

Beiträge zur
Dialogforschung

Band 2

Herausgegeben von Franz Hundsnurscher und Edda Weigand

Dialoganalyse III

Referate der 3. Arbeitstagung
Bologna 1990

Herausgegeben von
Sorin Stati, Edda Weigand und
Franz Hundsnurscher

Teil 2

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1991



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Dialoganalyse : Referate der ... Arbeitstagung. – Tübingen : Niemeyer.

3. Bologna 1990.

Teil 2. – 1991

(Beiträge zur Dialogforschung ; Bd. 2)

NE: GT

ISBN 3-484-75002-2 ISSN 0940-5992

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1991

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.

Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt

Buchbinder: Heinr. Koch, Tübingen

INHALTSVERZEICHNIS

I. LITERARISCHE DIALOGE

Angela BIANCOFIORE: Dialogo e poietica in Valéry	3
Régine BORDERIE: Dialogue et manipulation dans <i>L'interdiction</i> de Balzac	13
Piero CAZZOLA: Per uno studio del dialogo negli <i>skazy</i> di Leskov	29
Andrea FABBRI: Caratteri del dialogo nella narrativa di Ivy Compton-Burnett	43
Lino FALZON-SANTUCCI: Multiple codes and alternative performances in <i>King Lear</i> , I.i. 23-265	49
Sabine FRILLING: Die Verletzung kommunikativer Regeln als literarisches Gestaltungsprinzip. Sprechhandlungstheoretische Überlegungen zu E. Ionescos Drama "La Cantatrice chauve"	59
Huguette FUGIER: Réponses inadéquates et questions déplacées dans la construction du dialogue plautinien	69
Aleksandr GALPERIN: Dialoghi di Gogol	75
Kristine HECKER: Considerazioni sul dialogo nelle commedie goldoniane. Il confronto di due registri linguistici: veneziano e italiano	85
Mary HOWARD: Dominanzverhältnisse im Dialog. Der Diskurs vor Gericht in Hans Erich Nossacks "Unmögliche Beweisaufnahme"	97
Horst KREYE: Verdeckte Intentionen in Dialogen. Bonadea oder der Rückfall, Kap. 23, 2. Buch, in Musils "Mann ohne Eigenschaften"	113
Carmen LICARI: L'usage du dialogue dans le roman de Nathalie Sarraute "Tu ne t'aimes pas"	131
Carla LOCATELLI: The question of dialogical meaning in the novels of Virginia Woolf	141
Marina MIZZAU: Strategie del conflitto nei dialoghi di Ivy Compton Burnett	151
Augusto PONZIO: Del dialogo fra Rousseau e Jean Jacques	163

VI

Renzo RABBONI: La conversazione nello 'skaz' sovietico di M. M. Zoščenko	171
Claude TATILON: La phrase éclatée du dialogue. Un essai de description fonctionnelle	185

II. SPRACHE IN DEN MEDIEN

Dieter W. HALWACHS: Ausweichen in politischen Fernsehinterviews	195
Anne LEFEBVRE: Continuité imposée, suggérée; rupture	207
Hans RAMGE: Dialogisches in politischen Zeitungskommentaren	217
Rema ROSSINI FAVRETTI: Forms of talk in video communication	231
Klaus-Peter ULBRICH: Der Wahlkampf als Themen-Menue. Zur Funktion der Präsentationsform Nachrichten-Moderation in der Wahlberichterstattung des Fernsehens	241
Henriette WALTER: L'interview, ou le regne des conventions	253

III. AUSSERUNGSFORMEN

Susanne BECKMANN/Peter-Paul KÖNIG: "Ich zähle bis drei ..." - "Zählen kann jeder." Überlegungen zur pragmatischen Funktion von Phraseologismen am Beispiel einiger Dialogsequenzen aus Elias Canettis Roman "Die Blendung"	263
Silvana CONTENTO: Funzioni pragmatiche dei marcatori: Per una tipologia del dialogo	275
Laurenția DASCĂLU-JINGA: Romanian rejective intonations	287
Joaquim LLISTERRI/ Dolors POCH-OLIVÉ: A phonetic analysis of discourse construction procedures in simultaneous interpreting	295
Jørgen SCHMITT-JENSEN: Syntaxe du dialogue. L'interrogation principale ou subordonnée?	307
Stefania STAME: Analisi funzionale dei marcatori pragmatici in diversi tipi di dialogo	315
Henning WESTHEIDE: Dialogstrukturierende Routineformeln	325

IV. DIDAKTISCHE ASPEKTE

Guy ASTON: Cultural norms of conversational procedure in a pedagogic perspective	341
---	-----

Santina BATTAGLIA: Analisi del dialogo e insegnamento di lingue straniere: L'utilità della grammatica del dialogo per la formazione della comprensione uditiva	353
Thomas SCHÜLTING: Dialoge im Fremdsprachenunterricht	365
Milena SRPOVÁ: L'expérience ethnolinguale et ses consequences pour le dialogue interlingual. Pour une approche pragmatique des contenus lexicaux en situation interlinguale	377
Carol TAYLOR TORSELLO: Applying discourse analysis to a play. A language-literature class activity	389
Daniela ZORZI CALÒ: Le procedure per l'accessibilità e per l'accettabilità. Un confronto fra l'italiano e l'inglese	401
V. PSYCHOLOGISCHE UND SOZIOLOGISCHE ASPEKTE	
Valentina D'URSO/Maria Rosa BARONI: Memoria di dialoghi a contenuto emotivo	413
Jürgen GOETZE: Anmerkungen zur Theorie des psychoanalytischen Gesprächs	423
Valeria GUȚU ROMALO: Considerations sur le "dialogue social"	433
Regine WEBER-KNAPP: "Ich glaube, ich bewege mich auf einer anderen Ebene." Überlegungen zu geschlechtsspezifischem Sprachverhalten in fiktiven Dialogen	441
VERZEICHNIS DER REFERENTEN	453

