode de Vaugelas réduisait à de plus modestes proportions l'importance de l'étude des langues anciennes dans la recherche de l'art de bien parler : de ce fait, l'autorité des Anciens et la valeur du savoir encyclopédique s'en retrouvaient diminuées. La spécificité sociologique de l'ouvrage de Vaugelas entraînait donc, implicitement et inévitablement, une révision épistémologique des sources de la grammaire et de l'esthétique de la langue<sup>6</sup>. Il n'est donc pas étonnant que Scipion Dupleix s'insurge contre l'auteur des *Remarques*, tout en lui reconnaissant le mérite d'avoir

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>4</sup> Voir Gilles Siouffi, « Usages et libertés », dans *Mille ans de langue française. Histoire d'une passion*, Paris, Perrin, 2007, p. 677.

<sup>5</sup> En effet, les observations de Vaugelas circulaient, sous forme manuscrite, dans les cercles mondains de la société parisienne bien avant leur publication définitive. Ainsi, en soumettant à son futur public le fruit de ses cogitations, Vaugelas est parvenu progressivement à enrichir son corpus et à asseoir la légitimité de son entreprise de description linguistique.

<sup>6</sup> En ce sens, l'œuvre de Vaugelas est un reflet du paysage culturel français suite à la fondation de l'Académie française en 1635 : la nouvelle institution nationale, dont le noyau principal était constitué par un groupe de mondains « non-doctes » (le cercle de Valentin Conrart), promeut une vision *moderne* des faits de langues et, par la proposition d'une norme puriste, unique garant de la survie du français, elle parvient à assurer une forme

eu l'intuition d'une nouvelle voie pour la description linguistique, affranchie du carcan formaliste des grammaires traditionnelles. Le mérite de l'œuvre de Vaugelas ne résiderait pas tellement dans la logique qui a présidé à l'enquête, mais dans les caractéristiques énonciatives des *Remarques*, plus accessibles sans aucun doute pour le grand public.

Comme l'affirment Douglas Kibbee et Marcus Keller dans l'introduction à l'édition que nous présentons, Scipion Dupleix « s'est souvent rangé du côté des perdants, en grammaire, en histoire, en philosophie et en science » (p. 165) ; cet érudit est en effet bien conscient du basculement épistémologique qui s'installe à partir de la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et qui trouve dans la réflexion linguistique un observatoire d'exception. Dans leur introduction, les éditeurs de l'ouvrage ont le soin de mettre en valeur le lien de continuité entre sa biographie et la pensée qui a guidé son projet d'écriture et qui déconstruit le double stéréotype puriste/absolutiste/noblesse d'épée vs antipuriste/anti-absolutiste/noblesse de robe : Dupleix est en effet un homme du XVI<sup>e</sup> siècle (il est né en 1569) issu de l'ancienne noble d'épée gasconne (il fut sous la protection de Marguerite de Valois), mais, peut-être en raison de son caractère entreprenant, il tire profit du système de la vénalité des offices devenant magistrat. Comme l'affirment les auteurs de l'introduction « la trajectoire de sa vie reflète les transformations de la société française dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle » (p. 15), si bien que son parcours biographique est accompagné d'une intense activité d'écriture faisant de lui un lettré érudit et dont l'œuvre s'impose « comme l'un des derniers cris de l'agonie des anciens » (p. 167) : historiographe, grammairien et philosophe revendiquant clairement son aristotélisme, Dupleix semble peu favorable au tournant épistémologique qui se profile clairement vers la moitié du siècle. Dans la préface de la *Liberté de la langue française*, il déplore la corruption des hommes de lettres, dont l'objectif ne semble plus être dirigé vers le raisonnement et le contenu de ce qui est écrit, mais vers une « trop scrupuleuse pureté du style du langage, des termes, & à l'orthographe » (p. 181). Cette dernière citation signale un point de démarcation très important, à savoir la transition des *bonae litterae*, dont l'objectif est d'instruire le lecteur, aux *belles lettres*, domaine dans lequel l'esthétique de la langue acquiert un poids de plus en plus conséquent et qui trouve une application toute spéciale dans le genre du roman et des traductions (connues en effet comme sous le nom de *belles infidèles*<sup>7</sup>). Cette perception alarmante de la transition qui est en train de se produire permet à Dupleix de revendiquer avec fermeté la supériorité de la langue écrite sur l'usage oral, tant magnifié par Vaugelas, ainsi que le rôle primordial de la fréquentation constante et raisonnée des grands auteurs : la magistrat de Condom plaiderait, en somme, pour la nécessité d'une plus ample liberté à accorder aux locuteurs, qui devraient, quant à eux, pouvoir adapter leurs productions langagières suivant des critères de variation diastriques et diaphasiques. L'hétérogénéité de leurs applications serait donc un gage de liberté.

Malgré la pugnacité de ses propos, *Liberté de la langue française dans sa pureté* tombera bientôt dans l'oubli, en dépit d'un succès assuré au moment de sa parution. La pensée de Dupleix ne sera pas en mesure d'influencer la réflexion linguistique du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Toutefois, comme le souligne l'introduction de Douglas Kibbee et Marcus Keller, dans le mouvement général d'intérêt pour ce dispositif si particulier que sont les « livres de remarques » cet ouvrage méritait une édition à part entière, car « les complexités de toute période de l'histoire ne peuvent se comprendre qu'en reconnaissant les fils perdus » (p. 166). Et c'est notamment cette pensée directrice qui a déterminé

---

de suprématie dans le débat, dont la conséquence plus évidente est la nouvelle approche vaugelasienne, qui met en valeur les Modernes/mondains au détriment de l'héritage des *Anciens*.

<sup>7</sup> Voir Roger Zuber, *Les Belles infidèles et la formation du goût classique : Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968.

la qualité de cette édition. En effet, les auteurs, ne se limitent pas à présenter l'homme et à commenter son œuvre, mais ils ont le soin de la situer dans son contexte historique en mettant l'accent sur les vicissitudes historiques et politiques (la réforme de la justice, l'expansion de la bureaucratie royale, la vénalité des offices et la construction de l'absolutisme) qui ont contribué à forger le profil de l'auteur gascon et qui sont à la base de sa conception légaliste (et libérale) de la liberté.

Ainsi, l'introduction de Kibbee et Keller s'organise autour de quatre axes principaux : « Dupleix et son époque », « La carrière de Scipion Dupleix », « *Liberté de la langue française dans sa pureté* », « Le locuteur collectif. Accord et désaccord ». En particulier, c'est dans cette dernière partie que les éditeurs, reprenant une définition de Francine Mazière<sup>8</sup>, montrent que, malgré le désaccord sur les principes qui ont fondé les méthodes respectives, Dupleix et Vaugelas se rejoignent souvent dans l'appréciation et le commentaire de certains phénomènes linguistiques. Cette convergence étonne davantage, si l'on considère que Dupleix condamne parfois certaines remarques de La Mothe Le Vayer, anti-puriste déclaré et auteur des *Considérations sur l'Eloquence française de ce tems* (1638). Toutefois on constate que lorsqu'il y a accord entre les deux remarqueurs, alors que Vaugelas fait des concessions miséricordieuses toujours sujette à caution et imprégnées d'une certaine réticence, les observations de Dupleix vont toujours dans le sens d'une liberté permettant au locuteur un surcroît de désinvolture.

Pour conclure, nous signalons que cette excellente édition inaugure une suite d'études sur les remarqueurs moins connus du XVII<sup>e</sup> siècle : les éditeurs annoncent en effet la publication des *Remarques sur la langue française* de Jean de Wapy (1634), un imprimeur lorrain dont l'effort scriptural précède le projet vaugelasien, mais qui ne connaîtra pas le même succès et la même diffusion de son épigone. Cette attention renouvelée pour ces productions mineures s'avère donc être un outil précieux pour une meilleure compréhension de l'histoire du genre et, plus en général, pour l'approfondissement des causes et des résistances qui sont à l'origine de la montée en puissance du mouvement puriste vers la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle en France.

Giovanna Bencivenga  
(Stih 4509 – Sorbonne Université – UFI)

<sup>8</sup> Francine Mazière, « Travail du pouvoir et productions sur la 'langue française' au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *History of Linguistics 2011 : Selected papers from the 12th International Conference on the History of the Language Science*, éd. Vadim Kasevich, Yuri Kleiner, Patrick Sériot, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2014, pp. 27-36.

L. BALBIANI – M. CASTELLARI ed., *Ich unterwegs. Studien am Grenzrain von Autobiografie und Reiseliteratur / L'io viaggiante. Studi al confine tra autobiografia e letteratura di viaggio*, "CULTURA TEDESCA", 58, giugno 2020.

L'ultimo numero della rivista CULTURA TEDESCA raccoglie gli atti di un convegno organizzato da Laura Balbiani (Università della Valle d'Aosta) e Marco Castellari (Università degli Studi di Milano), svoltosi presso l'Università di Aosta il 6 maggio 2019. La tematica del convegno è stata la narrativa di viaggio con particolare attenzione al ruolo dell'«io viaggiante» in quella produzione che si situa al confine tra autobiografia e letteratura odepórica nel corso dei secoli. La figura dell'«io viaggiante» acquista in questa prospettiva un ruolo di fondamentale importanza: è il soggetto che racconta la propria esperienza nel tempo e nello spazio, in un movimento suddiviso per tappe, prima studiate e progettate sulla carta geografica, poi esperite concretamente. La sua narrazione coglie gli aspetti più diversi dei luoghi visitati, che si tratti di quelli culturali, naturalistici o architettonici, suscitando nel lettore emozioni e impressioni. Durante il viaggio avviene quindi una ridefinizione della sua identità attraverso il contatto con l'alterità, il cambiamento della percezione, come anche lo sviluppo di una riflessione (auto)critica.

Il volume risulta di interessante, impegnativa ma chiara lettura, sia per l'accurata introduzione, che ben delinea il campo di ricerca, sia per i temi trattati negli otto contributi (cinque redatti in tedesco e tre in italiano) che danno vita a un dialogo tra approcci linguistici, culturologici e letterari alla letteratura di viaggio e all'autobiografia con attenzione al mondo tedescofono. Innovativa è la prospettiva di analisi che questi saggi propongono, la quale mostra altri tipi possibili di lettura e interpretazione di un genere così ben studiato come la letteratura odepórica.

Autobiografia e letteratura di viaggio sono due generi testuali e tipologie letterarie che presentano, come viene sottolineato nell'introduzione, aspetti in comune, ma su piani narrativi differenti (pp. 9-11). I contributi indagano un lungo itinerario che parte dalla *Frühe Neuzeit*, periodo in cui si concretizza la formazione della persona a tutto tondo, fino a giungere al XX secolo, indagando non solo aspetti letterari, ma anche linguistici e culturali nell'analisi dell'evoluzione e della trasformazione sia del viaggio che del viaggiatore. Si pensi ad esempio al viaggiatore medievale che per la maggior parte dei casi era un pellegrino, il cui viaggio aveva uno scopo essenzialmente religioso. O ai viaggi di scoperta rinascimentali, in cui domina la *curiositas*, il desiderio di scoprire e documentare cose e nuovi mondi, fino poi a giungere alla tradizione del *Grand Tour*, a quella forma di viaggio di formazione che – nel corso del Settecento – diventa moda e consuetudine irrinunciabile. È inoltre da sottolineare, come fanno alcuni degli interventi, l'importanza dell'influsso della stampa sul cambiamento e l'evoluzione del viaggio.

Il primo contributo è di Albert Meier che, nel suo intervento *Das Ich und seine Unruhe. Bemerkungen zur Emotionalisierung des Reisens im 18. Jahrhundert* (pp. 19-34), mostra perfettamente questo cambiamento di paradigma nel corso del Settecento. Nella sua analisi Meier delinea l'affermazione del primato antropologico della sensibilità, la lenta presa di consapevolezza dell'esperienza che inizia a farsi strada nella narrazione, come anche l'interesse crescente a riflettere su se stessi e sul proprio rapporto con il mondo circostante. Il viaggio settecentesco è prima di tutto un'esperienza estetica, ma allo stesso tempo anche letteraria, spirituale e non da ultimo scientifica, espressa attraverso l'uso di diverse tipologie testuali (diario, resoconto, cronaca ecc.). Per Meier questo cambiamento avviene grazie al ripensamento sul ruolo della sensibilità, ad esempio in Herder, alle opere di Karl Philipp Moritz, come anche alla «riscoperta» dell'opera di Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, scritta tra il 1701 e il 1704, ma pubblicata solo nel 1765, che costituisce il terreno per la nostra rappresentazione del subconscio umano. Esempi eccellenti di questo cambio di

paradigma sono per Meier i resoconti di viaggio di Goethe padre e figlio, che egli mette a confronto per mostrare come le due opere, scritte a oltre mezzo secolo di distanza, mostrino l'evoluzione della coscienza dell'io viaggiante. La cronaca redatta dal padre Goethe si trasforma grazie alla penna del figlio in una forma letteraria in cui il confine tra realtà esperita e verità poetica risulta impercettibile. Meier fa emergere la componente emotiva, le matrici pietiste di questo cambiamento che porta a uno svincolamento dai modelli convenzionali e rende il modo di narrare più intimo e personale.

Nel saggio *Er, wir oder ich? Frühneuzeitliche Reiseberichte auf dem Weg zur Autobiografie* (pp. 35-54) Laura Balbiani attua un viaggio a ritroso nel tempo occupandosi di documenti manoscritti e a stampa del Cinque e Seicento: il corpus della sua analisi è costituito (p. 37) da resoconti di viaggio redatti tra il XVI e il XVII secolo e comprende sia opere manoscritte che a stampa. Balbiani nota come la maggior parte dei resoconti di viaggio che conosciamo siano un conglomerato di schizzi e appunti fissati sulla carta durante il viaggio ("die Reinschrift eines Konglomerats handschriftlicher Aufzeichnungen und Notizen, die unterwegs auf Zetteln festgehalten wurden", p. 37) che vengono rielaborati in un secondo momento. Attraverso i resoconti dei viaggi dei pellegrini verso Gerusalemme, delle spedizioni dei *conquistadores* in America Meridionale e del viaggio di formazione (*Bildungsreise*) Balbiani individua il punto di intersezione in cui autore, narratore e viaggiatore sembrano sovrapposti nel racconto: proprio l'eterogeneità del corpus scelto testimonia il passaggio nella narrazione da una prospettiva impersonale e collettiva a una più sempre individuale che fa trasparire la figura dell'io narrante. Quest'ultimo si palesa nel passaggio da una narrazione in terza persona (rappresentata dal pronome *er*) a un racconto collettivo (il pronome di prima persona plurale *wir*) per poi giungere alla narrazione in prima persona. I vari documenti analizzati testimoniano come i vari modi di narrare siano contestualizzati nel tempo, esistano contemporaneamente e si influenzino vicendevolmente.

Con il saggio di Gabriella Catalano *Individuelle und kollektive Reiseerfahrung. Sulpiz Boisserée in Italien* si prosegue il percorso di lettura nel Sette e Ottocento per mezzo della figura del collezionista e storico dell'arte Sulpiz Boisserée: come sottolinea Catalano si tratta di un viaggio particolare, perché, per Boisserée, il soggiorno italiano costituisce la rivisitazione di ciò che ha studiato e letto. La sua è una riscoperta personale e originale dell'arte medievale in quei luoghi considerati esemplari per l'arte classica, come ad esempio nella città di Roma (p. 61). Alla ricerca e riscoperta delle opere d'arte a Roma e nei musei italiani, Boisserée procede in modo comparativo, confrontando l'Italia e il suo patrimonio artistico con la Germania, alla ricerca dell'arte tedesca, più precisamente dell'arte gotica in un viaggio sotto l'influsso goethiano. In questo confronto egli unisce la categoria del carattere nazionale con quella dell'identità artistica geografica: mettendo a confronto il passato e il presente dell'Italia e della Germania Boisserée indica il possibile sviluppo futuro dell'arte e di un'identità culturale (p. 57). Ne deriva un'immagine del tutto nuova dell'Italia che introduce una nuova epoca della storia dell'arte (p. 61).

Marco Castellari dedica il suo contributo, *Ernst Wilhelm Ackermann. Lettere dall'Italia di un giovane 'io viaggiante' (1844-46)*, a una figura ancor poco conosciuta, ma assai interessante come si deduce dal suo epistolario, qui al centro dell'analisi: Ernst Wilhelm Ackermann. Ackermann intraprese due viaggi in Italia che cambiarono la sua concezione del viaggio. Anche inizialmente pensati come tour eruditi, le missive ai familiari testimoniano il suo progetto odepórico e quindi permettono una rivalutazione della sua opera. Partendo dalla rilettura di Ackermann da parte dello scrittore Willibald Alexis (pp. 77 sg.) che rivaluta la qualità letterarie del giovane Ackermann, Castellari ci presenta un autore da riconsiderare non solo nell'ambito della letteratura odepórica, ma anche di quello più ampio della letteratura tedesca. Le sue opere rimaste incompiute per la morte prematura

sfuggono a una definizione precisa, ma contengono elementi interessanti per aprire nuove prospettive di indagini.