INHALTSVERZEICHNIS ZU BAND I

FOREWORD	XV
----------	----

Plenarvorträge

Gerd FRITZ: Comprehensibility and the basic structures of dialogue	3
Roland HARWEG: Formen narrativer Dialogzitierung in sprach- und stil- vergleichender Sicht. Eine Skizze	25
Catherine KERBRAT-ORECCHIONI: La politesse dans les interactions verbales	39
Guiseppe MOSCONI: Inganni e autoinganni nel dialogo di problem solving	61
Edda WEIGAND: The dialogic principle revisited. Speech acts and mental states	75

Sektionsvorträge

I. THEORIE UND METHODOLOGIE

Alessandro CAPONE: Deviant utterances	107
Denise FRANÇOIS-GEIGER: Partition d'orchestration dialogique	117
Thomas GLONING: Bedeutung und zusammenhängendes sprachliches Handeln: sollen und das Vorausdeutungsspiel	123
Heike HÜLZER-VOGT: Facets of verbal conflicts in communication	135
Franz HUNDSNURSCHER: Zur dialogischen Grundstruktur von Mehr-Personen-Gesprächen	149
Jens LOENHOFF: Was leistet der Systembegriff in der Dialogforschung? Perspektiven einer analytischen Kategorie	163
Arturo MARTONE: Note sulla strategia pragmatico-linguistica del mentitore	173
Jacques MOESCHLER: Conversation et inference pragmatique	185

X

Wolfgang MOTSCH/Bärbel TECHTMEIER/Dieter VIEHWEGER: Illocutionary knowledge and dialogue structure	197
Carlo PREVIGNANO: Dopo la "conclusione deprimente" di Brown e Yule, Come studiare ponti pragmatici in dialoghi?	211
Eckhard ROLF: Ist sprachliche Kooperation rational?	227
Jackie SCHÖN: Dialogisme, politesse et culture. <i>parler devant- et parler de-</i>	239
Maxim I. STAMENOV: Agonistic versus irenic view about the dialogue: Is there any possibility for reconciliation?	245
Gerhard TSCHAUDER: Dialogstörung durch inkorrekte Existenzpräsuppositionen. Anmerkungen zu einer speziellen Form der Textdeixis	255
Helmut WIEGERS: Sprecherziele und sprachliche Zwecke. Überlegungen zur Sprachspielgrammatik	267

II. MUSTERBESCHREIBUNGEN

Carla BAZZANELLA: Le interruzioni 'competitive' e 'supportive'. Verso una configurazione complessiva	283
Ruey BRODINE: Requesting and responding in Italian and English service encounters	293
Roland HEINE: Haben auch "routinierte Erzähler" Koordinationsprobleme? Überlegungen aus Anlaß einer exemplarischen Analyse	307
Gudrun HELD: Möglichkeiten der Entschärfung sozialer Übertretungshandlungen. Beobachtungen bei der Analyse eines Bittgesprächs	319
Bettina KRANZ: Das Vorstellungsgespräch als Gegenstand der Dialoganalyse	341
Christoph LUMER: Argumentative Dialoge. Eine philosophische Rekonstruktion von Disputationen	353
Guiseppe MININNI: A psychosemiotic approach to the inner dialogue	369
Bernd NAUMANN: "Merkt euch dieses, meine Lieben!" Der didaktische Dialog in Joachim Heinrich Campes <i>Robinson der Jüngere</i> (1779)	377

III. COMPUTERLINGUISTIK

Anneli ROTHKEGEL: The dialogical basis of text production	393
Graziella TONFONI: Communicative cooperative interaction models: Gapfilling processes by reformulation	405

IV. SPRACHERWERB UND SPRACHVERLUST

M.A.K. HALLIDAY: The place of dialogue in children's construction
of meaning 417

Friedemann PULVERMÜLLER: Beschreibung kommunikativer Fähigkeiten
bei schwerer Aphasie 431

VERZEICHNIS DER REFERENTEN 447

I. LITERARISCHE DIALOGE

Angela Biancofiore

DIALOGO E POIETICA IN VALÉRY

0. Dialogo e soggettività

1. Opera e dialogismo

2. La voce

Bibliografia

0. Dialogismo e soggettività

"L'individu est un dialogue": troviamo questa frase nei "Cahiers" di Paul Valéry, in quella sezione di scritti raccolti sotto il titolo "Langage".

Frequenti sono le riflessioni sul dialogo interiore e sulla natura dialogica del pensiero; in un brano intitolato "Le Robinson pensif", Valéry definisce la comunicazione dell'io con se stesso nei termini di un dialogo a tre voci:

"Le moi se dit *moi* ou *toi* ou *il*. Il y a 3 personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi; celle qui le traite de *Lui*" (Valéry 1973, 440).

Per certi aspetti, le intuizioni di Valéry sul linguaggio e in particolare sulla conversione del linguaggio in discorso, che si trovano nei "Cahiers", risalenti al 1933, anticipano di un ventennio le considerazioni di Benveniste (1958) riguardanti la attualizzazione della lingua in parola da parte del locutore, nel quadro della condizione di intersoggettività: è impossibile dare una definizione di "uomo", "pensiero" o "linguaggio" se non si assume come punto di partenza la comunicazione intersoggettiva: la forma dialogica caratterizza il pensiero e fonda la soggettività nella situazione di discorso. E' inconcepibile l'uomo isolato: come afferma Benveniste, è impossibile cogliere l'uomo nel tentativo di "concepire l'esistenza dell'altro":

"Nel mondo troviamo un uomo che parla, un uomo che parla a un altro uomo, e il linguaggio detta la definizione stessa di uomo" (Benveniste 1971, 311).

L'io si appropria della parola ogniqualvolta dice "io" nella situazione di discorso: la soggettività si basa sulla polarità delle persone:

"La coscienza di sé è possibile solo per contrasto. Io non uso *io* se non rivolgendomi a qualcuno, che nella mia allocuzione sarà un *tu*. E' questa condizione di dialogo che è costitutiva della *persona*, poiché implica reciprocamente che io divenga *tu* nell'allocuzione di chi a sua volta si designa con *io*" (Benveniste 1971, 312).

Valéry intuisce il ruolo fondante della polarità delle persone nel discorso. Un io senza nome, senza età, senza volto è lo spettatore lucido di un altro io. Questa dualità caratterizza il pensiero: l'io parla a se stesso attraverso altri (*autrui*):

"L'homme ne communique avec soi-même que dans la mesure où il sait *communiquer* avec ses semblables et par les mêmes moyens.
Il a appris à *se* parler – par le détour de ce que j'appellerai l'*Autrui*.
Entre *lui* et *lui*, l'intermédiaire est Autrui" (Valéry 1973, 456).

Il dialogo interiore è il segno di un taglio che divide il soggetto parlante: questo dialogo può dare origine a ipotesi rischiose di cui non si è consapevoli in partenza; il dialogo interiore ha un carattere innovativo e rivelatore:

"Nous ne savons pas exactement ce que nous allons nous dire. Qui parle? Qui écoute? Ce n'est pas tout à fait le même. Il y a une délicate différence de situation et d'époque.
Et celui qui parle, invente, essaye – ou bien au contraire – résume, juge – traduit, opère au second degré.
Cette voix (morbidement) peut devenir tout étrangère.
L'existence de cette parole de soi à soi – est signe d'une *coupure*" (Valéry 1973, 407).

Come Bachtin, Valéry sente nella parola la presenza di voci estranee al locutore, che permeano la lingua che ci viene trasmessa, risultato di un lavoro linguistico collettivo (cfr. Rossi-Landi 1968). La parola (*slovo*) è abitata da intenzioni estranee a quelle del soggetto parlante, e lungo e difficile è il processo di assoggettamento della parola alle proprie intenzioni (cfr. Bachtin 1979, 139-140).

L'io è ironicamente definito da Valéry come unità abitata da voci statiche:

"Vous vous éveillez, pensée, toute préformée par je ne sais qui ou quels! *Et dans mon sein je ne trouve que d'autres!* (Valéry 1973, 453).

Il lavoro dell'autore letterario si costituisce nella relazione dialogica con la lingua in cui si pone: egli sottomette le voci che affollano la parola

all'unità dinamica del proprio stile. Egli non trova la parola in un dizionario, ma sulla bocca dei parlanti, ancora lacerata e non risolta nello scambio comunicativo quotidiano. L'autore lavora *nella* lingua e *sulla* lingua: egli lavora con un materiale elaborato socialmente, egli subisce la propria lingua che è incarnata in lui:

"le langage me subit et me fait subir. Tantôt je le plie à ma vue, tantôt il transforme ma vue" (Valéry 1973, 393).

Allo stesso tempo il lavoro sulla lingua lo pone in uno stato di *exotopia* rispetto alla comunicazione nella vita quotidiana.

Alle soglie dello stato di poesia, la parola si fa richiedere, crea presso l'uditore il bisogno di essere riascoltata: una semplice frase come "Mi fai accendere?", al di là del suo significato immediato, ritorna alla coscienza, insiste e si ripete come puro suono, per la sua intonazione e per il timbro della voce che l'ha pronunciata:

"J'ai compris vos paroles, puisque, sans même y penser, je vous ai tendu ce que vous demandiez, ce peu de feu. Et voici cependant que l'affaire n'est pas finie. Chose étrange: le son, et comme la figure de votre petite phrase, revient en moi; comme si elle se plaisait en moi; et moi, j'aime à m'entendre la redire, cette petite phrase qui a presque perdu son sens, qui a cessé de servir, et qui pourtant veut vivre encore, mais d'une tout autre vie. Elle a pris une valeur; et elle l'a prise aux dépens de sa *signification finie*. Elle a créé le besoin d'être encore entendue... Nous voici sur le bord même de l'état de poésie" (Valéry 1957, 1352).

Il valore dell'opera si determina in rapporto al consumatore-lettore: l'opera impone la propria necessità, la sua utilità di secondo ordine al consumatore-lettore, risveglia o crea in lui l'esigenza dell'opera. Il *valore* artistico si consolida nello scambio dialogico autore-lettore in quanto il verso attende il lettore, il senso dell'opera è "l'affaire du lecteur", l'opera è definitivamente separata dal suo autore, il quale non possiede nessuna autorità su di essa.

1. Opera e dialogismo

La scrittura letteraria si pone immediatamente al vocativo, secondo Valéry "elle se développe à partir d'un discours et elle implique directement l'idée d'un interlocuteur". La rappresentazione di un lettore probabile gioca un ruolo fondamentale nel farsi dell'opera nella quale si attua una sorta di

sottomissione all'altro ("dépendance d'autrui", Valéry 1957, 1466). La considerazione del lettore probabile è un ingrediente essenziale della composizione letteraria: l'autore rinuncia, secondo Valéry, a qualsiasi eccesso di rigore, a ciò che potrebbe essere incomunicabile, poiché "il est impossible de aller en compagnie jusqu'au bout de sa pensée, où l'on ne parvient jamais que par une sorte d'abus de souveraineté intérieure" (ibidem).

Il divenire dell'opera è essenzialmente dialogico, in quanto l'autore lavora per qualcuno, si rivolge a qualcuno, si rappresenta qualcuno: questi determina il tono e la prospettiva del lavoro:

Il faut travailler pour Quelqu'un; et non pour inconnus. Il faut viser quelqu'un, et plus nous le visons nettement, meilleur est le rendement du travail. L'ouvrage de l'esprit n'est entièrement déterminé que si quelqu'un est devant lui. Celui qui s'adresse à quelqu'un, s'adresse à tout. Mais celui qui s'adresse à tous ne s'adresse à personne.

Il s'agit seulement de trouver ce quelqu'un. Ce quelqu'un donne le ton au langage, donne l'étendue aux explications, mesure l'attention qu'on peut demander.