Tania Baumann e Livia Tonnelli si occupano nel loro saggio, *Forme di prospettivizzazione nei Reisebilder aus Sardinien di Max Leopold Wagner* (pp. 102-118), del romanista Max Leopold Wagner e analizzano i suoi scritti linguistici ed etnografici. Wagner aveva un grande interesse per il gergo e le lingue popolari: studiò il siciliano, il giudeo-spagnolo, il portoghese, il sardo appunto, tanto da essere definito come l'“artefice della grammatica sarda” (Cfr. Alexander M. Kalkhoff, *Romanische Philologie im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in “*Romanica Monacensia*”, Tübingen 2010, pp. 153-154). Baumann e Tonelli analizzano i *Reisebilder aus Sardinien* (1907-1908), nei quali la riflessione linguistica ed etnografica è arricchita dalla documentazione fotografica e risulta pertanto assai innovativa per quei tempi. Per Wagner, come sottolineano le due autrici (pp. 103-105), padroneggiare la lingua del luogo che si sta studiando, non si riassume in una semplice raccolta di parole, ma permette di entrare in contatto con la popolazione locale. Wagner è per così dire un pioniere della ricerca sul campo come emerge dai suoi *Reisebilder*, che, pur avendo uno scopo divulgativo, mostrano il suo metodo di ricerca che unisce geografia e linguistica e pone l'attenzione sulle parole e le cose (*Wörter und Sachen*), fondamentali non solo per la ricerca sul campo, ma anche per creare armonia con la natura e il paesaggio circostante, la dimensione antropica del territorio di cui sono testimonianza.

Seguono due contributi che si occupano della tematica del viaggio in due scrittori esemplari del primo Novecento, in modo particolare della cultura mitteleuropea asburgica come Stefan Zweig e Joseph Roth. I saggi di Paola Paumgardhen e Marco Rispoli sembrano comunicare tra loro, delineando le esperienze di scrittura e di viaggio di due scrittori accomunati da un esilio che per loro non ha via d'uscita. In *Stefan Zweig unterwegs zum fremden Ich* Paumgardhen ben mostra come il viaggio sia per Zweig una costante esistenziale ed estetica che lo accompagna per tutta la sua vita, nel suo ruolo di mediatore fra le culture, nel suo essere pacifista e umanista. Zweig pagò la sua ferma opposizione ai regimi totalitari con la fuga dall'Europa all'avvento al potere del Nazionalsocialismo, trovando rifugio in Brasile dove si suiciderà nel 1942. Paumgardhen concentra l'analisi sulle rappresentazioni letterarie dei primi viaggi di Zweig attraverso l'Europa, l'India e l'America fino all'esilio brasiliano (p. 119). Il viaggio è per questo autore la metafora della vita, si potrebbe dire la vita stessa, un modo cosmopolita di vivere e intendere la vita, il simbolo dell'eterno errare del popolo ebraico. Il viaggio accompagna tutte le tappe della sua esistenza, attraverso i diversi continenti nel rapporto tra *Fremd e Eigen*, tra quello che è straniero, altro e ciò che è considerato proprio: quale metafora della vita consente allo scrittore di interrogarsi su stesso in rapporto con il mondo circostante. L'esperienza dell'esilio poi (p. 132) mette in atto l'emarginazione estrema della cultura tedesca che diventa estranea, nemica.

In “Im Kommenden ist das Vergangene”. *Über Die weißen Städte von Joseph Roth*, Marco Rispoli analizza la produzione di Joseph Roth da una prospettiva originale che tenta di unire l'elemento soggettivo con quello oggettivo in un testo di tipo saggistico, tuttavia difficile da classificare univocamente, come quello in cui Roth racconta del suo viaggio in Provenza e Galizia nel 1925. Rispoli mostra come, in questo intreccio di soggettivo e oggettivo, si possa rintracciare lo strenuo tentativo rothiano di rinnovare le radici comuni di un'Europa dilaniata dalla Prima guerra mondiale. Roth rovescia in un certo qual senso il legame con la dimensione romantica del viaggio, perché prende come punto di riferimento il primo conflitto mondiale che ha creato una cesura insanabile nella cultura e nella storia europea. Ecco allora che il *Midi* francese viene contrapposto alla Germania e le “*weiße Städte*” diventano rappresentanti dell'ideale di umanità (pp. 145 sg.).

Il volume chiude con il contributo di Luisa Giacoma, *Declinare wandern sull'esempio di Erich Kästner e Paolo Cognetti*, che propone un'accurata analisi linguistica di un verbo chiave della cultura tedesca legato al campo semantico del viaggio. Partendo da Dante e Goethe, i cui resoconti di viaggi (reali o fittizi) sono considerati emblematici, Giacoma mostra l'utilizzo nei vari contesti e nelle diverse tipologie testuali del verbo tedesco *wandern*: in tedesco, quando si parla di viaggio, si distingue tra *reisen e wandern*. Quest'ultimo descrive il carattere escursionistico e / o l'assenza di una vera e propria meta: "La *Wanderung*, ossia il viaggio a piedi oggetto di questa analisi, valorizza gli aspetti umani e culturali, le diverse valenze del viaggiare e il fatto che il viaggio non implichi necessariamente lo spostamento in un luogo esotico, ma possa anche avvenire nei propri luoghi, attraverso uno sguardo più curioso e un approccio più critico nei confronti di ciò che si è soliti vedere ogni giorno ma su cui raramente ci si sofferma" (p. 151). Muovendo quindi dalle implicazioni semantiche di *wandern*, Giacoma mostra, attraverso la comparazione linguistico-letteraria di alcuni esempi testuali tratti dalle opere di Kästner *Als ich ein kleiner Junge war* (1958) e di Paolo Cognetti *Le otto montagne* (2016) la netta differenza tra il lessico tedesco e quello italiano. L'analisi lessicale ben evidenzia le differenze culturali specifiche delle due lingue, quindi le differenze contestuali che, tuttavia, mostrano una prassi di scrittura creativa che sembra essere equivalente nelle due lingue. Inoltre, il saggio di Giacoma è accompagnato dalla presenza di alcune opere d'arte come il dipinto di Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818), che sembrano confermare il significato della parola *wandern*.

Pur trattando autori poco noti, provenienti da epoche differenti e che vivono il viaggio in modo singolare, si sottolinea come il volume abbia il merito di proporre nuove prospettive di ricerca.

Isabella Ferron

## RASSEGNA DI LINGUISTICA E DI GLOTTODIDATTICA

A CURA DI GIOVANNI GOBBER

M. POZZA, *Traces of "crystallized" conceptual metaphors in ancient Indo-European languages: the relationship of language with space and body*, "Studii de lingvistică" 10, 2020, pp. 225-241

L'autrice analizza alcune tracce residue di metafore concettuali che forniscono motivazione linguistica ad alcuni lemmi indeuropei. Seppure la connessione naturalistica tra significante e significato non sia pertinente al funzionamento del linguaggio, è comunque vero che l'arbitrarietà del segno linguistico è compatibile con l'evidenza di alcuni procedimenti motivazionali, etimologici o metaforici, che risultano da molti esempi di comparazione linguistica tra lingue indeuropee e non solo. Se il linguaggio è un sistema simbolico che codifica in qualche modo la nostra esperienza del mondo, è vero che la categorizzazione concettuale della realtà funziona spesso in modo metaforico, secondo metafore "naturali", secondo quanto rilevato da Lakoff e Johnson: le corrispondenze tra il "dominio sorgente" (concreto) e il "dominio bersaglio" (astratto) sono ontologiche. Il nostro modo di concettualizzare la realtà dipende in gran parte dalla natura del nostro corpo, che costringe il linguaggio a servirsi di schemi mentali (o metafore concettuali), senza per questo intaccare l'arbitrarietà del segno linguistico. Così, ad esempio, in molte lingue indeuropee il concetto di esprimere parole è assimilabile a *versare* (ingl. *to pour*; lat. *fundō*; gr. *χέω*; Hit. *uttār šunna*), per effetto di una metafora concettuale che assimila le parole al cibo o a una bevanda. Allo stesso modo, in moltissime lingue concetti di *bianco*, *chiaro*, *alto*, si connettono metaforicamente al concetto di *bene*, mentre *nero*, *scuro*, *basso* si connettono alla negatività, secondo uno schema metaforico ricorrente. Lo studio indaga le motivazioni concettuali, oggi oscure, ma in

origine probabilmente più evidenti, alla base di alcune realizzazioni linguistiche indeuropee.

Andrea Sozzi

R. BOMBI ed., *Saggi interlinguistici e metalinguistici*, Il Calamo, Roma 2019, 160 pp.

Il volume raccoglie una serie di saggi che si collocano nell'ambito degli studi sul metalinguaggio e sull'interlinguistica: due linee di ricerca che, come sottolineano Bombi e Orioles nel saggio introduttivo, sono "congeniali alla sede di Udine". Il loro intervento contribuisce a inquadrare la genesi degli studi in questi settori e a evidenziarne gli aspetti epistemologici e metodologici più rilevanti. I contributi del volume si suddividono dunque entro questi due contesti di riferimento. Jörn Albrecht sottopone a disamina i tipi terminologici 'struttura', 'strutturalismo', 'strutturalistico', 'strutturalista', analizzandone le entrate lessicali in quattro grandi dizionari di italiano, francese, tedesco e inglese e verificandone le ricorrenze in alcune introduzioni alla linguistica di impostazione generale, nonché l'uso in alcuni settori delle scienze umane. Francesco Costantini si propone di chiarire quali siano le premesse teoriche che hanno portato all'uso del termine 'connotazione' nelle accezioni registrate nei dizionari specialistici e nella manualistica nel corso del Novecento. Viene evidenziato come l'uso attuale del termine muova dalle definizioni di Bloomfield e Hjelmslev. Sveva Elti di Rodeano illustra la genesi del tipo terminologico 'digrafia', ne analizza l'evoluzione semantica (avvenuta in connessione con la diffusione del tipo 'diglossia' e con la risemantizzazione del prefisso *di-*) e ne valuta la diffusione nel metalinguaggio attuale della linguistica. L'a. conclude che oggi si possono distinguere due accezioni di questo termine: l'una basata esclusivamente sulla nozione di 'prestigio' quale marca distintiva, la seconda



sull'opposizione funzionale delle variazioni. Alla natura e allo statuto funzionale dei determinativi tra metalinguaggio ed extralinguaggio in antico egizio è dedicato il saggio di Paolo Milizia. Laura Mori verifica le configurazioni strutturali e le funzioni discorsive dei *lexical bundles*, che concorrono alla costruzione di una testualità altamente codificata e formulaica, in tre corpora legislativi d'italiano, il cui confronto consentirà di isolare alcune caratteristiche lessicali dell'italiano legislativo delle leggi europee (euroletto) rispetto a una varietà nazionale (ma di derivazione europea) e alla varietà legislativa nazionale. Maria Laura Pierucci presenta una ricognizione ragionata in diverse tradizioni del costruito 'genio della lingua', dalla sua prima attestazione in francese alla sua ricezione in forma di calco strutturale, e conseguente adattamento semantico, nelle principali lingue replica europee. Simona Schiattarella ripercorre le vicende delle diverse accezioni del glottonimo 'italiese' analizzando le prime occorrenze di questo termine dalla metà degli anni Sessanta ai primi anni Settanta. Infine, Francesco Zuin analizza alcuni fenomeni interlinguistici a livello fonetico e lessicale dell'italiano regionale di area friulana e al contempo inquadra la posizione dell'italiano regionale nel repertorio sociolinguistico attuale: si tratta di una varietà che sta perdendo la caratterizzazione diatopica stretta e la marcatezza diastratica per differenziarsi dall'italiano standard a livello diafasico.

Maria Paola Tenchini

JU. BEREZINA – O. BAJKOVA – O. OBUCHOVA, *Basic Data about the Consonant System of the Low German Suidialect Spoken by the Mennonite Germans in the Simferopol Region of the Crimean Peninsula*, "Applied Linguistics Reserach Journal", 5, 2021, 2, pp. 168-174

Vengono qui presentati i risultati di una ricerca, svolta presso l'Istituto di Filologia romano-germanica dell'Università statale di Vjatska (Federazione Russa), volta alla ricostruzione del sistema consonantico di una varietà del *Plaut-*

*dietsch*, ossia del basso-tedesco mennonita, parlata dalla minoranza linguistica dei Mennoniti, insediata nella regione di Sinferopoli in Crimea. L'indagine empirica, condotta su un gruppo di informanti tornati in Crimea dopo anni di deportazione siberiana, evidenzia un ampliamento del sistema consonantico di questa varietà del basso-tedesco mennonita, con la presenza di suoni consonantici palatalizzati, dovuta a un influsso della lingua russa, nonché di consonanti affricate, esito di un influsso del consonantismo dell'Hochdeutsch.

Maria Cristina Gatti

S. KROGH, *Er hod gegeybm ales far de yi:dn 'He gave the Jews everything': On the emergence of prepositional dative marking with far in Transcarpathian Yiddish*, "Linguistics" 57, 2019, 5, pp. 893-913

Nello yiddish transcarpatico il sintagma nominale al dativo con ruolo semantico di beneficiario viene espresso prevalentemente mediante un sintagma introdotto dalla preposizione *far* ('per', 'a'). L'attribuzione di questo costruito, tipico dello yiddish transcarpatico, a un influsso dell'ungherese, lingua di contatto della comunità yiddish stanziata nell'area geografica della Transcarpazia, sembrerebbe contraddetta dalla assenza dell'uso di preposizioni nella lingua ungherese, che forma il dativo sostantivale per agglutinazione, mediante aggiunta dei morfi suffissali *-nak/-nek*. Dal presente studio risulta confermata la derivazione del costruito con *far* dal contatto linguistico dello yiddish transcarpatico con l'ungherese, nonostante la distanza tipologica fra le due lingue, indoeuropea la prima, uralica la seconda. Dall'ungherese, che manifesta in modo uniforme la "datività" per via agglutinativa, lo yiddish transcarpatico ha importato il principio strutturale di uniformità espressiva, ricorrendo per l'espressione del sintagma nominale al dativo con ruolo semantico di beneficiario a un uso uniforme del costruito preposizionale introdotto da *far*.

Maria Cristina Gatti

B. MASHAQBA – N. AL-KHAWALDEH – H. ALGWEIRIEN – Y. AL-EDWAN, *Acquisition of broken plural patterns by Jordanian children*, “Linguistics” 58, 2020, 4, pp. 1009-1022

Il sistema morfologico della lingua araba ricorre per la formazione del plurale sostantivale e aggettivale a forme sia regolari, di tipo concatenativo, mediante aggiunta alla base lessematica dei morfemi *-uun* per il maschile e *-aat* per il femminile, sia irregolari, i cosiddetti plurali fratti, che comportano mutamenti consonantici e vocalici della radice lessicale. Da una indagine empirica, condotta su informanti arabo-giordani in età prescolare, emerge la tendenza a formare il plurale sovraestendendo le forme in *-aat* ai casi in cui il sostantivo richiederebbe un plurale fratto. *Kalb* (‘cane’) viene ad esempio pluralizzato dagli informanti coinvolti nell’indagine mediante *kalbaat*, in sostituzione del plurale fratto *klaab*. Trova pertanto conferma l’ipotesi – avanzata anche con riferimento alla lingua ebraica – secondo la quale l’acquisizione dei processi morfologici non concatenativi, che richiedono complessi mutamenti consonantici e/o vocalici della radice lessicale, avviene in un arco temporale assai lungo. Gli Autori auspicano che i risultati raggiunti possano dare avvio a ulteriori indagini su larga scala, aventi per oggetto informanti, sempre in età prescolare, rappresentativi delle diverse varietà linguistiche della diglossia araba.

Maria Cristina Gatti

S. JUR'EVIC' BORODAJ, *Jazyk i poznanie: postrelativistskaja issledovatel'skaja programma*, “Voprosy Jazykoznanija”, 2019, 4, pp. 106-136

L’articolo offre un ampio *status quaestionis* che recupera filoni e prospettive di ricerca sul tema della relatività delle lingue. Un ruolo centrale è attribuito a Eduard Sapir, allievo di Boas, che studia il nesso tra la componente formale del processo cognitivo e la struttura grammaticale di una lingua concreta. Sulla base di queste indagini, Benjamin Whorf formula il principio della relatività linguistica: per esso, i fenomeni

del mondo reale, organizzati secondo meccanismi percettivi universali, ricevono una nuova configurazione cognitiva la quale è determinata dalla configurazione della lingua concreta; come conseguenza, a seconda della lingua quei fenomeni sono pensati e descritti in maniera diversa. Secondo l’autore, Whorf aveva di mira il pensiero linguistico, non il pensiero in quanto tale né il mondo fisico, perché – a suo avviso – egli era un realista in filosofia e sosteneva un pluralismo culturale: non era un relativista, ma un sostenitore della relatività dei punti di vista, nessuno dei quali può esaurire la realtà. Nella ricostruzione qui presentata, si osserva che già nella Conferenza di Chicago del 1953, dalla quale uscì l’etichetta di “ipotesi Sapir-Whorf” come “ipotesi della relatività linguistica” – l’originario principio fu invece reinterpretato “nello spirito di un relativismo assoluto” (p. 108); inoltre, secondo l’autore, le indagini successive e i tentativi di operazionalizzare tale ipotesi diedero risultati controversi; e ancora, molte voci contrarie presentarono in modo distorto la concezione di Whorf, ridotta a una concezione più o meno forte, più o meno debole del relativismo linguistico. Si osserva poi che, in altra prospettiva, l’antropologia linguistica e l’etnografia della comunicazione (in particolare, Dell Hymes) riprendono il principio di Whorf, ma ne modificano la portata: più che le differenze di strutture linguistiche, esso riguarda i modi diversi di comunicare, di realizzare le funzioni della lingua nell’uso. L’autore non manca di notare che la linguistica cognitiva (Lakoff, Talmy), che mira a “risemantizzare” e “ricontestualizzare la lingua” (p. 109), è vicina allo spirito del progetto di Whorf, cui si attribuisce l’orientamento a ricondurre alla linguistica lo studio della dimensione semantica e cognitiva. Sono poi considerati contributi successivi, orientati in senso psicolinguistico (Lucy, Levinson), che sono configurati come un orientamento “neorelativista” o “neowhorfiano”.