Se représenter quelqu'un est le plus grand don de l'écrivain" (Valéry 1974, 1009).

La parola letteraria è sempre orientata verso l'Altro, e questa forma di dialogo è iscritta nel testo a vari livelli. La stessa divisione in paragrafi testimonia di un continuo dialogo fra autore e lettore ideale, come fa notare Bachtin-Vološinov in "Marxismo e filosofia del linguaggio". Infatti la funzione dei paragrafi è analoga a quella degli scambi nel dialogo: è come se l'autore debba rispondere di volta in volta a una domanda, a un'obiezione, a una richiesta di chiarimento da parte di un ipotetico destinatario. La divisione in paragrafi è l'introduzione di un dialogo fittizio all'interno di una espressione monologica (cfr. il saggio intitolato "Teoria dell'espressione e problemi di sintassi" in Bachtin-Vološinov 1976, 194).

Molto interessanti sono le considerazioni di Lazaridès (1978) sul dialogismo in Valéry, in particolare il dialogismo tipografico che si manifesta con virgolette, parentesi, asterischi, punti di sospensione, sottolineature ecc.

L'autore letterario si trova in una posizione di exotopia rispetto al linguaggio ordinario: un insieme di regole di composizione orientano il suo rapporto con l'opera, il lavoro sul verso ha il carattere ascetico di esercizio, *askesis*, in vista di un effetto da produrre che fa dell'opera lo strumento voluttuoso di un desiderio di perfezione. Ma il linguaggio poetico non deve mai allontanarsi dalle condizioni del dialogo nello scambio comunicativo

quotidiano: qualcuno parla a qualcuno di qualche cosa, "Io dico a te che lui ..." (Possiamo qui rilevare una straordinaria affinità tra le riflessioni di Valéry e la teoria bachtiana della comunicazione letteraria tra autore-eroe-uditore). La macchina dell'Atto di discorso, che innesca i meccanismi sui quali si fonda l'istanza parlante è di natura dialogica:

"Je - Tu - Il. Cette relation fondamentale du discours - toujours présente dans un langage. La proposition principale vraie = JE dit à Toi que IL ... Le JE et le TOI sont sous-entendus très souvent, étant donnés par la circonstance, fournis par ce qui est autour du discours. Ces 3 personnes ne sont pas de personnes. Ce sont les éléments essentiels d'une figure qui construisent la *visée*. Avant l'Acte du discours, se forme, se construit la *machine de l'acte* (spécialisation) qui est imperceptible - ne devient sensible, "phénomène", que lorsqu'il y a des résistances ou des insuffisances - comme un membre qui ne nous obéit pas ou dont le fonctionnement rencontre des résistances extérieures" (Valéry 1973, 452).

In Valéry linguaggio ordinario e linguaggio poetico non restano termini irriducibili di un'opposizione: il linguaggio poetico non può ignorare il dialogo essenziale che sta alla base del linguaggio ordinario, il quale presuppone un uomo che parla e un uomo che ascolta. L'oblio di questa considerazione fondamentale comporta la creazione di un linguaggio puramente artificiale, "Langage inhumain, Langage sans l'homme" (Valéry 1974, 1182). Il lavoro del poeta, e più in generale dell'autore letterario, non può perdere di vista ciò che caratterizza il linguaggio ordinario, ovvero il suo impiego reale:

"Il faut chercher ce que le langage suppose; c'est-à-dire son emploi réel. Récit, attaque et défense, ordre, supplication, tâtonnement, rôle de palpation d'un homme à l'autre, - recherche, raisonnements, séduction, conviction; question - ou réponse... Donc, *acte* et partie d'acte.

- Je me suis convaincu que la valeur littéraire dépend immensément de la justesse ou sentiment exact de ces propriétés. Le plus grand génie, s'il se trompe sur ces points, dilapide ses vertus" (Valéry 1974, 1182-1183).

2. La voce

Il linguaggio presuppone un uomo che parla e un uomo che ascolta, ma prima ancora che la parola significhi, la voce del locutore ci segnala che qualcuno

parla. Il ruolo della voce è centrale in Valéry, e ciò emerge anche dall'analisi dei suoi scritti teatrali (v. "Mon Faust"). Per spiegare la fase inaugurale dello "stato di poesia", Valéry fa l'esame di una banale frase che si ripete sino a quando ha perso ogni significato, ogni rapporto con la sua utilizzazione immediata in un contesto reale. Dell'immagine acustica riteniamo solo il timbro, il tono della voce. Così nel dialogo tra Faust e Lust le parole ritornano allo stadio di impressioni-senza significato:

LUST

"Je veux parler. Mais ne voyez-vous pas que je vous parle?

FAUST

Vos yeux parlent, c'est vrai. Votre visage... Vos mains.

LUST

N'est-ce pas?

FAUST

Oui. Mais je ne sais ce qu'ils disent. Comme si j'entendais une voix sans distinguer les mots...

LUST

Les mots me manquent et doivent me manquer. Mais toute je vous parle. Voyez que tout mon être n'est qu'une voix.

FAUST

C'est vrai. Vous êtes comme un poème... Inachevé, peut-être.

LUST

Ceci devrait suffire... L'inachevé dit tout, bien plus que tout" (Valéry 1960, 222).

E Valéry annota nei "Cahiers":

"Avant de *signifier* quoi que ce soit toute émission de langage *signale* que *quelqu'un parle*. Ceci est capital – est non relevé – ni donc développé par les linguistes. La seule *voix* dit bien des choses, avant d'agir comme porteuse de messages particuliers. Elle dit: Homme. Homme, femme, enfant. Telle langue, connue ou non. Demande, prie, ordonne; telle intention. Etc. Et il arrive que cette perception *présignificative* dénonce poésie. Avant d'avoir compris, *nous sommes en poésie*" (Valéry 1973, 473).

Le considerazioni di Valéry sulla voce sono ricche di conseguenze sulla utilizzazione del dialogo drammatico, nella scena teatrale. La materialità della voce è l'irruzione del corpo nel linguaggio, l'intonazione e il timbro comunicano ciò che è implicito, il non detto e il non udito, e conferiscono al dialogo un carattere rivelatore, nel gioco sottile delle diversificazioni dei toni.

Proprio lavorando a "Mon Faust" Valéry sente l'esigenza di riflettere sulla funzione del dialogo indipendentemente dalla sua utilizzazione teatrale, concepito come "operazione di trasformazione tramite scambi":

"le dialogue est l'opération qui transforme des données par voie d'échanges (DR) (demande-réponse) entre des systèmes à implexes dont l'inégalité est supposée. Le nombre des variables (de ces systèmes) qui entrent en jeu est variable et définit le genre, depuis le dialogue philosophique jusqu'au plus ordinaire. D'où le ton, etc. A la base le dialogue intérieur" (Valéry 1973, 300).

Il dialogo di cui Valéry ha sviluppato le possibilità come genere letterario (cfr. i dialoghi filosofici "Eupalinos", "L'Ame et la danse", "Dialogue de l'Arbre", "L'Idée fixe ou deux hommes à la mer", o il dialogo drammatico "Mon Faust"), si presenta come un metodo: dialogo come motore della *poiesis*. Il dialogo interiore ha un ruolo centrale nella poesia di Valéry: assistiamo a un'avventura dialogica interiore in cui il pensiero poetante si manifesta come un susseguirsi di scambi dialogici tra i diversi stadi dell'io: "Pas plus que la notion d'Auteur, celle du Moi n'est simple: un degré de conscience de plus oppose un nouveau *Même* à un nouvel *Autre*" (Valéry 1957, 1500).

Il processo creativo ha un carattere dialogico poiché inaugura il dramma delle trasformazioni del creatore, il quale diviene creatore-creato, egli adegua la propria immagine a quella di colui che ha dato origine all'insieme creato. L'autore è il figlio della propria opera: per questo potremmo definire, con Lévinas, l'opera come un "movimento che va liberamente dal medesimo verso l'altro e che non ritorna mai al Medesimo" (cfr. "Le sens et l'oeuvre", in "L'humanisme de l'autre homme"). La scrittura possiede una sua materialità che resiste allo stesso autore-spettatore della sua scrittura:

"le vers écoute son lecteur - Et de même, quand je dis que je regarde mes idées, mes images, je puis aussi bien dire que j'en suis regardé. Où mettre le moi, pourquoi cette relation serait-elle asymétrique?" (Valéry 1974, 1078).

L'autore genera un'opera che entra a far parte di quel dialogo intertestuale, dialogo del *tempo grande* (Bachtin) nel quale le opere si configurano come *risposte* ad altre opere, come esigenze di risposta, come nuove posizioni di senso. L'opera porta in sé un senso insospettato dal suo stesso autore: col variare delle epoche, le diverse interpretazioni cui dà luogo possono liberarla dalla prigionia della contemporaneità, essa può in qualche modo rispondere a una certa "sete di un nuovo tempo" o addirittura generarla.

Dal dialogo interiore come motore della *poiesis* al dialogo delle opere nel tempo grande: nella poetica di Valéry, poetica dell'*Autrui*, la scrittura nasce come risposta di una voce a un'altra voce, nel dialogo costante con *Altri*, sul quale si fonda la stessa possibilità di autocoscienza dell'io.

"Nous recevons notre Moi connaissable et reconnaissable *de la bouche d'autrui*. Autrui est source, et demeure si substantiel dans une vie psychique qu'il exige dans toute pensée la *forme dialoguée*" (Valéry 1973, 467).

Il dialogo assume spesso in Valéry i toni di una avventura del pensiero il cui protagonista è il caso (*le hasard*); esso si può trasformare in uno scambio di ipotesi sempre più rischiose (nella forma del dialogo interiore); esso può anche sfociare nel baratro dell'assenza di dialogo, che non è il silenzio (al contrario, il silenzio è una forma più intensa di prossimità, di contatto: "Ressens-tu toutes les nuances du silence? Je suis au plus près de ce qui vient en toi" dice Lust).

L'assenza di dialogo è l'incomunicabilità tra due discorsi giustapposti che non si incontrano mai, due monologhi tra i quali non vi è scambio, legati tuttavia da una viva affinità che aspira al dialogo come fusione delle voci, come comunicazione senza perdita, come una specie di morte. Alle spalle di Faust, Lust pronuncia a bassa voce queste parole:

"Il parle, et je me parle; et nos paroles ne s'échangent point. Et cependant, il ne se peut qu'il n'y ait entre ce qu'il ressent et ce que je sens moi-même une ressemblance... vivante. L'heure est trop mûre, trop chargée des fruits mûrs d'un jour de pleine splendeur pour qu'il se puisse que deux êtres, même si différents, ne soient pas même à bout de leur résistance à la force des choses... Même comblés qu'ils sont, même trop riches qu'ils sont, et comme chargés d'une puissance de bonheur presque insupportable, et qui ne trouve pas son effusion, son terme naturel, son acte, sa fin... une sorte de mort..." (Valéry 1960, 323).

Bibliografia

- Bachtin, M. (1979), *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, 1975, trad. it. *Estetica e romanzo*, a c. di Cl. Strada Janovic, Torino.
- Bachtin, M./Vološinov, V. (1976), *Marksizm i filosofija jazyka*, Leningrad, 1929, trad. it. *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari.
- Benveniste, E. (1971), *De la subjectivité dans le langage*. In: *Journal de Psychologie*, 1958, trad. it. *La soggettività nel linguaggio*. In: *Problemi di linguistica generale*, Milano.
- Biancofiore, A. (1990), *L'opera e il metodo*. In: *Athanos I*, 47-57.
- Genette, G. (1966), *La littérature comme telle*. In: *Figures I*, Paris.
- Lazaridès, A. (1978), Valéry. *Pour une poétique du dialogue*, Montréal.
- Ponzio, A./Biancofiore, A. (1989), *Dialogue, Sense and Ideology in Bakhtin*. In: *Critical Studies I*, 2, 65-75.