È poi esposto un programma di ricerca “postrelativista”, che condivide l’impianto del programma di ricerca di Levinson. L’autore

tiene conto del gran numero di ricerche empiriche su casi concreti in cui si attesta il funzionamento della lingua; egli osserva come le peculiarità endolinguistiche (*language-specific*) siano connesse a caratteristiche universali, che peraltro emergono a volta a volta, nelle diverse ricerche sul campo. Ne discende l'invito ad abbandonare le facili generalizzazioni sul "relativismo", che danno adito a banalizzazioni ancor oggi di moda.

*Giovanni Gobber*

P. MANZELLA, *The notion of lavoro subordinato and its English translation in EU documents*, "trans-kom" 12, 2019, 2, pp. 227-239

Nell'articolo si riflette sulle criticità insite nella traduzione specialistica di testi giuridici, specificatamente nella traduzione della terminologia relativa al diritto del lavoro e delle relazioni industriali. Come caso esemplare l'a. ha scelto di analizzare la resa in inglese della locuzione "lavoro subordinato", verificandone le occorrenze in una selezione di cento documenti della UE. Un aspetto sorprendente, se si pensa che si tratta di traduzioni ufficiali, è che nei documenti presi in esame sono presenti ben otto traduttori, non tutti felici. Una traduzione efficace si è data nei casi in cui i traduttori hanno operato per un termine che riproponesse le caratteristiche del lavoro subordinato proprie del sistema giuridico italiano nel sistema di arrivo (*salaried/waged employment*). In altri casi i traduttori hanno operato in termini di equivalenza funzionale, ricorrendo a traduttori che descrivessero lo status del lavoro dipendente (*employment relationship* e, in minor misura, *work contract*): a parere dell'a., una strategia altrettanto produttiva. Invece, l'adozione di espressioni generiche (*paid employment, employed person, people in employment, gainful employment*) si rivela poco efficace, se non addirittura fuorviante, perché questi traduttori possono indicare altre tipologie di lavoro nella lingua di arrivo. Infine, totalmente infelice la scelta, per altro rara, di tradurre 'lavoro subordinato' con *subordinate*

*work*, perché 'subordinato' e *subordinate* veicolano nel significato due diverse prospettive sullo stesso fenomeno. La valutazione delle proposte traduttive prese in esame è accurata e supportata da un buon apparato critico.

*Maria Paola Tenchini*

A. MOLLICA, *Ludolinguistica. Parlare e scrivere con creatività*, Eli-La Spiga Edizioni, Loreto 2020, 160 pp.

Con questo lavoro si completa un'opera in tre volumi, che si pone in continuità, a un decennio di distanza, con la nota pubblicazione di Anthony Mollica *Ludolinguistica e glottodidattica* del 2010 (Guerra edizioni, Perugia e éditions Soleil publishing inc., Welland, Ontario), offrendo un ampliamento e un aggiornamento sia dei riferimenti teorico-metodologici, sia delle attività didattiche illustrate. In ogni volume viene riproposto un saggio introduttivo dell'Autore, che illustra il concetto di ludolinguistica nella prospettiva della glottodidattica. Seguono poi diversi capitoli, ognuno dei quali è dedicato a un'attività di ludolinguistica, con una ricca esemplificazione nel campo della didattica dell'italiano L2.

Secondo la definizione proposta da Mollica e applicata alla didattica delle lingue, la ludolinguistica comprende il ricorso a giochi enigmistici, giochi di parole, attività umoristiche, problemi di logica e numerose altre attività ludiche, che possono essere efficacemente integrati nella progettazione didattica in diversi contesti di apprendimento, per l'insegnamento della grammatica, del lessico o di aspetti culturali, così come per lo sviluppo di abilità linguistiche e cognitive. Nel primo volume sono trattati i giochi linguistici (*Ludolinguistica. I giochi linguistici e la didattica dell'italiano*, 2019), come crucipuzzle, cruciverba, anagramma, acrostico, tris, ecc., mentre la seconda pubblicazione (*Ludolinguistica. Imparare una lingua con giochi di parole*, 2020) presenta attività basate su giochi di parole, come l'attenzione ai "veri" e ai "falsi amici" o il ricorso a scioglilingua, proverbi,

colmi, modi di dire. Questo terzo volume illustra, invece, una serie di attività volte a favorire la creatività nell'uso della lingua e sviluppare le abilità di produzione orale e scritta. Un primo capitolo presenta l'attività del cosiddetto "titolo camuffato", che consiste nel mascherare, attraverso l'uso di espressioni sinonimiche o definizioni, titoli di opere di vario genere (opere letterarie, poesie, film, composizioni musicali, ecc.), di cui lo studente dovrà scoprire la versione autentica. Un'ampia sezione raccoglie poi vari tipi di attività che ricorrono all'umorismo, di carattere verbale o visivo, per introdurre elementi linguistici e culturali e sviluppare abilità orali e scritte, come i giochi di parole realizzati con i nomi propri – la cosiddetta "onomastica umoristica" –, oppure l'uso di vignette con o senza battute verbali, l'uso di foto curiose e divertenti, la presentazione di barzellette e di aneddoti su eventi o personaggi storici. Segue l'illustrazione di altre tecniche didattiche, anch'esse volte a stimolare l'apprendente nell'uso della lingua attraverso il coinvolgimento in attività creative: la realizzazione di "interviste impossibili" a personaggi storici, letterari o fittizi; la presentazione e la risoluzione di indovinelli ed enigmi o di problemi di logica; attività di domande e risposte o di scrittura di racconti o altri generi di testi a partire da immagini; la creazione di un "calendario storico", con l'individuazione di avvenimenti storici e culturali che possano fornire uno stimolo per attività di ricerca di informazioni, comprensione di testi o conversazione; l'attività di lettura di un testo letterario, seguita da tecniche come il riassunto guidato attraverso la titolazione delle sequenze di testo, giochi linguistici per l'arricchimento del lessico o la trasposizione dal testo in prosa a una rappresentazione da drammatizzare.

Il volume, insieme ai precedenti lavori, costituisce, dunque, un utile strumento per la riflessione e la formazione glottodidattica, fornendo indicazioni metodologiche e operative per l'efficace integrazione della ludolinguistica nella didattica delle lingue.

*Silvia Gilardoni*

L. VAN POPPEL, *The relevance of metaphor in argumentation. Uniting pragma-dialectics and deliberate metaphor theory*, "Journal of Pragmatics" 170, 2020, pp. 245-252

I moderni lavori sulla metafora nel pensiero e nel linguaggio poggiano, come è noto, sulla teoria della metafora concettuale di Lakoff e Johnson. Tuttavia, nel discorso, non tutte le metafore assolvono la medesima funzione cognitiva o comunicativa. Per questo, Steen ha introdotto una classificazione tripartita tra dimensione concettuale, linguistica e comunicativa. A livello comunicativo, in particolare, la metafora può essere usata in modo più o meno consapevole. Quando si attua una metafora intenzionale (*deliberate metaphor*) si pone grande attenzione al raffronto tra i due domini concettuali (*source domain* e *target domain*), tanto che la riflessione sul dominio sorgente diviene indispensabile per comprendere il significato della comunicazione, cosa che non avviene nel caso di metafore concettuali o convenzionali. Lo studio si pone l'obiettivo di analizzare se e come, in questi casi, la metafora intenzionale assuma rilevanza persuasiva, in accordo con il modello di pragma-dialettica di Eemeren e Grootendorst. Ad esempio, nel caso in cui il conservatore Davis, criticando il laburista Corbyn sulla Brexit, disse: "*When buying a house or a car, would you state upfront that you are willing to agree to whatever the seller demanded?*", si nota che il dominio sorgente, afferente alla modalità di acquisto di un'automobile o una casa, viene rapportato sul piano politico all'atteggiamento di Corbyn nei confronti della Brexit. Senza sciogliere la metafora sulla "necessaria contrattazione", tuttavia, non è possibile comprendere l'argomentazione, ed è evidente che la suggestione creata dalla comprensione della metafora ha l'obiettivo (che lo raggiunga oppure no) di attuare un mutamento di opinione nell'interlocutore.

*Andrea Sozzi*

J. CENOS – D. GORTER ed., *Pedagogical translanguaging: navigating between languages at school and at the university*, “System. An International Journal of Educational Technology and Applied Linguistics”, 92, 2020, <https://www.sciencedirect.com/journal/system/vol/92/suppl/C>

Questo numero monografico della rivista “System. An International Journal of Educational Technology and Applied Linguistics” offre un’ampia riflessione sull’applicazione del concetto di *translanguaging* nell’ambito dell’educazione linguistica quale risorsa per lo sviluppo di una competenza plurilingue e pluriculturale.

Come ricordano i curatori del volume Cenoz e Gorter, il termine *translanguaging* viene utilizzato oggi in modo estensivo in riferimento al fenomeno del plurilinguismo nelle sue diverse forme e contestualizzazioni e in relazione a differenti prospettive di ricerca teorica e applicata. Si possono individuare infatti due differenti accezioni del termine: in campo educativo corrisponde all’alternanza nell’uso delle lingue nella didattica, mentre nel contesto della comunicazione plurilingue rimanda alle pratiche discorsive dei parlanti bi-plurilingui.

La nozione di *pedagogical translanguaging* proposta da Cenoz e Gorter riprende l’origine del termine e del concetto, sviluppatosi negli anni Ottanta nel contesto dell’educazione bilingue gallese-inglese nel Galles, e consiste in

una pianificazione didattica che prevede l’uso di diverse lingue in classe in modo sistematico e la valorizzazione dell’intero repertorio linguistico degli apprendenti. Può riguardare aspetti linguistici a livello fonetico, lessicale, morfosintattico, pragmatico e testuale e può essere praticato nell’insegnamento delle lingue o delle diverse discipline e, conseguentemente, anche nell’insegnamento integrato di lingue e contenuto, ossia nella classe CLIL.

Tale approccio, che mira a favorire lo sviluppo del plurilinguismo e di programmi educativi plurilingui, dovrà necessariamente considerare una serie di variabili nella sua applicazione, quali il livello di competenza linguistica e il background linguistico degli studenti, la tipologia di curriculum in relazione al numero e allo status delle lingue coinvolte, alle materie insegnate e alle strategie didattiche impiegate e, infine, la figura del docente in relazione al suo repertorio linguistico e alla sua formazione.

I diversi contributi del volume rappresentano una significativa raccolta di studi sull’attuazione della pratica del *translanguaging* in diversi contesti sociolinguistici in ambito scolastico e universitario, con attenzione a vari aspetti coinvolti nella didattica, come la formazione degli insegnanti, le percezioni e gli atteggiamenti dei docenti verso il plurilinguismo e il *translanguaging*, le opinioni degli studenti, la progettazione delle attività, la valutazione.

*Silvia Gilardoni*

## RASSEGNA DI LINGUISTICA FRANCESE

A CURA DI ENRICA GALAZZI E MICHELA MURANO

J. LILLO ed., *1583-2010 : Quattro secoli e più di lessicografia italo-francese. Repertorio analitico di dizionari bilingue*, Quaderni del Cirsil 14-2019, Clueb, Bologna 2020, 2 vol., 835 e 595 pp.

Cet ouvrage fait suite à la première édition du répertoire analytique de dictionnaires bilingues, intitulée *1583-2000. Quattro secoli di lessicografia italo-francese* (Peter Lang, Berne 2008). Il s'agit d'une édition revue et corrigée, ainsi que l'explique Jacqueline Lillo dans l'introduction : tout d'abord, les dictionnaires recensés couvrent maintenant jusqu'à la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, avec 156 nouvelles fiches (ouvrages et rééditions confondus). Deuxièmement, 200 fiches ont été ajoutées pour la période 1583-2000 par rapport à l'édition précédente, grâce aussi aux ressources numériques telles que Google Books. Un dictionnaire important du XVIII<sup>e</sup>, par Annibale Antonini, a été pris en compte car il s'avère être un « faux trilingue » où le rôle du latin n'est qu'accessoire. Ce répertoire comporte donc au total 1142 fiches, recensant des dictionnaires situés dans 485 bibliothèques publiques et privées. Le modèle de fiche, déjà très riche et détaillé, a été enrichi pour ce qui est des marques métalexigraphiques, exploitant la typologie de Hausmann (1989). Le premier tome s'achève en 1962, date-charnière correspondant à l'introduction de la *Scuola media* unique et obligatoire en Italie. Quelques tendances majeures se dessinent. En ce qui concerne la typologie des dictionnaires, si au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> pratiquement tous les dictionnaires sont « généraux », au XVIII<sup>e</sup> paraissent les premières éditions de poche, une catégorie qui prendra son essor au cours du siècle suivant. Au XIX<sup>e</sup> font leur apparition les répertoires terminologiques et pédagogiques, qui s'affirmeront encore davantage au XX<sup>e</sup>. Les premières années du XXI<sup>e</sup>, avec la forte concurrence du web, voient la montée en

flèche des dictionnaires de poche, à l'usage des étudiants et des touristes. Pour ce qui est des éditeurs, on peut remarquer une forte concentration dans les mains d'une petite vingtaine de maisons. Une analyse des lieux d'édition montre des vagues successives, avec d'un côté Milan qui à partir du XIX<sup>e</sup> prend le dessus sur Venise, et de l'autre Paris qui « cannibalise » graduellement les autres villes françaises. On peut aussi remarquer qu'au XX<sup>e</sup> siècle les dictionnaires bilingues publiés en Italie sont beaucoup plus nombreux que ceux publiés en France, ce qui témoigne du déséquilibre qui s'est créé dans l'étude des deux langues sœurs dans les pays respectifs. Le riche paratexte du vol. 2 (pp. 521-595) comprend, entre autres, la liste des bibliothèques visitées par les collaborateurs de cet ouvrage, les données biographiques des lexicographes cités, la production annuelle de dictionnaires bilingues (avec un pic de 17 parutions en 1967) et des index analytiques fort utiles sur les auteurs, les éditeurs et les lieux de publication. Dans l'annexe figurent également une quinzaine de graphiques qui permettent d'appréhender les données quantitatives essentielles sur les dictionnaires bilingues pris en examen, notamment leur typologie et les lieux d'édition.

Giovanni Tallarico

G. TALLARICO – J. HUMBLY – C. JACQUET-PFAU ed., *Nouveaux horizons pour la néologie en français. Hommage à Jean-François Sablayrolles*, Lambert-Lucas, Limoges 2020, 258 pp.

Sablayrolles était encore heureusement parmi nous quand se tint à Vérone, les 17 et 18 mai 2018, le colloque international en son honneur. Ce fut l'occasion de lui rendre hommage et de souligner la fécondité et la solidité de ses études en néologie, en mettant à la disposition d'un large public son œuvre scientifique et créatrice. C'est autour de ses travaux théoriques et

épistémologiques et de ses pistes de recherche les plus récentes que les trois éditeurs – Tallarico, Humbley et Jacquet-Pfau – ont décidé de rassembler les contributions publiées dans cet ouvrage, augmenté d'une riche introduction et d'une bibliographie complète des publications de Sablayrolles. Ce volume fait place aussi à une préface de Pruvost, indispensable pour évoquer celui qui fut, non seulement une figure éminente de la recherche en sciences du langage, mais un homme aux qualités humaines exceptionnelles. L'ouvrage s'ouvre par une contribution de Sablayrolles qui fait le bilan de ses trente ans de recherche néologique : sa conception de la néologie a beaucoup changé au fil des années, suite aux échanges constructifs eus avec ses collègues. Il retrace donc onze points de ces changements, en indiquant les raisons qui les ont déterminés. Comme souligné dans l'introduction, ces points constituent *grosso modo* le fil conducteur des douze contributions qui suivent. Le lien incontournable entre néologie et emprunt(s) est au cœur de la réflexion de plusieurs auteurs qui l'abordent sous un angle différent : Tallarico s'intéresse aux aspects socio-pragmatiques de la diffusion des emprunts néologiques en français contemporain ; Humbley utilise l'exemple d'un dictionnaire pluri-lingue d'emprunts pour proposer une analyse dans une perspective néologique ; Bonadonna examine les emprunts néologiques et leurs équivalents en français dans le domaine des cryptomonnaies ; Mudrochová et Lipská se penchent sur la variabilité morphologique de l'emprunt *hashtag* et sa diffusion en français et en tchèque. Dans la même ligne, Jacquet-Pfau s'occupe de la productivité de quelques éléments de formation hyperbolique à travers un corpus de presse française. De son côté, Zanola examine la typologie des associations dans l'innovation sémantique du syntagme *gilet jaune*. La contribution de Vincent porte sur la place de la néologie dans les dictionnaires commerciaux et collaboratifs et celle de Rossi sur la néologie secondaire et les termes de remplacement formés par métaphore dans le domaine de la biologie. Frassi et Kacpr-

zak s'intéressent respectivement aux adjectifs néonymiques proposés par les dispositifs d'enrichissement de la langue française et aux adjectifs relationnels néologiques en français actuel. Enfin, la contribution de Cartier propose de nouvelles méthodologies pour l'étude de la variation lexicale à l'aide du TAL. En conclusion, ce volume présente une grande qualité de contributions et repose sur des analyses riches et souvent complémentaires de la néologie. Il ouvre la voie à de nouveaux horizons sur le sujet, notamment parce qu'il met en lumière la diversité des méthodes d'exploitation et la grande variété des corpus qui peuvent être utilisés à des fins d'exploration néologique.

Silvia Domenica Zollo

F. HAMMER, *La créativité verbale dans l'espace urbain : l'exemple de l'enseigne commerciale*, in Bettina Full – Michelle Lecolle ed., *Jeux de mots et créativité. Langues, discours et littérature*, De Gruyter, Berlin/Boston 2018, pp. 251-270

Cet article fait partie d'un volume collectif qui vise à étudier l'interdépendance entre les jeux de mots et la notion de créativité. Situé dans la dernière section du volume (*Pratiques quotidiennes du jeu de mots*), il propose une analyse empirique de la dimension linguistique de l'espace urbain en prenant en compte un corpus d'enseignes commerciales. Ce type si particulier d'annonce publicitaire est contraint du point de vue de l'espace matériel occupé – l'auteure parle de « communication à l'étroit » – et exploite plusieurs ressources sémiotiques (images, langues différentes). Lorsque dans ces textes sont employés des jeux de langage à fonction ludique, la déviance entre la convention langagière et son actualisation doit être immédiatement perceptible sur la base d'une communauté de savoirs et de valeurs avec le destinataire et produit en effet dit *récréatif*. L'auteure identifie les procédés à fonction ludique qui sont privilégiés dans un corpus d'enseignes françaises et allemandes : parmi les procédés intralinguistiques, une modification minimale du signifiant est souvent

réalisée à travers les détournements citatifs et les modifications lexématiques, auxquels s'ajoutent les métanalyses, les mots-valises, les troncations et recompositions ; en ce qui concerne les procédés interlinguistiques, on relève surtout des néologismes bi-ou multilingues (compositions, dérivations suffixales ou pseudo-suffixales) et des codeswitchings faciles à identifier. Ces procédés linguistiques peuvent s'associer à l'effet produit par l'organisation graphique et picturale du message, ainsi que par le contexte situationnel de l'enseigne.

*Michela Murano*

M.-A. PAVEAU ed., *Discours numériques natifs. Des relations sociolangagières connectées*, "Langage et Société", 169, 2019

Ce numéro de *Langage & Société* entend décrire et analyser comment les productions langagières écrites en ligne (discours numériques natifs ou technodiscours) créent des relations sociales. En dépassant toute délimitation entre linguistique et extralinguistique, les articles prennent en compte des échanges plus ou moins locaux. Yosra Ghliiss et Marc Jahjah proposent une typologie des formes relationnelles dans *What's up* en tenant compte à la fois des échanges dans des « groupes » et de l'interface de l'outil numérique. Christelle Combe observe deux genres numériques (technogenres), le blogue et le vlogue, ce dernier se diffusant grâce à des vidéos postées dans *YouTube*. Il s'agit de « genres de la relation » non seulement par leur composante relationnelle mais aussi par la présence de caractéristiques variées, comme, entre autres, le fait d'élargir la discussion à une communauté socio-technodiscursive vaste. Vanessa Piccoli, Anna Claudia Ticca et Véronique Traverso analysent les interactions administratives numériques lorsqu'un migrant demande de l'assistance pour accéder aux soins de santé. Elles considèrent les difficultés de ces personnes, qui sont souvent des précaires et qui ne connaissent ni les outils numériques concernés ni la langue utilisée, de manière à observer leur inclusion / exclusion

lors de l'échange avec l'assistante sociale. Enfin, Marie-Anne Paveau observe la « resignification » de la cyberviolence discursive et la manière dont cette dernière peut être resignifiée pour réagir et produire de l'agentivité. Paveau s'appuie sur une collection d'exemples extraits du web de 2013 à 2018 pour lister les formes des pratiques numériques de resignification. Ce processus linguistique, discursif et politique devient une notion opératoire pour l'analyse du discours.

*Rachele Raus*

F. RAKOTONOELINA – S. REBOUL-TOURE ed., *La biodiversité en discours : communication, traduction, transmission*, "Les Carnets du Cediscor", 15, 2020, 131 pp.

Ce numéro de la revue se propose d'étudier la biodiversité en tant que mot-témoin à la fois pluridisciplinaire, interdisciplinaire et transdisciplinaire. Les six contributions sont réparties selon trois axes. Le premier axe s'interroge sur la circulation discursive du mot « biodiversité ». S. Reboul-Touré retrace l'évolution du mot-témoin « biodiversité » au prisme de l'analyse du discours en s'appuyant sur un corpus hétérogène. Employé dans la sphère d'activité langagière des biologistes, à partir de la Conférence de Rio de 1992 ce mot s'est répandu dans le discours politique et dans les médias, d'où il arrive aux citoyens. Le concept de biodiversité se propage alors dans des espaces discursifs nouveaux, où il se voit attribuer de nouvelles définitions. F. Parrenin et É. Vargas analysent l'articulation de « biodiversité » et « changement climatique » dans deux corpus différents : d'un côté, les rapports du GIEC, des textes scientifiques rédigés par les climatologues pour leurs pairs et pour les décideurs politiques, de l'autre, des textes de vulgarisation censés « traduire » ces mêmes textes scientifiques pour le grand public. Le deuxième axe examine les enjeux discursifs et communicationnels autour du concept de biodiversité. F. Attruia montre la combinaison de registres communicationnels différents – le discours de vulgarisation, le discours didactique



et le discours procédural – dans les publications officielles de l'UE sur la biodiversité destinée aux citoyens. À l'aide d'une méthode d'analyse inspirée de l'ethno-sémiotique, É. Kohlmann étudie le dispositif communicationnel du Parc naturel régional du Pilat sur la période 2010-2015, dans lequel la biodiversité s'avère être un enjeu stratégique. Le troisième axe abrite deux analyses sémantico-discursives comparatives basées sur corpus. C. Desoutter étudie les occurrences de « biodiversité/biodiversità » et de « variété/varietà » dans deux corpus comparables d'étiquettes de denrées alimentaires en français et en italien ainsi que le rapport entre l'étiquette et l'image accompagnant le produit. F. Rakoto-Loenina compare les fonctionnements sémantiques de « biodiversité » et « biodiversity » dans le discours lexicographique et les discours d'associations environnementalistes en français et en anglais. L'accent est mis sur la phraséologie collocationnelle de ces deux unités. Dans la postface qui clôt le numéro, D. Londei évoque les découvertes récentes sur l'existence d'une communication interactive entre les organismes non humains et s'interroge sur l'aide que la linguistique peut apporter à d'autres disciplines dans l'interprétation de ces signes.

Rosa Cetro

G. AGRESTI – F. LE LIÈVRE, *Langues, linguistique et développement en milieu francophone. Des terrains africains*, "Repères-Dorif", 21, 2020, [http://www.dorif.it/ezine/show\\_issue.php?iss\\_id=34](http://www.dorif.it/ezine/show_issue.php?iss_id=34)

Il lodevole tentativo dei due curatori è quello di presentare una raccolta di articoli che si richiamano tutti in modo esplicito a un nuovissimo settore di studi, la linguistica dello sviluppo, branca della linguistica applicata che ambisce a proporre dei possibili interventi per migliorare le condizioni di quello che potremmo definire il «vissuto linguistico» dei locutori di una comunità. Gli articoli, che si riferiscono tutti all'ambito francofono (nello specifico, europeo e africano), possono essere divisi in tre filoni. Il

primo è quello rappresentato da Tourneux e in parte Diquelou/Pascaud in cui si propongono delle soluzioni concrete per ottenere un miglioramento della qualità dell'insegnamento e facilitare il dialogo tra culture diverse attraverso gli strumenti che offrono la traduttologia, l'etnolinguistica e la sociodidattica. Collochiamo nel secondo filone, rappresentato dagli articoli di Chibane e Puolato, quei lavori più preparatori che operativi i quali si limitano ad analizzare i contesti sociali e linguistici (nello specifico dei giovani algerini di Tizi Ouzou o dei migranti dell'area di Napoli e Castel Volturno) precisando le coordinate entro le quali è possibile immaginare un intervento migliorativo e gli obiettivi che questo può avere. Il terzo filone, invece, legato al rapporto tra competenza linguistica ed esercizio della cittadinanza è il più rappresentato nella raccolta, e questo forse non è un caso, visto che il tema del rapporto tra democrazia e lingua caratterizza in maniera specifica la storia del francese rispetto ad altre lingue europee. Tutti gli autori sembrano convergere sul fatto che le politiche linguistiche dei paesi africani dovrebbero mirare a rafforzare maggiormente il plurilinguismo rispondendo così alle esigenze delle popolazioni locali. Un argomento spesso ripetuto, di natura però più psicolinguistica che glottopolitica, è che l'utilizzo di una lingua nazionale a scuola favorirebbe una migliore acquisizione della letto-scrittura e quindi anche del francese, lingua in cui più spesso parlano le istituzioni. Il taglio di questi saggi è dunque rivolto meno alla determinazione di percorsi concreti e più attento a considerazioni sul rapporto tra lingua dell'ex-colonizzatore e lingua dell'ex-colonizzato. Tuttavia per passare dalla generalità alla particolarità di un'azione specifica, sarebbe forse auspicabile documentare meglio, con inchieste sul campo, le reali esigenze delle popolazioni (che variano enormemente da regione a regione, da città a campagna, da ceti abbienti a ceti meno abbienti), chiarire come affrontare il problema della mancanza di uno standard in molte lingue africane e come pensare a una loro presenza non solo nella scuola dell'infanzia,

come già in parte avviene, ma anche in quella secondaria e superiore nonché ripensare i metodi dell'insegnamento del francese (e non solo delle lingue africane) in contesti diversi in cui vige un regime che può essere di diglossia o di diacrolettia.

*Oreste Floquet*

A. CONDELLO – A. MASTROMARINO ed., *Memories of Europe: revisiting the European Memory*, "De Europa", 3, 2020, 2

Le dernier numéro de la revue semestrielle *De Europa*, dirigé par Angela Condello et Anna Mastromarino, est consacré aux *Memories of Europe: revisiting the European Memory*. Parmi les deux contributions en langue française, celle de Marie-Hélène Hermand analyse, dans «Mémoire discursive en légitimation institutionnelle de la politique transfrontalière européenne», les discours institutionnels visant à légitimer les eurorégions, en les articulant à d'autres mémoires discursives européennes: Hermand retrace la constitution de ces nouvelles entités politiques, nées après la seconde guerre mondiale, reconnues dans le cadre européen et qui ont bénéficié de statuts juridiques spécifiques. En partant d'un corpus de mots tirés des discours produits par les eurorégions sur leur site web et sur les sites web institutionnels régionaux, l'auteur souligne les aspects revêtus par ces entités au point de vue institutionnel et surtout symbolique, car elles ont modifié les cadres de référence européens organisés depuis le XIX<sup>e</sup> siècle autour des États et des entités subétatiques. Les différentes mémoires discursives, moins explicites et plus idéalisées que les interdiscours communautaire et fédéraliste, contribuent à légitimer le discours eurorégional et à la mobilisation des collectifs transfrontaliers, selon les notions de démemoire, d'amemoire et de postmemoire. Juliette Charbonneaux est l'auteur de la contribution «Du toponyme à l'incarnation métonymique: la renomination parisienne de la place et de la station de métro « Europe » en « Europe-Simone Veil »»

dédiée à Simone Veil, une « figure historique française et européenne » (153) aux suites importantes produites dans l'histoire du vingtième siècle: cet article a analysé le double processus de reconnaissance posthume en partant de la décision prise par le président Macron de faire entrer Simone Veil au Panthéon, à l'occasion du premier anniversaire de son décès, point culminant de la commémoration à l'intérieur du dédoublement, stratégique et symbolique, de la reconnaissance posthume voulue par le président. En considérant la « plus-value symbolique » (154) de cet acte, Charbonneaux a analysé les deux opérations nominatives, sur la scène politique, d'Anne Hidalgo et de Valérie Pécresse qui ont construit « l'ethos d'actrice d'historicité de Simone Veil » (153) par leur « rattrapage stratégique » (156), successif à la décision présidentielle: en effet, une année après la commémoration au Panthéon, la « place d'Europe » sera rebaptisée « place d'Europe-Simone Veil » et la station de métro « Europe » connaîtra le même sort dénominatif, devenant ainsi station « Europe-Simone Veil ». Le procédé de renomination mémorielle a été fait dans une perspective sémiotique, à partir d'un corpus médiatique et communicationnel. En analysant le fort engagement au niveau national et fédéraliste de l'emblématique figure politique protagoniste, l'auteur démontre que le figement matériel du nom « Simone Veil » associé à « Europe » produit un paradigme déterminant dans l'effet du récit biographique du personnage et de sa reconnaissance pérenne en figure de mémoire européenne: les deux plaques dans le double espace physique et géographique du paysage parisien soulignent tant le passage du statut historique de la protagoniste, dont le nom est devenu un véritable « mnémotope », que le consensus politique qui l'a permis.

*Paola Salerni*

N. CELOTTI – C. FALBO ed., *La parole des sans-voix. Questionnements linguistiques et enjeux sociaux*, “mediAzioni”, 26 Special Issue, 2019, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>

*Mediazioni* livre les travaux d’une équipe de chercheurs et chercheuses en sciences du langage, sensibles aux faits sociaux, qui au sein du DoRif travaillent sur l’oralité, l’interaction et le dialogue. Les “sans-voix” dont il est question dans ce numéro spécial sont les personnes que l’absence de parole pourrait reléguer au statut de non-personnes parce que privées de capacité d’agir. Les articles proposés offrent pourtant une vision plus nuancée. V. Traverso, dans une démarche ethnométhodologique et grâce aux formes d’analyse multimodale introduites par Goodwin, montre que des participants – a priori démunis et avec des ressources limitées dans l’interaction – peuvent prendre voix pour intervenir et se faire comprendre. N. Celotti observe que des sans-voix réussissent à s’appropriier un « je » et à se rassembler autour d’un « nous » inclusif dans des espaces virtuels créés par des associations afin de donner la parole à des individus socialement vulnérables. L’auteure fait néanmoins remarquer qu’une dynamique dialogale ne peut se réaliser si le « tu » institutionnel ne répond pas. Dans le cadre d’une expérience du Musée d’Art et d’Histoire de Saint-Denis, qui propose à un groupe d’immigrés – nouveaux arrivants à Saint-Denis et apprenants de français – d’interpréter des expôts au travers de contes dont ils sont les auteurs, J.-P. Dufiet relève que l’écriture fictionnelle donne effectivement voix à ces personnes. Elle les amène à devenir des sujets-acteurs d’un patrimoine qu’elles découvrent et font entrer dans leur univers. E. Ravazzolo observe pour sa part que cette forme de médiation de l’activité culturelle facilite l’appropriation de la langue tout en valorisant les biographies langagières personnelles. Même des voix mortes peuvent à nouveau se faire entendre comme l’illustre le discours mémoriel du journal *Le Monde*, suite aux attentats terroristes de Paris de 2015. L’étude de P. Janot montre en

effet qu’elles remontent à la surface textuelle des portraits de personnes disparues construits par les journalistes à partir de témoignages. Une attention au rôle de l’interprète, qui est précisément de donner oreilles, voix et parole à une autre personne à travers sa propre voix et sa propre parole, ne pouvait manquer dans cette réflexion collective. Dans le domaine judiciaire, E. Ballardini interroge la notion de neutralité appliquée à l’interprétation tandis que C. Falbo illustre combien l’action traductive de l’interprète, loin de se limiter à prêter sa voix, crée en fait une parole « autre », différente de celle qui a été proférée. En contexte de consultation médicale, N. Niemants analyse les non-dits montrant que les personnes chargées de la médiation linguistique manquent parfois de prêter leur voix, perdant des occasions de réduire l’asymétrie de connaissances entre personnes soignantes et soignées. Dans la postface, E. Galazzi revient fort à propos sur le choix d’engagement éthique et éducatif de l’équipe de recherche qui met ici en pratique une linguistique d’intervention, dont le but est de faire évoluer imaginaires et sensibilités pour faciliter la communication, contribuant ainsi à construire la société de demain.

Cécile Desoutter

B. LÉGER, *Simple cicérone au Levant ou véritable truchement ? L’interprète dans les récits journalistiques anglo-saxons*, “Meta”, LXIV, 2019, 3, pp. 630-647

Cet article analyse la figure du fixeur, à savoir celle de « l’interprète professionnel ou ponctuel qui travaille auprès des journalistes étrangers dans une zone de conflit » (p. 630). Son travail est celui d’un interprète de liaison entre deux personnes qui ne parlent pas la même langue, permettant aux journalistes de produire des articles ou tout simplement de se débrouiller. Une figure dont la perception, d’après les différents journalistes qui ont été interpellés, est des plus controversée : pour certains le fixeur est un « ange gardien » voire « tutélaire » (p.