- Rossi-Landi, F. (1968), *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano.
- Stati, S. (1982), *Il dialogo*, Napoli.
- Valéry, P. (1957), *Oeuvres I*, Paris.
- Valéry, P. (1960), *Oeuvres II*, Paris.
- Valéry, P. (1973), *Cahiers I*, Paris.
- Valéry, P. (1974), *Cahiers II*, Paris.

Régine Borderie

DIALOGUE ET MANIPULATION DANS *L'INTERDICTION* DE BALZAC

- 0. Préliminaires
- 1. Le dialogue manipulateur
- 2. Lecture du dialogue manipulateur
- 3. Conclusion

Notes

Bibliographie

0. Préliminaires

L'Interdiction de Balzac nous plonge dans une enquête dont le personnage central est un juge, le juge Popinot. L'enquête y est vigoureusement et efficacement menée par ce juge exemplaire, car Popinot appartient à la catégorie des personnages de *La Comédie Humaine* que Balzac a dotés d'une clairvoyance hors pair: il l'a pourvu d'une "seconde vue judiciaire" (I,433)¹⁾. Ainsi non seulement sa fonction sociale le rend a priori compétent, en tant que professionnel du signe ou de l'interprétation des signes²⁾, mais cette compétence se voit renforcée par un don exceptionnel.

Or on sait que Balzac faisait de la "seconde vue" une caractéristique de l'écrivain³⁾. Dès lors on peut s'attendre à une forte mise en relief des problèmes d'herméneutique, à travers des effets de "mise en abyme" du récit sur lui-même. Car Popinot figure doublement le romancier, comme juge et comme juge bien doué. Mais aussi son activité d'interprète semble une réplique de l'acte de lecture, et le personnage une métaphore du lecteur.

Cela dit, la technique du juge s'avère particulière, puisqu'elle repose à la fois sur l'observation, donc sur une herméneutique à distance, et sur l'interrogatoire, donc sur une herméneutique "engagée" dans l'interaction dialogique. Et la succession des interrogatoires donne à la nouvelle une forme remarquable: elle est scandée par une série de dialogues.

J'étudierai ici le premier dialogue, qui met en présence le juge et la marquise d'Espard (I,458-467). La marquise se trouve en effet à l'origine de l'affaire en jeu car elle a intenté un procès en interdiction contre son époux, qui vit séparé d'elle avec ses deux fils. L'interdiction est une procédure judiciaire qui consiste à déposséder de la jouissance de ses biens

un individu jugé moralement inapte à se gérer. Or Mme d'Espard taxe son mari de folie et l'accuse de dilapider sa fortune, au détriment de sa famille, dans l'intérêt d'une certaine Mme Jeanrenaud. Le Tribunal a chargé Popinot de vérifier le bien-fondé de la procédure réclamée par la marquise.

Le dialogue entre le juge et Mme d'Espard nous semble remarquable par l'action manipulatoire que Popinot exerce sur son interlocutrice. Car Popinot a deviné la marquise avant même de l'interroger: il lui a suffi d'examiner le luxe de son hôtel, où se déroule l'entretien, pour en déduire qu'elle avait des dettes importantes, et que l'intérêt plus que tout motivait la demande d'interdiction. Cette phase d'examen à l'occasion de laquelle le juge déploie tout son "génie d'observation" (I,436), correspond à la première étape de l'enquête:

"(...) il examina par un rapide coup d'oeil la loge, la cuisine, la cour, les écuries, les dispositions de cette demeure, les fleurs qui garnissaient l'escalier, (...). Ses yeux (...) étudièrent avec la même lucidité de vision l'ameublement et le décor des pièces par lesquelles il passa, pour y découvrir les misères de la grandeur" (I,455-456); et plus loin (I,458): "Le bon Popinot (...) regardait les candélabres dorés en or moulu, la pendule, les curiosités entassées sur la cheminée (...)".

Pour le juge, les lieux et leurs composantes constituent donc autant d'émetteurs d'information qu'il soumet aussitôt à un raisonnement déductif. Et l'interrogatoire qui suit ne fait en somme que confirmer les premiers acquis de l'observation: par le dialogue, le juge cherche à contraindre la marquise à reconnaître malgré elle le mobile caché de sa démarche judiciaire, c'est-à-dire ses difficultés financières, qu'il a déjà devinées⁴⁾.

C'est à l'étude de la manipulation exercée par Popinot sur Mme d'Espard que je m'intéresserai, donc à des phénomènes essentiellement intra-discursifs.

Ce cas de manipulation, qui consiste à faire dire à l'autre ce qu'il ne veut pas dire, n'est qu'un type parmi d'autres. Il faut préciser que l'on distingue, selon le *but*, plusieurs formes de manipulation, en tant qu'elle vise, par exemple, à faire croire, ou à faire vouloir, à faire faire ... Mais en ce qui concerne les *moyens* utilisés, ou plutôt l'analyse des moyens, je voudrais mettre au point une terminologie et une méthode d'approche pertinentes dans tous les cas.

Pour cette analyse je suis partie des concepts mis au point par les théoriciens de la communication de Palo Alto, notamment de la distinction établie par eux entre *relation* et *contenu*. Le contenu correspond aux informations transmises, tandis que la relation renvoie en quelque sorte au mode

d'emploi de la communication, à la façon dont elle doit être comprise: comme un ordre, une prière, une insulte, un compliment ...⁵⁾. Dans le dialogue étudié, il s'est avéré nécessaire d'adapter et surtout de préciser le concept de relation. J'ai tâché de l'affiner en introduisant celui de *rôle*. Afin de mieux saisir le mécanisme de la manipulation, j'ai distingué deux types de rôles, les *rôles discursifs* et les *rôles thématiques* – que je précise ci-après. Ce travail sur le rôle constitue le point décisif de l'analyse.