641), pour d'autres un « collaborateur », une « figure parentale », un « médiateur linguistique (p. 630), un arrangeur qui « a des amis ou des connaissances dans le maximum de milieux sociaux » (p. 632). Mais où sont-ils recrutés ? Apparemment « dans toutes les couches de la société : employés des ambassades étrangères, officiers de l'armée, chauffeurs de taxi, anciens combattants, enseignants, journalistes locaux ou encore simples gamins » (p. 633). Et que dire de leur visibilité ? Encore une fois, Léger nous dit que leur identité « reste indéfinie, soit pour leur sécurité, soit tout simplement parce que l'on ne les considère pas comme des personnages à part entière de la scène » (p. 644). Et du terme fixe ? Un anglicisme que l'OQLF suggère de remplacer de préférence par « guide », « guide-interprète » ou « accompagnateur » (p. 632).

Danio Maldussi

S. SCHWERTER – C. GRAVET – T. BARÈGE ed., *L'erreur culturelle en traduction. Lectures littéraires*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2019, 268 pp.

“La traduction – un rétroviseur : quelle que soit l'orientation, il y a toujours un angle mort”. Questa la citazione di Carlos Batista (p. 9) che il lettore scoprirà sin dalle prime righe dell'introduzione: una raccolta di saggi, dichiarano i curatori, che ambisce a definire l'errore culturale nell'ambito della traduzione letteraria attraverso una grande varietà di spazi linguistici. Uno specchietto per le allodole, più che uno specchietto retrovisore, che abusa della metafora dell'autore di *Traducteur, auteur de l'ombre* per suggerire – addirittura! – l'impossibilità di trasferire senza perdita porzioni di senso in un contesto linguistico diverso o evocare le difficoltà a cui i traduttori si confrontano per “ricreare” nella cultura di arrivo idee e concetti privi di equivalenti esatti... Così gli “angoli morti” di cui sopra sarebbero causati da errori o scelte infelici operate dai traduttori (dovute forse a una insufficiente conoscenza

della cultura source). Salta subito agli occhi la retorica argomentativa che alimenta il quadro epistemologico di riferimento: un lungo corteo di modalità analitico-descrittive che affonda le radici nel paradigma della comunicazione, dalla secondarietà del testo tradotto al presunto dovere della sua conformità (fedeltà?) all'effigie incolume (il ritratto?) del senso, tanto i che traduttori rischierrebbero – e qui i curatori si rivolgono a Turgenev – di “défigurer un texte littéraire” (p. 11). L'obiettivo che si prefigge il volume, quello di definire l'errore culturale in traduzione (p. 10), non sembra raggiunto e non può essere perseguito senza uno sguardo più articolato verso gli orizzonti aperti dalle più recenti acquisizioni dell'antropologia culturale, della linguistica cognitiva e dell'estetica della ricezione, tutti apporti di cui la ricerca traduttologica contemporanea si nutre, privilegiando la centralità della dimensione linguistico-simbolica nella storia delle pratiche traduttive. Questo detto, il tentativo di ridefinire l'errore come “écart” (p. 13) apre uno spazio metariflessivo degno d'interesse, e si declina nei molteplici contributi che compongono il volume. Segnalo, in particolare, i saggi di Nathalie Lemaire (pp. 19-34) sulla revisione editoriale e l'adeguamento dei contenuti informativi e discorsivi nella lingua-cultura di arrivo; quello di Laurence Denooz (pp. 95-108) su interlingue e discordanze interculturali nelle letterature arabe; e, infine, quello di Françoise Hammer (pp. 225-242) dedicato all'errore culturale in seno ai processi editoriali.

Antonio Lavieri

É.A. POIRIER, *Initiation à la traduction professionnelle : concepts clés*, Linguattech éditeur, Montréal 2019, 245 pp.

Le Canada, pays aux multiples facettes et aux multiples langues, est le terrain idéal pour des réflexions sur la didactique des langues et sur la pratique de la traduction dans une perspective contrastive. La traduction, à son tour, acte de communication par antonomase, est une dis-

cipline historique à forte capacité d'absorption qui s'imbibe des disciplines avoisinantes, telles que la linguistique, entre autres, avec qui elle partage des concepts et des pratiques, tout en gardant un droit de sélection à l'égard de différents apports. Officiellement bilingue, le Canada est un terrain fécond où cohabitent non seulement l'anglais et le français mais aussi les langues inuites, algonquines et iroquoiennes, auxquelles s'ajoutent « la vingtaine d'autres grandes langues parmi les plus importantes sur les quelque six mille qui sont encore parlées dans le monde » (p. 2). Or, déplore Poirier, dans le cas du Québec, l'enseignement du français et de l'anglais n'est pas accompagné « d'un enseignement, ne serait-ce que rudimentaire, des principes de base de la traduction » (*Ibid.*) car « les administrations fédérales et provinciales n'ont adopté aucune politique générale de diffusion ou d'échanges linguistiques par la traduction » (*Ibid.*). Sur fond de ces états des lieux, de ces questionnements, voire de la professionnalisation croissante de cette pratique ancienne, est née l'idée de « mieux faire connaître les principes et les pratiques de la traduction professionnelle, par opposition à la traduction naïve ou néophyte » (p. 1). Mais qu'est-ce au fait la traduction professionnelle ? D'après la défini-

tion de l'auteur, elle « désigne [...] tout acte de traduction interlinguistique et idiomatique réalisé par un ou un spécialiste qualifié ayant acquis son savoir-faire et ses compétences dans le cadre d'une formation universitaire, et dont la langue maternelle ou dominante est le plus souvent la langue cible » (p. 19). L'ouvrage passe en revue les concepts clé de la traduction professionnelle ainsi que les différents métiers de la traduction (Ch. I), le concept d'*acceptation* (Ch. II) « qui est au cœur de l'activité intellectuelle de compréhension et de reformulation des significations et du sens articulés dans les textes » (p. 4), la traduction en tant que résultat textuel qui s'inscrit dans des contextes communicationnels particuliers (Ch. III), le contrôle de qualité ainsi que les grands types d'erreurs (Ch. IV). L'auteur souhaite que son ouvrage puisse mettre en exergue le « rôle enrichissant et structurant de la réflexion traductologique sur la description et la standardisation » (p. 6) des métiers de traducteur, terminologue et interprète, tout en les valorisant. D'ailleurs, ces professions ne sont-elles pas celles « qui ont le plus favorisé la diffusion, l'avancement et même l'originalité des savoirs et de la connaissance » (*Ibid.*) ?

Danio Maldussi

## RASSEGNA DI LINGUISTICA INGLESE

A CURA DI MARIA LUISA MAGGIONI E AMANDA C. MURPHY

P. BOU-FRANCH – P. GARCÉS-CONEJOS BLITVICH ed., *Analyzing Digital Discourse: New Insights and Future Directions*, Palgrave Macmillan, Cham 2019, 400 pp.

The advent of web 2.0 has given rise to an unprecedented range of opportunities for interaction in digital environments and for linguists and media scholars, it has generated potentially infinite areas of investigation. The field of digital discourse analysis, also called computer-mediated discourse, new media sociolinguistics, or language and digital communication, is expanding fast. This recent volume sets out to provide new insights and establish future directions for the analysis of digital discourse and it succeeds in doing so. Concerned with current debates on digital practices, the volume is particularly interested in how multimodal, multi-semiotic resources are used to “enact identities, activities, and ideologies in the digital world, as part of a larger social world”.

The introduction and first chapter provide a diachronic perspective of computer-mediated discourse analysis, which now takes into account extra-linguistic modes rather than just text. The introduction gives a sound overview of past and current research in the field.

Chapters cover a substantial range of digital contexts and texts, from Amazon reviews and LinkedIn profiles to Tweets, memes and emojis. In Ch. 3 M.G. Sindoni addresses the complexities of dealing with digital discourse and in particular the challenges of transcribing video-mediated interactions of the kind that take place via the platforms WhatsApp, Facetime, Skype, MSN and Google Hangouts. As Sindoni explains, face-to-face interactions that take place in real time, with participants in different places, are a novelty in human communication. The study is based on a dataset drawn from a national Italian project called “MoM. Multimo-

dality on the Move” which involved students at a number of universities interacting online.

News genres are the focus of Ch. 5 (M. Johansson), which considers the changing nature of news texts, whose meaning relies increasingly on hypertextuality and multimodality. The chapter explores the way journalists use material quoted from other media and social network sites to construct news articles and how readers are called on to participate in deconstructing the layered meaning. Another interesting chapter (S. Petroni) addresses the way individuals engage in self-branding in professional digital settings. The chapter highlights the way much professional digital communication must be considered as having a persuasive function, with creators of content intending to affect user attitudes or behaviours. The author discusses professional profiles on LinkedIn in particular. Rather fittingly, the final chapter focuses on the use of messaging and texting by students in teaching and learning contexts. It reports on students’ attitudes to digitally-mediated communication as expressed in a questionnaire.

*Olivia Mair*

V. MINUTELLA, *Translating Foreign Languages and Non-Native Varieties of English in Animated Films: Dubbing Strategies in Italy and the Case of Despicable Me 2*, “Journal of Audiovisual Translation”, 3, 2020, pp. 47-63

The aim of the paper is to analyse how languages other than English and non-native varieties of English are represented in Anglo-American animated films and the strategies that are subsequently adopted in Italian dubbing to transfer the multilingual features present in audiovisual products. Indeed, languages other than English and non-native accents are often present in animated movies with the main objective of creating humour and detailing characters’

identities. When such audiovisual products are then dubbed into Italian different strategies can be implemented: frequently the language variation is neutralised and substituted by standard Italian, but sometimes the foreignness of the film is retained in the dubbed version to try and recreate the creative intentions of the original movie. Through the help of the professionals directly involved in the dubbing process, the author analyses the Italian version of the animated movie *Despicable Me 2* which features several cases of foreign language speakers (such as a Russian character) and non-native language speakers (such as a character with a strong Spanish-accented English). Various strategies, varying from neutralisation to exaggeration, are used in the Italian dubbed version but the choice of one strategy over the other might be determined by several factors which are not only dependent on the linguistic challenges of translating multilingualism. Indeed, choices might also be influenced by the client's requests, marketing reasons and the availability of dubbing actors.

Laura Anelli

E.W. MILES – J. SCHATTEN – E. CHAPMAN, *How face threat sensitivity affects proactive negotiation behavior*, "Organization Management Journal", 17, 2020, 1, pp. 2-14

Written by prominent scholars who are also active in training and consulting work, the article shows that experts other than linguists regard the construct of face as relevant in negotiation.

While previous research found that negotiation often involves threats to the face, i.e. the positive social value people claim for themselves, this study investigates whether different levels of *face threat sensitivity* (FTS), i.e. the propensity by individuals to react negatively to threats to face, affects negotiations.

The study involved 63 negotiation dyads of students from a management course, who performed the roles of buyers and sellers in a distributive negotiation on the terms of a Beatles

movie. The students' FTS was measured with a closed questionnaire.

While previous literature showed that face threatening acts may prevent agreements, the study proved that sensitivity to *potential* face threatening acts, i.e. FTS, also affects negotiation outcomes. Indeed, a correlation was found between buyers' FTS and sellers' satisfaction with negotiation outcomes. This implies that high FTS buyers are less likely to state directly what they aim to achieve, thus obtaining less and, since they pay more, making sellers more satisfied. Gender was also significant: while female buyers with high FTS tend to make more concessions and pay more than those with low FTS, this difference was not observed in male buyers. In other words, keeping with gender stereotypes, women with high FTS tend to avoid face threats in negotiations, and behave in a cooperative way, thus obtaining less in the negotiations.

Costanza Cucchi

E. FOIS, *ELT and the role of translation in developing intercultural competence*, "Language and Intercultural Communication", 20, 2020, 6, pp. 561-571

The present paper investigates the role of translation in the EFL classroom in developing intercultural communicative competence. The author distinguishes between pedagogical and professional translation: while the former is concerned with the linguistic process, the latter is concerned with the product and the intercultural communicative exchange. The relationship between mediation and translation is emphasised in the paper. Mediation is a key component of language competence in the CEFR and it is closely related to translation, which can be viewed as a mediating act in itself. Translation mediates between the source language and the target language, as well as between the source culture and the target culture. Translators perform an interpersonal activity which involves interpretation of meaning and

rearticulation of that meaning for a different cultural context. The practice of translation can, therefore, help to develop the ability to mediate interculturally, as part of the CEFR requirements. This is one aspect of translation that should be valued more in language teaching, where translation tends to be considered merely as the act of transferring linguistic features from one language into another. Translation is instead a means through which students can develop cultural competence as well as language competence. The practice of translation in language learning is not, therefore, so different from the practice of translation in translator training, since both are concerned with cultural aspects and mediation.

*Francesca Seracini*

M. PAVESI – E. GHIA, *Informal contact with English. A case study of Italian postgraduate students*, ETS, Pisa 2020, 175 pp.

Il volume di Pavesi e Ghia affronta un tema molto rilevante nell'odierno contesto globale ossia il contatto informale con l'inglese da parte di studenti universitari e ne offre un esaustivo quadro. La scelta del termine 'informale' viene spiegata e messa in comparazione con altri termini quali 'out-of-school', 'out-of-the classroom', 'extramural' and 'extracurricular'. Il libro mette insieme le teorie sull'acquisizione di una seconda lingua, gli studi sull'inglese come lingua globale e la competenza degli italiani per quanto riguarda la lingua inglese. Il volume è diviso in due parti: la prima più teorica in cui viene delineato il ruolo dell'inglese nella società odierna, in cui si affronta la definizione di apprendimento informale e il ruolo dei media nell'acquisizione di una seconda lingua anche attraverso l'input audiovisuale sottotitolato. La seconda parte, più empirica, presenta i risultati di una indagine svolta sul campo presso l'Università di Pavia. Lo studio ha previsto la somministrazione di un questionario di 83 domande a studenti della laurea specialistica. Il campione di rispondenti appartiene a diverse aree di studio quali psico-

logia, ingegneria civile, farmacia, biologia, economia, chimica, linguistica, filologia italiana, scienze politiche, comunicazione e matematica. Dai risultati e dalle percezioni dei partecipanti appare chiaro che molto apprendimento informale della lingua inglese avvenga attraverso i media. In dettaglio, le serie TV, i video online, i social network, le pagine web, le canzoni sono tra le fonti primarie di accesso all'inglese. Al contrario i forum, i blog e i videogiochi sono luoghi meno frequentati dagli studenti del campione. Per quanto riguarda l'esposizione all'input audiovisuale gli studenti mostrano un interesse maggiore per le serie che guardano in lingua inglese principalmente per fare pratica ma anche per potere sentire le voci originali degli attori. Anche il doppiaggio è comunque apprezzato insieme all'utilizzo dei sottotitoli bilinguistici (nella stessa lingua dei dialoghi) e interlinguistici (nella L1 a integrazione dei dialoghi in una L2). Il volume può essere di grande interesse per un pubblico di specialisti e di ricercatori ma la sua natura molto pratica lo rende utile anche per docenti di scuola secondaria di I e di II grado. Inoltre, è una risorsa bibliografica ottima per studenti universitari di lingua inglese vista la chiarezza con cui sono esposti gli argomenti e i risultati dello studio.

*Francesca Costa*

W. BAKER – C. SANGIAMCHIT, *Transcultural communication: language, communication and culture through English as a lingua franca in a social network community*, "Language and Intercultural Communication", 19, 2019, 6, pp. 471-487

The paper investigates transcultural communication in digital communication – in particular Social Networking Sites – where the interaction between the participants involved in the communicative exchange takes place across different languages and cultures whose boundaries cannot be easily identified. The key role played by English as a lingua franca in the context of these communicative exchanges is discussed, as



well as the contribution of transmodal resources. The study aims to determine how cultural practices are established and negotiated in the exchanges within a group of international students communicating on a Social Networking Site where English as a lingua franca is used. The participants were five Thai international students studying at a university in the UK. A discourse-centred online ethnography approach was used and their online conversations via Facebook were observed and collected over a period of 8 months. The corpus included written texts, as well as multimodal features (e.g. images) which accompanied the texts. Field notes taken by the researcher during the observation of online activities were also recorded, together with contextual information. Semi-structured interviews were carried out where the communicative exchanges were discussed with the participants. The research suggests that Social Networking Sites can provide insights into present-day forms of intercultural communication, as well as being a source of useful data for a better understanding of language and cultural identity.

*Francesca Seracini*

S. GRANT, *Effects of intensive EFL immersion programmes on willingness to communicate*, "The Language Learning Journal", 48, 2020, 4, pp. 442-453

Experimental studies have revealed that the extent to which individuals willingly communicate in a second language has a crucial role in enhancing acquisition and it was proved that long-term immersion or study abroad programs could be highly beneficial for the willingness to communicate (WtC). However, few studies have examined the impact of much shorter immersion courses held in EFL rather than in native English-speaking contexts.

This article is based on a study that examined changes in WtC as a result of a three-week intensive program for Macau university students whose attitudes towards English language

learning have been labelled as generally directed at grammatical accuracy and error correction rather than at communicative competence.

The program had immersive and residential characteristics and involved a wide range of trainers who were either fluent or native English speakers. The morning classes and afternoon activities relied on communicative task-based approaches to language teaching and learning. In addition, pre and post course tests measured variables like WtC, perceived competence, language use anxiety, motivation for language study and international posture.

The findings revealed significant and positive effects on a number of variables. The program had a medium effect on increasing perceived competence as well as on reducing language use anxiety and increased motivation and WtC to some extent. It can be inferred that effective short-term EFL immersion programs may considerably improve the WtC, even if further studies are needed to determine whether these beneficial effects are long-term.

*Angela Vasilovici*

A. AZKARAI, *Negative feedback on task repetition: ESL vs. EFL child settings*, "The Language Learning Journal", 47, 2019, 3, pp. 269-280

Within the field of second language learning, the efficacy of tasks and task-based language teaching (TBLT) has resulted in a significant body of research into the nature of tasks and factors that enhance or inhibit language learning.

This study analyses the effect of task repetition on two forms of negative feedback (NF), recasts and negotiation of meaning (NoM) strategies, involving young learners in an ESL setting (Australia) and in an EFL setting (Spain).

Previous research showed that task repetition promotes complexity, accuracy and fluency, as repetition allows more processing space and leads L2 learners to focus their attention on more elaborated grammar and vocabulary, and

to better organise and use their linguistic resources. Therefore, the two NF approaches are crucial as they can push learners to revise their output towards a more target-like form (NoM) by the use of clarification requests, comprehension checks, confirmation checks and repetitions.

Overall, the ESL and EFL learners involved in this study appeared to benefit from task repetition. However, data collected revealed that EFL learners made more English production errors and provided less NF to their partners, probably due to their lower English proficiency level. Even if EFL learners made more errors at both testing times, task repetition resulted in a decreasing number of errors for this group, but not for the ESL group, who employed significantly more recasts and some NoM strategies, suggesting that they were more engaged and more aware of language the second time they completed the task.

*Angela Vasilovici*

J.H. LEE – G.S. LEVINE, *The effects of instructor language choice on second language vocabulary learning and listening comprehension*, "Language Teaching Research", 24, 2020, 2, pp. 250-272

Lee and Levine's study investigates whether teachers' code choice in a learning context based on lexical focus-on-form can lead to long-term second language (L2) vocabulary acquisition and better listening comprehension skills.

195 Korean undergraduates attending English conversation classes were allocated to an intermediate or advanced level of proficiency and were randomly assigned to one of three intervention groups. The teacher of one experimental group used code-switching (CS) to explain the target vocabulary, while another group received English-only (EO) instruction. Target vocabulary items were not explained in the control group (CG).

The CG took a pre-test and a post-test, while the treatment groups took a pre-test, a re-

call test, an immediate post-test, and a delayed post-test of target vocabulary. Findings show that lexical focus-on-form seems to favour L2 vocabulary learning, with CS producing more effective learning than EO. Intermediate-level learners in the CS group showed higher gains in listening comprehension than both their advanced counterparts and the intermediate students in the EO group. Moreover, they benefited more than learners in the EO group as regards L2 vocabulary learning in the long term, an important result given that their level of vocabulary knowledge after the intervention is similar to the one reached by their advanced counterparts.

*Claudia Andreani*

P. FÉREZ – Y. COYLE – A. MAURANDI, *The use of poetry for EFL: Exploring the beliefs of primary school trainees*, "Revista Signos", 53, 2020, 102, pp. 56-79

The need to empirically demonstrate the benefits of using literature to teach English as a foreign language has been stressed by various authors who have claimed that the upsides of using literature have been suggested by theorists as logically and intuitively valuable but never empirically demonstrated. In contrast to the large number of theoretical and pedagogical texts on the topic, empirical research into the use of literature to teach a foreign language is scarce. One area in which this paucity is especially noticeable is students' beliefs. The article presents an empirical study about the perceptions of learners concerning the use of poetry as an instrument to enhance language acquisition. The authors' main objective is to determine whether the opinions of the students corroborate the benefits that scholars have theoretically established in favour of using literature to teach English as a foreign language. The 270 university trainees who took part in the survey were administered an 18-item questionnaire to obtain quantitative and qualitative data on alleged linguistic, motivational and intercultural ben-

efits. The results confirm that the students believe poetry is more useful for acquiring linguistic knowledge than for increasing motivation or learning intercultural aspects. In particular, students appreciate the chance to improve their pronunciation through the reading aloud activities and acknowledge the importance of literature as a means to enhance their motivation, mainly because of the use of authentic material and the relevance of the topics.

*Diego Sirico*

F. COSTA, *Enjoy Teaching English. Insegnare inglese nella scuola primaria*, Giunti Scuola, Firenze 2019, 127 pp.

Il testo vuole rappresentare un utile ed essenziale supporto per la formazione dei docenti di inglese della scuola primaria, i quali dovrebbero possedere competenze indispensabili per l'esercizio autonomo e responsabile della loro professione. L'autrice affronta con lealtà e franchezza i bisogni formativi di tali insegnanti dimostrando di possedere una conoscenza diretta dell'argomento trattato, infatti l'autrice condivide con i lettori le proprie competenze, acquisite sulla base della propria esperienza e professionalità come insegnante e ricercatrice. Il volume, integrando in modo completo teoria e pratica, tratta un'ampia gamma di aspetti legati all'insegnamento dell'inglese. Il testo, evidenziando strategie per sostenere gli insegnanti ed entusiasmare gli alunni, fornisce esposizioni teoriche accompagnate da utili esemplificazioni pratiche e offre consigli e suggerimenti efficaci per una fiduciosa preparazione delle attività didattiche.

L'autrice, integrando prospettive teoriche con collegamenti espliciti all'insegnamento e all'apprendimento, presenta un'indagine completa, riccamente strutturata e coinvolgente della pratica esemplare corrente. Gli esempi forniti sono spesso introdotti per illustrare concetti chiave e la capacità dell'autrice di selezionare una varietà di attività per l'apprendimento dell'inglese è una delle molte caratteristiche

rilevanti di questa pubblicazione. Il testo presenta ampiezza nelle discussioni, chiarezza nell'analisi e nella presentazione della terminologia specifica e rassicurazione nei suggerimenti per l'applicazione pratica.

Nello specifico, il testo, contraddistinto da uno stile chiaro ed accessibile, è composto da una prima parte teorica in cui troviamo riferimenti istituzionali e legislativi (Quadro Comune Europeo di Riferimento, INVALSI, Indicazioni Nazionali), nonché approfondimenti glottodidattici legati ai presupposti formali dell'acquisizione linguistica, a partire da Krashen (*input, intake, output, Focus on Form, noticing, teacher's talk*). Nella seconda parte, il libro affronta l'insegnamento della lingua inglese da una prospettiva più concreta, trattando le quattro abilità di base e le principali metodologie, procedure e tecniche didattiche da utilizzare in classe. Ne sono un esempio i riferimenti al *Total Physical Response*, all'uso delle *nursery rhymes*, ai *chants*, allo *storytelling*, alle *drama techniques* ed alle attività ispirate alla didattica ludica. Completa la rassegna un utile compendio sulla metodologia CLIL, sui diversi stili di apprendimento e sulla valutazione. Nel complesso, il volume potrà supportare nello sviluppo di un approccio critico e curioso all'insegnamento e all'apprendimento dell'inglese sia studenti e studentesse che frequentano la facoltà di Scienze della Formazione Primaria sia insegnanti con esperienza di insegnamento che sono alla ricerca di un aggiornamento per la loro formazione in servizio.

*Diego Sirico*

A. RIEDER-BUNEMANN *et al.*, *Capturing technical terms in spoken CLIL: A holistic model for identifying subject-specific vocabulary* (2019), "Journal of Immersion and Content-Based Language Education", 7, 2020, 1, pp. 4-29

In the last twenty years, a large body of research has investigated the impact of a Content and Language Integrating Learning (CLIL) approach on learners' general language profi-

ciency. Results have been increasingly positive, thus confirming the critical contribution of using a foreign language to teach non-language subjects. However, the use of subject-specific vocabulary is under-represented in the literature. The paper aimed to fill this gap, and it proposes applying a holistic model to identify subject-specific vocabulary (SSV) in spontaneous CLIL classroom discourse. It looked at the implementation of such a model in a CLIL upper-secondary school in Austria. The paper is mainly divided into two sections. The first section provides the reader with an overview of the issues related to the identification of SSV, such as the inclusion of semi-technical words, and the methods proposed to overcome them. The second section presents the three-phase multi-methods model for determining SSV in CLIL oral communication applied to a case study with 36 adolescent learners. Phase one included quantitative analysis of SSV from corpus data, phase two was a qualitative pre-selection of SSV made by the research team, and phase three consisted of a qualitative final selection of SSV made by subject experts. The model provided significant support in identifying SSV. These findings can be attributed to its holistic approach, which included multi-words units and semi-technical terms. Finally, the authors outlined a series of further steps to take in order to validate the 3-phase approach, such as applying it to larger corpora.

*Valentina Morgana*

J. HONG – H. BASTURKMEN, *Incidental attention to academic language during content teaching in two EMI classes in South Korean high schools*, "Journal of English for academic purposes", 48, 2020, pp. 1-10

This paper focuses on Language-related Episodes (LREs) intended as moments in which students and teachers focus on linguistic aspects within meaning-based activities during classroom interaction in English-medium Instruction (EMI) settings. In this sense LREs can con-

tribute to incidental language learning. Hong and Basturkmen investigated two secondary schools in South Korea and analysed LREs in six Economics and five Politics lessons. Students were on average twenty-five per class and were all around seventeen years old. The findings suggest no differences in the use of LREs in the two schools. They also highlight the fact that LREs occurred mainly with regard to vocabulary issues and were mostly pre-emptive and teacher-initiated. This study is of great importance in the EMI research context because it shows that language issues are dealt with and taken care of in EMI settings where disciplinary content is considered the main and only objective of the teaching and learning process. The two authors argue that language is a fundamental element of the disciplinary content knowledge. Therefore the two constituents, content and language, cannot be seen as two separate entities but as strictly intertwined.

*Francesca Costa*

X. YU – E. JANSE – R. SCHOONEN, *The Effect of Learning Context on L2 Listening Development: Knowledge and Processing*, "Studies in Second Language Acquisition", 2020, doi: 10.1017/S0272263120000534

The article focuses on the effect of learning context on L2 listening development, comparing the acquisition of auditory vocabulary knowledge and processing skills (e.g., listening proficiency) in study-abroad contexts and at-home contexts. Previous studies showed that learning contexts had an effect on L2 production, but how studying abroad influences L2 listening efficiency was still unclear. The analysis involved one hundred and forty-nine Chinese postgraduates, one group studying in the United Kingdom, and two groups in China. All the participants took English tests at the beginning of their postgraduate programme and after one academic year.

The study argues that although the study-abroad context does not seem to bring about

significant progress in L2 vocabulary size, L2 listening processing skills (in particular processing speed) improve.

*Valeria Brambilla*

L. MASTELLOTTO – R. ZANIN ed., *EMI and Beyond: Internationalising Higher Education and Curricula in Italy*, bu.press, Bolzano 2021, 287 pp.

This new volume presents a range of research methods and the perspectives of different stakeholders involved in the internationalisation of Italian universities, a process that began with the Bologna declaration in 1999. The contributions go beyond the concept of internationalisation as a way to attract foreign students and improve the international reputation of the universities, to investigate various cases in Italian universities in which English-Medium Instruction (EMI) has been successfully implemented, as well as others in which more support is needed.

A variety of research methods are covered in the various contributions to the volume: questionnaires, case studies and interviews with students and academics. Overall, an emerging theme is that fluency and pronunciation are the main concern of Italian lecturers, who nonetheless display a positive and curious attitude towards EMI. In the second chapter, Quick analyses the linguistic and pedagogical strategies used by lecturers in the EMI classroom to verify if they are aligned with institutional language policy at the free University of Bozen – Bolzano. The research identifies a misalignment between policy and practice and investigates students' perceptions of lecturers' English language skills.

Professional development for academic staff teaching through English is an important consideration in the book. Chapter 4 (O. Mair) argues that the inclusion of assessment awareness as part of the professional development of EMI lecturers is fundamental because of the importance students place on assessment. Chapter 5 (M. Bagni) introduces some of the most common arguments against English and EMI, addressing the challenge to the scholarly tradition of teaching in the national language and speakers' linguistic rights. The second part of the book discusses the role of EMI in different Italian contexts such as the Business School Curriculum (Ch.6) and in the Department of Psychology at the University of Padua (Ch. 7).

In the final chapter, Murphy describes an example of a successful academic project in which Italian and African academics jointly deliver an MBA or Certificate. The main purpose of the programme is to train social entrepreneurs who can create an impact in Africa and the model is an example of transnational education which is not limited to exporting the culture of Western universities and gaining profit. Two interviews with a Kenyan graduate and an Ethiopian student give perspective on the nature of the MBA.

The editors conclude by arguing that strategic support for lecturers is the first step to improving the quality of learning in a multilingual environment and they point out that further research on the ways form and content are delivered is needed. In fact, collaboration between institutions on the matter of EMI and transnational education is fundamental to enhance the cultural growth of the entire education community.

*Ilaria Porta*

## RASSEGNA DI LINGUISTICA RUSSA

A CURA DI ANNA BONOLA E VALENTINA NOSEDA

V.JU. APRESJAN – JU.D. APRESJAN – O.V. DRAGOJ – B.L. IOMDIN – A.K. LAURINAVIČJUTE – I.B. LEVONTINA, K.A. LOPUCHIN – A.A. LOPUCHINA – E.V. URYSON, *O metode kompleksnogo semantičeskogo, statističeskogo i psiholingvističeskogo analiza mnogoznačnosti* [Sul metodo per una complessa analisi semantica, statistica e psicolinguistica della polisemia], “Russkaja Reč”, 2019, 1, pp. 8-17

Gli autori propongono un approccio multidisciplinare allo studio della polisemia integrando in modo innovativo i punti di vista della semantica, della linguistica computazionale, della neurolinguistica, della psicolinguistica e della statistica. L'analisi si apre con una classificazione delle strategie di derivazione semantica che individua 14 diversi procedimenti attraverso i quali le parole possono assumere ulteriori nuovi significati. Con l'aiuto di tre esperimenti linguistici si è indagato come i molteplici significati di parole polisemiche siano fissati nella coscienza dei parlanti e come questi riescano a riconoscerli nella comunicazione. Questo procedimento ha permesso di raccogliere dati sulle strategie di categorizzazione dei significati delle parole polisemiche, sull'attività cerebrale in corrispondenza della visualizzazione di sintagmi-stimoli, e sulla velocità di movimento degli occhi durante la lettura di un testo. Infine, si è condotto uno studio lessicografico di tipo statistico volto a verificare, attraverso il confronto con il Corpus Nazionale della Lingua russa, la frequenza con cui il primo significato dizionario di una parola polisemica corrisponde al senso con cui essa viene più spesso usata. Confrontare i risultati di questi studi permette di ottenere una visione d'insieme del fenomeno linguistico della polisemia e ne favorisce una maggiore comprensione, particolarmente utile per gli studi lessicografici e la ricerca sull'analisi automatica dei testi.

Michela Avellis

V.JU. APRESJAN – A. SHMELEV, *Asimmetrija “blizkogo” i “dalekogo”: temporal'nye značenijsa* [L'asimmetria tra “vicino” e “lontano”: significati temporali], “Russian Linguistics”, 44, 2020, 3, pp. 203-230

L'articolo offre un'analisi pragmatica dei significati secondari temporali di aggettivi e avverbi il cui significato primario esprime una distanza spaziale (*blizkij/dalekij* [agg., vicino/lontano], *nedaleko/daleko* [avv., vicino/lontano], *tut/tam* [qui/li], ecc.). Attingendo al Corpus Nazionale della Lingua russa, gli autori descrivono i rapporti di asimmetria tra questi significati, e ne indagano le ragioni semantiche. Particolarmente rilevante è la tendenza dei termini che esprimono i concetti di ‘vicino’ e ‘lontano’ a legarsi rispettivamente ai tempi futuro e passato, si veda la differenza tra *blizkie kanikuly* (letteralmente ‘le vacanze vicine’, cioè le prossime) e *dalekie godi* (‘gli anni lontani’, trascorsi molto tempo fa). Tale peculiarità ha una spiegazione pragmatica: questi aggettivi non si riferiscono infatti alla distanza, spaziale o temporale, come a un'entità fissa, ma sottendono l'idea di avvicinamento/allontanamento: è vicino ciò che deve ancora accadere, mentre il passato va allontanandosi. Questo rapporto non ricalca del tutto l'asimmetria rilevabile tra i significati spaziali degli stessi aggettivi, come si evince dall'analisi semantica delle loro forme brevi e di alcuni costrutti preposizionali. Inoltre, coppie diverse (ad es. i deittici *tut/tam*) stabiliscono con i tempi verbali un rapporto opposto a quello appena descritto: *tut* [qui] si usa più frequentemente con il tempo passato, mentre *tam* [li] è più comunemente associato al tempo futuro. Gli autori suggeriscono che proprio queste differenze sono la causa delle frequenti lacune lessicografiche che essi mettono in evidenza, e che qui provano a colmare.