Il faut également préciser dès maintenant que j'ai considéré dans l'étude du dialogue non seulement les signes verbaux mais aussi les signes para-verbaux (ton, rire, toux, ou autres signes vocaux) et non verbaux (mimiques, gestes, vêtements) qui font partie de la communication. L'écriture même de la nouvelle montre en effet que l'échange dialogique ne se réduit pas à du pur linguistique: les passages en discours direct sont "entourés", coupés, commentés de passages descriptifs ou narratifs qui transmettent des informations sur le contexte du dialogue, sur le ton ou la physionomie des interlocuteurs.

1. Le dialogue manipulateur

L'étude du dialogue se fera en trois temps: j'étudie d'abord sa structure, puis le fonctionnement de la manipulation exercée par Popinot, enfin les réactions de la marquise à la stratégie manipulateur.

Structure du dialogue

L'étude de la structure du dialogue correspond au repérage des séquences. Or j'établis ce repérage en fonction de la *relation*. Chaque fois que la qualité de la relation établie entre les interlocuteurs change, une nouvelle séquence est notée.

Par qualité de la relation, il faut entendre la *symétrie* ou la *dissymétrie* qui s'instaure entre les protagonistes, au profit de l'un ou de l'autre⁶⁾. Selon quels paramètres peut-on décider de la qualité de la relation? En fait ils sont multiples. Mais d'une façon générale, symétries ou dissymétries dépendent de la nature des *rôles* tenus par chaque interlocuteur. Or, comme je l'ai annoncé, je distingue deux types de rôles. Les *rôles thématiques*⁷⁾, comme le rôle de juge, ou de "femme à la mode"⁸⁾, tiennent au niveau social des personnages, à leur sexe, à leur profession ou plus étroitement à leur activité; ils correspondent à des comportements prévisibles, verbaux ou

non, voire à un environnement-type. Par exemple le rôle de la "femme à la mode" implique un environnement luxueux, un style de vie mondain, un mode de pensée et un mode de comportement particuliers⁹⁾. *Les rôles discursifs*, comme les rôles d'ironiste ou d'"interrogé", correspondent à l'action dialogique de l'interlocuteur: mène-t-il le dialogue? le subit-il? le comprend-il ou non? L'"interrogé", par exemple, subit le dialogue dans la mesure où il accepte de se soumettre aux directives de qui l'interroge. Rôles thématiques et rôles discursifs peuvent se renforcer ou se contrarier, et produire plusieurs symétries ou dissymétries, selon le point de vue adopté.

Pour établir la structure, délimiter les séquences, je me suis fondée uniquement sur les rôles discursifs qui s'avèraient décisifs pour la progression du dialogue.

Première séquence

La première séquence s'étend du début de l'entretien jusqu'à la première question de Popinot (I,458-460). Cette première étape correspond pour le juge à un temps de retrait, au temps de l'évaluation par le regard et par l'écoute de son interlocutrice.

De ce fait, la marquise tient ici le premier rôle discursif: c'est elle qui ouvre le dialogue, qui introduit les thèmes de leurs propos¹⁰⁾, et qui pose les questions¹¹⁾, tandis que Popinot se contente de suivre ces directives. La marquise détient donc la prééminence discursive. Or on peut noter dès maintenant qu'elle tient aussi le premier rôle thématique car Popinot n'est qu'un "petit" juge, tandis qu'elle appartient à la noblesse; de plus elle reçoit chez elle, donc joue le rôle de l'hôtesse, et d'une hôtesse fort prisée car elle est "très à la mode" (I,451), et Popinot celui du visiteur ... Ainsi Mme d'Espard domine à tout point de vue, et la relation s'avère dissymétrique à son profit.

Mais dans un passage assez développé, le narrateur nous informe du changement qui va suivre: le juge qui s'est donné le temps d'apprécier l'"adversaire", prend une décision stratégique: "Aussitôt que Popinot eut, pour ainsi dire, toisé le terrain sur lequel il se trouvait, il jugea qu'il était nécessaire d'avoir recours aux finesses les plus entortillées, en usage au palais pour surprendre la vérité" (I,459). A partir du moment où le juge a fixé sa stratégie, manipulatoire, on observe un renversement. Dès lors on aborde la deuxième séquence.

Deuxième séquence

Popinot procède à l'interrogatoire. Cette fois c'est lui qui questionne, et la marquise qui répond; il lui coupe la parole:

"Permettez, madame, dit le juge en interrompant, quels étaient (...)" (I,460);

il ne répond pas à ses questions:

"(...) vous connaissez les principaux faits établis sur lesquels je me fonde pour demander l'interdiction de monsieur d'Espard?
— Avez-vous fait, madame, demande le juge, des démarches auprès de lui pour obtenir vos enfants?" (I,460);

il change de thème, brutalement:

"Vous avez un bel hôtel, madame, dit brusquement Popinot en retirant ses mains de ses goussets (...)" (I,462).

Au cours de cette séquence (I,460-464), la marquise, quoique contrariée de subir un interrogatoire (elle espérait retourner le juge comme un gant), répond aux questions posées sans remettre en cause son rôle d'"interrogée": ce faisant, elle confirme la relation discursive de dominant à dominée instaurée par le juge jusqu'au moment de la troisième séquence.

Troisième séquence

Celle-ci commence à la réplique de la marquise: "Je ne comprends pas le but de ces questions (...)" (I,464). Cette troisième séquence ne correspond pas à une transformation de la dissymétrie qui précède. Au contraire, elle ne fait que l'accentuer au profit de Popinot car la marquise, qui jusqu'alors se pliait à l'interrogatoire, réalise enfin sa portée et tente de le remettre en cause — en vain.

Le fonctionnement de la manipulation

Dire qu'à partir du moment où il décide de prendre les choses en main, Popinot assume le rôle dominant, au moins d'un point de vue discursif, ne suffit pas à caractériser la stratégie manipulative. Certes Popinot mène le dialo-

que mais en même temps, un certain nombre de signes semblent conforter Mme d'Espard dans sa supériorité initiale.