Michela Avellis

V. BENIGNI, *Intensifying metaphors. A study contrasting Italian, Russian and English*, in P. Cotta Ramusino – F. Mollica ed., *Contrastive phraseology: Languages and cultures in Comparison*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2020, pp. 233-248

L'autrice propone un'analisi contrastiva italiano-russo *corpus based* di alcune metafore ricorrenti in italiano dal valore intensificativo e con la struttura modificatore aggettivale (mono- o polirematico) precedente o seguente un sostantivo del tipo: *paesaggio favoloso/da favola*. Ambito metodologico di riferimento della ricerca è la teoria sulla metafora concettuale di Lakoff e Johnson (1980). L'analisi contrastiva rivela che alla base delle metafore dell'intensificazione esiste un ampio pattern cognitivo comune al russo e all'italiano.

Anna Bonola

F. BIAGINI, *Il periodo ipotetico all'indicativo: tempo e aspetto in italiano e in russo*, in O. Inkova – M. Nowakowska – S. Scarpel ed., *Systèmes linguistiques et textes en contraste. Études de linguistique slavo-romane*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Cracovia 2020, pp. 46-65

Riprendendo la bipartizione proposta da Mazoleni (2002) tra 'possibile verità' e 'possibile falsità' Biagini ne vede la corrispondenza con i costrutti russi condizionali detti di tipo indicativo e non indicativo proposti da Švedova (1982). L'analisi contrastiva di tale corrispondenza svolta sul corpus parallelo italiano-russo ha mostrato che a fronte dei costrutti ipotattici con la congiunzione *se* italiani il russo preferisce spesso costrutti asindetici con il perfettivo futuro della protasi o di protasi e apodosi spesso con valore di possibilità. Questa differenza viene infine messa in relazione con la distinzione di Arutjunova fra prosa gerarchica, che sviluppa i legami sintattici (italiano) e prosa attualizzante

(russo), che mette in primo piano il legame fra enunciato e situazione denotata.

Anna Bonola

L.A. JANDA – A. FÁBREGAS, *Seeing from without, seeing from within: aspectual differences between Spanish and Russian*, "Cognitive Linguistics", 30, 2019, 4, pp. 687-718

Scopo del saggio è dimostrare come russo e spagnolo concettualizzino in modo diverso la nozione di perfettività. Gli esempi utilizzati per corroborare questa ipotesi sono tratti dal romanzo *La Sombra del Viento (Sombra)* di Ruiz Zafon, allineato alla traduzione russa, e dal corpus parallelo russo-spagnolo compreso nel Corpus Nazionale della Lingua russa. Dall'analisi del database si evince che i 967 perfettivi della *Sombra* e i 373 perfettivi restituiti dal corpus parallelo equivalgono, nel 12,7% e nel 22% dei casi rispettivamente, a forme verbali imperfettive nella versione russa. Pur individuando alcuni fattori legati alla semantica lessicale o alle diverse categorie grammaticali delle due lingue (ad esempio il caso degli *imperfektiva tantum* in russo), in generale, secondo gli autori, il fenomeno osservato è riconducibile al fatto che laddove il parlante spagnolo osserva l'azione 'dall'esterno' e la concepisce pertanto come delimitata, il parlante russo ha uno sguardo 'interno' sull'azione, focalizzandosi sul processo. La differenza tra le due lingue è più palese quando in spagnolo il predicato si accompagna a complementi di tempo che specificano la durata o il momento finale di un evento, uno stato o un processo, quali *durante* [per], *hasta* [fino a]; tuttavia, in alcuni casi, il limite temporale può essere inferito dal contesto. Il diverso modo di concepire l'azione si manifesta inoltre quando un perfettivo passato spagnolo è tradotto in russo con un presente storico, necessariamente imperfettivo.

Valentina Noseda

L.A. JANDA – R.J. REYNOLDS, *Construal vs. redundancy: Russian aspect in context*, “Cognitive Linguistics”, 30, 2019, 3, pp. 467-497

Prendendo come modello la categoria dell’aspetto verbale in russo, si esplora il rapporto tra il concetto di ridondanza linguistica e quello di *open construal* (la possibilità di concepire e veicolare la medesima situazione in modi diversi). In particolare si afferma che l’aspetto verbale è ridondante quando il contesto linguistico determina in maniera chiara l’uso di una marca aspettuale; mentre è soggetto a libera interpretazione, laddove il parlante, assumendo due prospettive differenti, è in grado di descrivere la stessa situazione extralinguistica attraverso un predicato perfettivo o imperfettivo. Il rapporto tra questi due estremi è esaminato, nonché calcolato grazie a una serie di test statistici, attraverso un questionario sottoposto a 501 madrelingua russi in cui si richiede di valutare l’accettabilità della forma verbale presente nel testo, proponendo come alternativa anche la marca aspettuale opposta. Un’elevata corrispondenza tra l’aspetto originale e la scelta dei rispondenti (81% dei casi) indica che l’aspetto in quei determinati contesti è ridondante. Quando entrambe le marche aspettuative sono valutate come accettabili (17% dei casi), significa che l’aspetto è soggetto a libera interpretazione. Si registrano infine pochi esempi (2%) in cui la maggior parte dei rispondenti ha selezionato come preferenziale la marca aspettuale non corrispondente all’originale. Dall’analisi emerge inoltre che le risposte sono più coerenti quando ad essere valutata è la forma verbale originale. Al contrario, nel valutare la marca aspettuale non corrispondente all’originale si registrano più spesso risposte diversificate. Questo dato dimostra che il parlante nativo risponde meglio a uno stimolo proveniente da estratti di lingua autentica e induce pertanto a rivalutare l’uso di esempi inventati o manipolati nell’indagine linguistica.

Valentina Nosedà

E. MARKASOVA – H. HE, *Konstrukcija ja/ty + že + imja suščestvitel’noe kak sredstvo manipulirovanija* [La costruzione *ja/ty + že + sostantivo* come strumento manipolatorio], “Scando Slavica”, 66, 2020, 1, pp. 97-117

Gli autori esaminano la costruzione formata da ‘pronomi personali di prima o seconda persona singolare + particella russa *že + sostantivo*’, avanzando l’ipotesi che possa essere usata a fini manipolatori. L’indagine è condotta nel Corpus Nazionale della Lingua russa, che restituisce 491 esempi con il pronome di prima persona, *ja*, e 741 esempi con la seconda persona, *ty*. A collocarsi più spesso con il costrutto in esame sono i nomi di parentela, oppure i nomi che designano una professione: *ja že mat’* [io sono la/tua madre]; *ty že vrač* [non sei mica un medico? / Sei un medico sì o no?]. Se impiegata con pronomi di prima persona, la costruzione esprime generalmente un’autogiustificazione o un’autoelogio: *ja že mat’* implica che la madre ha il diritto di intromettersi nella vita dei figli, oppure che il suo status giustifica determinati comportamenti altrimenti inammissibili. Con pronomi di seconda persona può invece veicolare un ordine, una richiesta, o può avere funzioni persuasive e di rimprovero; spesso, ad esempio, si cela un’accusa implicita nei confronti dell’interlocutore i cui comportamenti non sarebbero all’altezza del suo ruolo. Quando il parlante nomina l’interlocutore in questo modo, limita le possibilità di replica di quest’ultimo, forzandolo implicitamente ad aderire.

Valentina Nosedà

A. SHMELEV, *Russian language-specific words in the light of parallel-corpora*, in H. Bromhead – Z. Ye ed., *Meaning, Life and culture. In conversation with Anna Wierzbicka*, ANU Press, Canberra 2020, pp. 403-419

L’eterogeneità e l’elevato numero di traducanti di una parola sono spesso sintomo della sua linguospecificità, poiché indicano l’assenza di un diretto equivalente. Alla base del presente saggio vi è l’assunto che non solo l’osservazio-



ne dei traducanti, ma anche l'analisi di queste 'parole chiave culturali' all'interno di testi tradotti da un'altra lingua consente di chiarirne la semantica. Al giorno d'oggi ciò è possibile grazie all'avvento della Linguistica dei corpora e in particolare alla diffusione dei corpora paralleli. L'autore osserva che se il testo di partenza è russo, la difficoltà sta nel veicolare i tratti semantici nascosti di cui spesso tali parole sono portatrici. Di frequente il traduttore sceglie di esplicitare questi tratti semantici producendo una perdita nella resa finale (nello specifico a perdersi è l'uso dell'implicito), ma enfatizzando d'altro canto alcune porzioni di significato specifiche. La presenza di queste parole nei testi d'arrivo è invece spesso il risultato di una decisione inconscia del traduttore, che riflette un uso spontaneo della lingua, soprattutto quando nei testi fonte manca un equivalente linguistico per questi termini. Scopo del saggio è dunque presentare l'efficacia di questo tipo di indagine presentando il caso di alcune parole discorsive russe (*ešče, že, razve, neuželi, avos', nebos'*) e del sostantivo *toska* [malinconia, angoscia], di cui si riportano svariati esempi tratti dagli studi precedenti dell'autore.

Valentina Nosedà

S. SLAVKOVA, *Semantika i pragmatika vida i vremena glagola v vyskazyvanii* [Semantica e pragmatica del tempo e dell'aspetto verbale nell'enunciato], Libra Skorp, Burgas 2020, 273 pp.

Questa monografia sintetizza e approfondisce numerosi studi condotti dall'autrice sull'aspetto del verbo in russo e in bulgaro, in ottica contrastiva con l'italiano. Analizzando i casi di asimmetria rispetto alla coppia aspettuale (come per esempio i verbi aspettualmente non marcati, quelli biaspettuali o i casi di concorrenza degli aspetti, come avviene per il fattuale generico) l'autrice determina l'importanza che la classe azionale del verbo e altri fattori contestuali (per es. la presenza di determinati lessemi avverbiali o la determinatezza dei sostantivi) rivestono per l'attivazione dell'aspetto e delle sue

funzioni pragmatiche. Sono questi i casi in cui la lingua fa intervenire anche mezzi di compensazione per caratterizzare l'enunciato dal punto di vista aspettuale. Basandosi su tale assunto di partenza e su numerose analisi di esempi tratti dai corpora dell'uso, Slavkova ha così messo a punto un metodo di ricostruzione dei valori aspettuiali dell'enunciato in russo e in bulgaro, che le ha permesso di approfondire diverse funzioni pragmatiche e comunicative dell'aspetto in queste lingue, relativamente poco studiate, come quelle dei performativi o dei verbi prefissati.

L'analisi è sempre condotta su almeno 2 lingue slave, il russo (che dispone di un ampio e originale sistema aspettuale a fronte di un limitato sistema temporale dei verbi), e il bulgaro (che invece combina tempi e aspetti), in contrasto con l'italiano (dove l'aspetto è a carico del tempo o ha strategie di espressione non verbale), il che le permette di giungere ad interessanti riflessioni anche sulle differenze tipologiche fra russo e bulgaro.

Anna Bonola

D. ŠIPKA, *Lexical layers of identity: words, meaning, and culture in the Slavic languages*, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom 2019, 282 pp.

Scopo del volume è proporre un metodo per lo studio sistematico del rapporto tra il lessico e l'identità culturale legata a una determinata lingua. Gli esempi analizzati sono tratti dalle lingue russa, polacca e serbo-croata, e in misura minore da altre lingue slave. La prima sezione include una trattazione dello *status quaestionis* relativo agli studi dedicati alla relazione tra lessico, cultura e identità. L'autore presenta le teorie elaborate nell'ambito della culturologia linguistica, della teoria del metalinguaggio semantico naturale di Anna Wierzbicka, e della linguistica culturale, e solleva alcune obiezioni di natura metodologica, contestando in particolare una certa arbitrarietà che riscontra in tali approcci. Egli propone quindi di considerare il

lessico come composto da tre strati: uno strato profondo (*deep layer*), uno strato di scambio (*exchange layer*) e uno strato superficiale (*superficial layer*). Lo strato profondo comprende il lessico più stabile, che si modifica solo in tempi molto lunghi e con grandi difficoltà. Lo strato di scambio è costituito da parole introdotte nel lessico attraverso contatti culturali con altri popoli. Come per il primo strato, anche in questo caso si tratta di un lessico che il parlante acquisisce apprendendo la lingua e sul quale esercita un potere limitato. Lo strato superficiale del lessico, infine, è quello più instabile, all'interno del quale l'identità culturale è continuamente rinegoziata tra le autorità linguistiche e i parlanti mediante interventi conservativi o innovativi. Attraverso questa articolazione, che implica il ricorso a un metodo multidisciplinare, si tenta di eliminare i *bias* che l'autore rileva negli approcci metodologici già menzionati. Lo studio dei tre strati porta alla luce una molteplicità di fattori che delineano il profilo lessicale dei parlanti e fungono da marcatori di identità

culturale. Ne consegue che non è possibile comprendere il rapporto tra lessico e cultura ricorrendo unicamente all'analisi di parole chiave o di concetti particolarmente rilevanti: sarà invece necessario osservare le caratteristiche dello strato profondo del lessico, in particolare i casi in cui una lingua distingue tra due concetti (si pensi al russo *noga*, che esprime sinteticamente due significati, "gamba" e "piede", ai quali corrispondono, in italiano, due parole diverse). Il profilo lessicale dei parlanti è poi condizionato dai rapporti che essi hanno storicamente stabilito con altre culture, che si possono riconoscere attraverso lo studio dell'*exchange layer*. Infine, nello strato superficiale la risposta dei parlanti agli interventi normativi delle *élites* mette a fuoco un terzo aspetto della loro identità culturale. Il volume si conclude con un approfondimento sulle prospettive di ricerca che questo approccio metodologico apre nel campo del rapporto tra lessico, identità e cultura.

*Michela Avellis*



## RASSEGNA DI LINGUISTICA TEDESCA

A CURA DI FEDERICA MISSAGLIA

B. STRECKER, *Wo ist dem Opa seine Brille? – Zugehörigkeitsanzeige durch Dativattribut*, „Sprachreport“, 2020, 2, pp. 38-41

In der mündlichen Alltagskommunikation wird der sog. ‚adnominale Dativ‘ sehr oft gebraucht, um Zugehörigkeit anzugeben (z. B.: „das ist dem Fritz sein Fahrrad“); schriftlich ist er nur dann belegt, wenn es darum geht, die regionale Bindung des Sprechers zu betonen. Obwohl diese Form funktional den als Standard akzeptierten pränominalen Genitivattributen entspricht, ist sie historisch keineswegs mit ihnen verwandt. Sprachgeschichtliche Studien zeigen, dass es sich um echte Dativformen handelt, die bereits in Schriften aus dem 14. Jahrhundert bezeugt sind. Durch zahlreiche Belege aus dialektgeprägter Alltagskommunikation und aus der Tagespresse versucht der Verfasser, den Übergang von Dativkomplementen zu Dativattributen nachzuvollziehen, wobei er mehrere Erklärungsversuche formuliert.

Laura Balbiani

M. NIED CURCIO, *Kulturell geprägte Wörter zwischen sprachlicher Äquivalenz und kultureller Kompetenz. Am Beispiel deutsch-italienischer Wörterbücher*, „Lexicographica“, 36, 2020, 1, pp. 181-204

Die Alltagskommunikation zwischen Sprechern verschiedener Sprachen (hier: Deutsch-Italienisch) wird nicht nur durch sprachliche, sondern auch durch interkulturelle Divergenzen gestört; die Konsultation eines zweisprachigen Wörterbuchs hilft nicht unbedingt weiter, da dort die kulturelle Ebene oft außer Acht gelassen wird. In diesem Beitrag wird besprochen, inwieweit zweisprachige Wörterbücher auf kulturelle Unterschiede aufmerksam machen können, damit Wörterbuchbenutzer/Innen (bzw.

Fremdsprachenlernende) kulturelles Wissen erwerben.

Zu diesem Zweck wird eine genauere Kategorisierung des Oberbegriffs ‚kulturell geprägte Wörter‘ durchgeführt, die anhand der Merkmale ‚sprachliche Äquivalenz‘ und ‚kulturelle Äquivalenz‘ in drei Gruppen unterschieden werden (Kulturspezifika; Kulturwörter und Kulturelle Paare). Dann wird ihre Darstellung mit Beispielen aus vier dt.-ital. Wörterbüchern analysiert. Abschließend werden Voraussetzungen und Möglichkeiten einer angemessenen Beschreibung von Kulturspezifika in der zweisprachigen Lexikografie dargestellt, damit sich die Benutzer/Innen während ihres Fremdsprachenlernprozesses bzw. für ihre berufliche Arbeit eine interkulturelle Kompetenz aneignen können.

Laura Balbiani

G. ANTONIOLI, *Rhetorische Funktion von Projektorkonstruktionen mit deshalb und deswegen*, „Linguistik Online“, 97, 2019, 4, pp. 33-48

Die Arbeit stellt einen Teil der Ergebnisse eines Postdoc-Projektes vor, das der Autor aus seiner Dissertation (2016) zum Thema Konnektoren im gesprochenen Deutsch herausentwickelte und im Sommersemester desselben Jahres an der Universität Duisburg-Essen durchführte. In der Arbeit beschäftigt er sich mit dem der deutschen Gesprächsforschung entnommenen Begriff der syntaktischen Projektion, nach der eine individuelle Handlung oder Teilhandlung eine andere antizipieren und eine Äußerung oder ein Teil davon eine andere vorwegnehmen kann. Im Mittelpunkt der linguistischen Analyse stehen syntaktische Projektionsphänomene, bei denen kausale adverbiale Konnektoren wie *deshalb* und *deswegen* verwendet werden, die zur syntaktischen Makroklasse der ‚konnektintegrierbaren‘ Konnektoren gehören. Das eigentliche

Thema des Beitrages ist demgemäß die Analyse des zusätzlichen Gebrauchs solcher linguistischen Verknüpfungselemente innerhalb der Struktur der gesamten Äußerung und durch ihre in der Äußerung spezifisch besetzte Position, nämlich die Analyse ihrer Korrelation mit dem Subjunktor *weil* und des darauffolgenden Effekts auf Prosodie und Informationsstruktur. Der Autor zeigt anhand von Auszügen aus den *Stuttgart 21-mediation talks*, wie solche Projektionsphänomene bewusst für rhetorische Zwecke ausgenutzt werden. Dafür liefert er ausführliche Erklärungen zu den Hauptbegriffen *konnektintegrierbaren Konnektoren* und *Projektorkonstruktionen*; es wird auch eine Übersicht über Daten und Methode gegeben, sowie eine Darstellung und Auswertung der Ergebnisse der empirischen Analyse.

Lucia Salvato

L. CINATO, *Politische Persuasion im europäischen Parlament: Deutsch-Italienisch im Vergleich*, „Linguistik Online“, 97, 2019, 4, pp. 71-88

In ihrem Beitrag untersucht die Autorin Möglichkeiten und Grenzen einer Reproduktion persuasiver Kommunikationsstrategien von Politikern in „Simultanverdolmetschungen“. Spezifisch werden einige Reden deutschsprachiger Abgeordneter des Europäischen Parlaments untersucht, vor allem wie die Sprache der Politik und die entsprechenden Überzeugungsstrategien zum Ausdruck kommen und wie das Simultandolmetschen diese Strategien wiedergeben kann. Pragmatische, textuelle und sprachsystematische Überlegungen illustrieren den theoretischen Rahmen anhand konkreter Beispiele: Aufgrund einiger Beschränkungen werden die Elemente des ursprünglichen bzw. mündlichen Textes weder mündlich noch schriftlich nicht immer leicht und vollkommen reproduziert; dies geschieht sowohl auf der lexikalischen als auch auf der syntaktischen Ebene, so z.B. bei Wortspiel, Wortbildung, rhetorischen Figuren und Informationsstruktur. Denn auch bei der

üblich im Europäischen Parlament schriftlichen Wiedergabe bestimmter Inhalte und Sprachstrategien der Reden gehen allerdings einige Merkmale der gesprochenen Sprache verloren. Die im Artikel erläuterte Hauptfrage betrifft nun die effektive Möglichkeit, die Botschaft eines (politischen) Ausgangstextes in überzeugender Weise zu reproduzieren, im klaren Bewusstsein, dass Elemente der Persuasionsstrategien fortfallen oder ausbleiben können.

Lucia Salvato

C. FLINZ, *Persuasionsstrategien in deutschen rechtsorientierten Zeitungen. Eine korpuslinguistische Studie*, „Linguistik Online“, 97, 2019, 4, pp. 89-109

Der Artikel stellt eine korpuslinguistische Pilotstudie über Persuasionsstrategien in deutschen rechtsorientierten Zeitungen vor, welche dank der neuen Stärke rechtspopulistischer Parteien in vielen Ländern auf spezifische sprachliche Ausdrücke und Strategien Rekurs nehmen, um Persuasion auszuüben. Fokus der Analyse sind Artikel aus einem zweifachen gesammelten Korpus: Einem Primärkorpus, der Artikel aus rechtsorientierten Zeitschriften zum Thema „Migration“ betrifft, und einem Vergleichskorpus, der vor allem Artikel aus der „linksliberalen“ Zeitung *Die Zeit* analysiert; anhand der Beiden werden die wichtigsten Ergebnisse der Analyse quantitativ und qualitativ vorgestellt und reflektiert. Um den Fokus auf die Methodik und die angewandten Kriterien zu legen, d. h. um die pragmatischen Komponenten zu entdecken, werden spezifische Arten von Wörtern und Phänomenen berücksichtigt. Es wird veranschaulicht, welche Wörter rekurren, welche Metaphern eingesetzt und welche Frames dabei aktiviert werden sowie welche Kollokationen typisch für den parteipolitischen Diskurs sind. Ziel des Beitrags ist, zu zeigen, wie man aus korpusextrahierten Daten (Schlüsselwörter und Kollokationen) Spuren

von Sprachgebrauchsmustern und Topoi identifizieren kann.

*Lucia Salvato*

S. ROESSIG – D. MÜCKE – M. GRICE, *The dynamics of intonation: Categorical and continuous variation in an attractor-based model*, “PLoS ONE”, 14, 2019, 5, e0216859. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0216859>

This study addresses acoustic variability observed in the expression of different informational categories (broad, narrow and contrastive focus) in German: cases when the same pitch accent type is used for multiple pragmatic functions, or different pitch accents compete in the expression of one pragmatic category. The research draws upon the model of brain as a continuous system constantly moving between certain stable states, called “attractor basins”, which has been developed within the so-called Articulatory Phonology/Task Dynamics theoretical framework. A dynamic system is in continuous movement, which triggers the observed variability of its outcomes, but there are specific categorical stable states (attractors) where its moving is targeted, so the variability is not random.

The proposed model also captures different frequencies of expression of a given pragmatic category through one or another type of pitch accent. For example, the results of a reported controlled experiment showed that all the three types of focus can be expressed by both a falling and a rising pitch accent, but the proportion of the falling one is diminishing and of the rising one is increasing from the broad through the narrow to the contrastive focus. These particular frequencies in a distribution of competing prosodic tunes within a pragmatic category are modelled through a different weighting of the attractors, some of them being stronger for a certain category and some weaker.

*Natalia Kuznetsova*

S. BAUMANN – P. B. SCHUMACHER, *The incremental processing of focus, givenness and prosodic prominence*. “Glossa: a journal of general linguistics”, 5(1), 2020, 6, 1-30. <https://doi.org/10.5334/gjgl.914>

The paper investigates a correlation between information categories (focus/topic, new/given) and a degree of prosodic prominence (accented by pitch accents – deaccented). This correlation is represented as gradual and linear: increased informational prominence corresponds to higher prosodic prominence. This is the first study addressing this question with the means of EEG brain research (through event-related brain potentials) on German listeners’ perception of different combinations of information and prosodic prominence.

The authors explicitly teased apart the *focus* and the *newness* factors by including four types of combinations: focused/new, focused/given, non-focused/new, and non-focused/given. With respect to information structure, results showed that increased brain processing effort was linked to new rather than to focused information, and that it was rather lexical than referential newness which triggered this effort. As to prosody, results indicated that the brain put less effort into processing pitch-accented than deaccented information. The authors assumed that this might be related to the division of labour between the speaker and the listener. The production of pitch-accents requires more speaker’s effort than of the deaccented one. The more important the information for the speaker is, the more effort is put into its production, and the more prominent the resulting pitch accent becomes. This increased production effort on the side of the speaker, in turn, reduces the perception costs on the side of the listener, making information easier for brain processing.

*Natalia Kuznetsova*

J. NEITSCH – O. NIEBUHR, *On the role of prosody in the production and evaluation of German hate speech*, “Proceedings of the 10<sup>th</sup> International Conference on Speech Prosody”, 2020, pp. 710-714

Il contributo si propone di analizzare i meccanismi linguistici e comunicativi che soggiacciono alla produzione e alla percezione dei discorsi d’odio (*o hate speech*) attraverso l’uso di stringhe di testo con contenuto denigratorio nei confronti di minoranze etniche. Ciascuna stringa è stata realizzata da un parlante madrelingua di tedesco standard in due contesti: contesto ironico, contesto con riferimento all’Olocausto. Le stringhe sono state valutate in un esperimento in cui i partecipanti hanno classificato la loro percezione secondo due scale di valori: accettabile/inaccettabile, con conseguenze/senza conseguenze. I risultati mostrano un alto livello di inaccettabilità e violazione delle norme sociali per il contesto con riferimento all’Olocausto e per le stringhe originali, mentre in un contesto ironico i discorsi d’odio sono ritenuti più accettabili. In quest’ultimo caso c’è uno scontro tra la valenza lessicale negativa e la valenza prosodica positiva in cui la seconda prevale. La velocità dell’eloquio bassa con un basso livello di F0 e qualità della voce aspirata contribuiscono invece a far percepire le stringhe come meno accettabili.

Vincenzo Damiazzì

S. BAUMANN – J. MERTENS – J. KALBERTODT, *Informativeness and speaking style affect the realisation of nuclear and prenuclear accents in German*, “Proceedings of the 19<sup>th</sup> International Congress of Phonetic Sciences”, 2019, pp. 1580-1584

Nell’articolo si indagano gli effetti che il grado di informatività (*informativeness*) ha sul posizionamento dell’accento nucleare e sulla realizzazione prosodica attraverso uno studio che compara lo status informativo dei referenti in posizione iniziale nella frase con lo status dei referenti in posizione finale. In due esperimenti

64 parlanti di madrelingua tedesca sono stati registrati durante la lettura di 20 storie brevi in diversi contesti informativi (dato, accessibile, nuovo o contrastivo) per elicitarne gli accenti nucleari e gli accenti prenucleari. Si è osservata una correlazione positiva tra l’informatività di un referente in posizione finale e il grado di prominza nella sua realizzazione prosodica. I costituenti nuovi e contrastivi sono marcati da accenti più prominenti e i parlanti usano gli accenti nucleari in modo sistematico per esprimere differenze di significato. Anche i referenti in posizione iniziale sono influenzati dall’informatività e ai referenti nuovi corrisponde un accento prenucleare realizzato con un range più ampio e un movimento ascendente più pronunciato.

Vincenzo Damiazzì

R. DIE – J. MÖHRING, *Vorlesungen besser verstehen: Praktisches Training für Studienanfängerinnen und -anfänger*, “Fremdsprache Deutsch”, 61, 2019, <https://fremdsprachedeutschdigital.de/download/fd/FD-61-Moehring.pdf?new=3>

In dem vorliegenden Beitrag beschäftigen sich die Autoren mit den Schwierigkeiten der Studierenden beim gleichzeitigen Hören, Lesen und Mitschreiben in Lehrveranstaltungen und besonders mit dem komplexen Zusammenspiel der geforderten Fertigkeiten in der Studieneingangsphase bei Vorlesungen an deutschen Hochschulen. Es wird als Training ein Workshop vorgeschlagen. In diesem Workshop arbeiten die Studierenden mit authentischen Vorlesungs- und Vortragsaufnahmen, um hilfreiche Strategien für die Hör- und Informationsverarbeitung zu entwickeln. Es werden Modalitäten eingeführt, um das „aktive Zuhören“ auszunutzen und um das Thema der Vorlesung anhand von Einstiegsaktivitäten und von Bildern vorzuentlasten. Eine Beschreibung der konkreten Arbeit mit Vorlesungsmitschnitten folgt, bei denen sich Studierende mit einem abwechslungsreichen und authentischen Input kon-

frontieren können. Zudem werden Übungen für die verschiedenen verwendeten Sequenzen der Vorlesung präsentiert.

*Vincenzo Damiazzi*

E. GRIESHAMMER, *Alltägliche Wissenschaftssprache verstehen und verwenden: Eine Kurseinheit zu Sprechhandlungsverben in akademischen Texten*, "Fremdsprache Deutsch", 61, 2019, pp. 20-25

Die Autorin untersucht die Möglichkeiten für einen einfacheren Einstieg in die deutsche Wissenschaftssprache vom Gesichtspunkt von DaF-Lernenden. Deutsch als Wissenschaftssprache ist ein wichtiger Inhalt vieler DaF-Kurse, die internationale Studierende für das Studium im deutschsprachigen Raum vorbereiten. Dabei ist es zunächst notwendig, die Lernenden mit den Besonderheiten und den Unterschieden zwischen wissenschaftlicher Fachsprache und „alltäglicher Wissenschaftssprache“ mittels Übungen zu den unterschiedlichen Registern zu sensibilisieren. Fokus der Übungen sind Passivkonstruktionen, komplexe Satzgefüge, Fachbegriffe, sprachliche Handlungen und Nominalisierungen anhand von Beispielen in wissenschaftlichen Texten. Zudem können diese fachsprachlichen Merkmale verwendet werden, um die Kompetenzen der zukünftigen Studierenden für die akademische Textproduktion zu verbessern und um die korrekte Verwendung von Redemitteln und Sprechhandlungsverben festzustellen. Weitere Zusammenfassung-Übungen und analytische Aufgaben werden präsentiert, immer mit dem Ziel, die Korrektheit beim wissenschaftlichen Schreiben zu vermitteln.

*Vincenzo Damiazzi*

K. BIEBIGHÄUSER – D. FEICK, *Rahmenbedingungen, Einflussfaktoren, Funktionen und Potenziale von digitalen Medien in Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*, In: K. Biebighäuser – D. Feick (Hrsg.), *Digitale Medien in Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2020, pp. 9-41

Biebighäuser und Feick stellen die aktuelle Situation digitaler Medien im Kontext des DaF-/DaZ-Unterrichts dar. Sie berücksichtigen dabei die Rahmenbedingungen, Lernkontexte, Potenziale sowie Funktionen der digitalen Medien. Die Rahmenbedingungen werden von Medienwirtschaft, Medienpolitik und Medienbildung sowie der digitalen Kompetenz der Lehrenden gesteckt. Zum Einsatz digitaler Medien sei eine kritische Medienkompetenz unerlässlich, die aber in DaF-/DaZ-Studiengängen kaum gefördert werde. Die mangelnde Vermittlung fachspezifischer Medienkompetenz stehe im Widerspruch zu Kompetenzmodellen für Sprachlehrende, in denen sie durchaus berücksichtigt wird. Die digitalen Medien haben hinsichtlich der Lerninhalte große Veränderungen bewirkt: Sie ermöglichen auch im Ausland einen unmittelbaren Zugang zu Medieninhalten in der Zielsprache Deutsch, wodurch der Kontakt zur Fremdsprache erhöht werden kann. Weiterhin ermöglichen digitale Medien das orts- und zeitungebundene Lernen. Sie können als Übungsplattformen dienen, zur Organisation von Lehr- und Lernprozessen oder der Kommunikation mit Personen deutschsprachiger Länder. Als weiteres Potenzial kann die Multimodalität der Medien gelten. Präsenzunterricht kann durch digitale Medien zu Blended-Learning erweitert werden.

*Christine Arendt*



K.-B. BOECKMANN, *Evaluation digital unterstützten Distanzunterrichts in Deutsch als Zweitsprache: Das Begleitforschungsprojekt digi. DaZ*, In: Biebighäuser, Katrin; Feick, Diana: *Digitale Medien in Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2020, pp. 115-133

In seinem Beitrag stellt Klaus-Börge Boeckmann die Begleitforschung zu digital unterstütztem Begleitunterricht in Deutsch als Zweitsprache vor. Ziel des digitalen Distanzunterrichts, der auf Tablets per Videokonferenz gehalten wird, ist die Versorgung peripherer Schulen in Österreich mit Deutsch-als-Zweitsprache-Unterricht. Aufgrund des großen Potenzials dieses in Österreich vollkommen neuen Ansatzes wurde ein Begleitforschungsprojekt gestartet, in dem

Videoaufnahmen des Online-Unterrichts und Unterrichtsmaterialien untersucht sowie Interviews mit den Lehrkräften durchgeführt werden. Die Forschung soll Aufschluss darüber geben, wie der Online-Sprachunterricht umgesetzt werden kann, als wie effizient ihn die Lehrenden einschätzen und ob durch den Einsatz digitaler Medien ein Mehrwert für die Lernenden entsteht. Ergebnisse einer ersten Analyse sind, dass sich die soziale Beziehung der Lernenden zu den Lehrenden ähnlich wie im konventionellen Unterricht zu entwickeln scheint und auch die Gestaltung der Stunden sich nur wenig vom Präsenzunterricht unterscheidet. Die multimedialen Möglichkeiten des Distanzunterrichts würden allerdings nicht in vollem Umfang genutzt.

*Christine Arendt*

## INDICE DEGLI AUTORI

Paola Paissa  
Università di Torino  
paola.paissa@unito.it

Marisa Verna  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
marisa.verna@unicatt.it

Michael Kohlhauer  
Université de Savoie Mont Blanc  
Michael.Kohlhauer@univ-smb.fr

Federica Locatelli  
Università della Valle d'Aosta  
f.locatelli@univda.it

Alain Guyot  
Université de Lorraine, Nancy  
alain.guyot@univ-lorraine.fr

Pascale Janot  
Università di Trieste  
pjanot@units.it

Davide Vago  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
davide.vago@unicatt.it

Jean-Baptiste Bernard  
Université de Zagreb  
bernardjeanbat@yahoo.fr

Laura Santone  
Università Roma Tre  
laura.santone@uniroma3.it

Françoise Rigat  
Università della Valle d'Aosta  
f.rigat@univda.it





FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
**L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA**

ANNO XXIX - 1/2021

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)  
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)  
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917



9 788893 358309