Car le juge est ridicule: son niveau de langue, familier, fait sourire la marquise et désamorce la gravité des questions posées. Ainsi Popinot demande: "Et l'ameublement de l'hôtel a dû coûter encore *gros*?" et la marquise "ne peut s'empêcher de sourire de la vulgarité du juge" (I,463). Notons que l'auteur met nettement en relief le niveau de langue du personnage par l'usage de l'italique, ce que l'on voit encore dans cet exemple: "Ah! madame, *ça n'est pas l'embarras*, dit Popinot, ça n'en serait pas plus mal. Mais quand ça se fera, les poules auront des dents" (I,459).

D'autre part, plus le sujet est brûlant, plus l'air de Popinot est "niais". Ainsi on lit: "Inconcevable! dit le juge en paraissant le plus niais de tous les juges du royaume" (I,462). Or de l'apparence ridicule du juge, le texte accumule les marques depuis son entrée pittoresque dans le salon de la marquise. En entrant chez Mme d'Espard, il "s'arrêta sur la porte comme un animal effrayé, tendant le cou, la main gauche dans son gousset, la droite armée d'un chapeau dont la coiffe était crasseuse (...)" ; dès ce moment son "aspect" est "un peu niais", sa "tournure" "grotesque", son air "effaré" (I,456-457). On voit donc que les signes de la niaiserie du juge sont multiples: verbaux, mimiques, gestuels et vestimentaires, et que cette niaiserie dépend étroitement du contexte. En effet, le ridicule de Popinot est d'autant plus fort qu'il y a un contraste entre l'apparence du personnage et le milieu si luxueux dans lequel il pénètre. Ces actants "collectifs" que sont les lieux et leurs composantes fonctionnent comme des catalyseurs qui dévalorisent le juge en accusant les défauts de son apparence¹²⁾.

Ainsi un effet de discordance se crée entre l'enjeu de l'interrogatoire, et la forme du discours et la physionomie du personnage.

De ce fait, Mme d'Espard ne prend pas au sérieux le démarche du juge. Elle envisage la confrontation à son avantage. En effet, elle tient ou croit tenir le véritable rôle discursif dominant, celui de l'ironiste, avec pour complice son amant Rastignac¹³⁾ qui assiste à l'entretien, et pour cible le juge. Popinot de son point de vue jouerait le double rôle discursif de l'ironisé (cible de l'ironie), et du niais (celui qui ne comprend pas l'ironie)¹⁴⁾, ce qui saperait la prééminence du juge au profit de Mme d'Espard. Plusieurs fois le texte souligne les réactions de raillerie de la marquise à l'encontre de Popinot: dès le début elle échange avec son amant des regards et des propos de complicité ironique (I,459); plus loin elle "sourit de la vulgarité du juge" (I,463); et: "elle se trouvait blessé d'être mise sur la

sellette par ce juge, quand elle se proposait d'en pervertir le jugement; mais comme l'attitude de Popinot restait niaise à force de préoccupation, elle finit par attribuer ses questions au génie *interrogant* du bailli de Voltaire" (I,461)¹⁵).

De plus, et cette fois le rôle thématique est concerné, Popinot simule un interrogatoire de routine, et met en avant sa bonne volonté de fonctionnaire appliqué. Par exemple, il justifie l'insistance de ses questions par les règles mêmes de sa profession: "Les juges, madame (...), sont assez incrédules, ils sont même payés pour l'être et je le suis" (I,463). Au lieu de se particulariser, le juge se fonde dans une classe, "les juges", et rappelle indirectement que c'est le Tribunal qui l'a chargé de démêler l'affaire; par là, le texte nous permet également de souligner ce qu'il faut entendre par rôle thématique: le rôle non d'un personnage mais d'un type de personnages censés être ou agir conformément à des codes préétablis. Ou encore, en interrogeant longuement la marquise sur les dépenses de Mme Jeanrenaud, "ennemie" de Mme d'Espard, Popinot semble flatter l'attente de son interlocutrice et obéir à ses vœux puisqu'il dit: "Ces gens, madame, (...) peuvent être traduits devant le juge extraordinaire", ce qui ravit la marquise: "Telle était mon opinion, reprit la marquise enchantée" (I,463).

Ce faisant, Popinot accuse son rôle thématique de "petit" juge un peu borné, et semble confirmer la dissymétrie thématique initiale, entre la noble hôtesse et le fonctionnaire médiocre.

On voit donc que selon le point de vue adopté on observe plusieurs dissymétries qui se contrarient. D'une part Popinot tient un rôle discursif prééminent, puisqu'il mène le dialogue comme il l'entend. Et pour qui sait écouter, ou lire, il ironise déjà dans la seconde séquence lorsqu'il dit: "Vous avez un bel hôtel, madame (...); vous devez gémir en effet, en vous trouvant ici, de savoir vos enfants mal logés, mal vêtus et mal nourris. Pour une mère, je n'imagine rien de plus affreux!" (I,462).

Mais son habileté consiste à laisser à Mme d'Espard la perspective d'une autre dissymétrie à son profit, aussi bien discursive (en tant qu'ironiste) que thématique (en tant que noble hôtesse). Cette certitude ou ce point de vue sont présentés dans le texte comme une erreur grâce à l'usage du verbe "tromper": "mais le juge prit un air de bonhomie qui trompa Mme d'Espard" (I,463). Ce terme, qui n'apparaît qu'une fois et dont le champ sémantique n'est pas développé, suffit à montrer que la marquise interprète à tort les signes perçus et donc qu'elle pense ou croit le faux en ce qui concerne Popinot. Mais par ailleurs le texte souligne la crédulité ou plutôt l'impru-

dence de la marquise à travers les réactions de son beau-frère, le chevalier d'Espard, témoin de l'entretien: "Le chevalier ne prit plus aucune part à la conversation, il vit tout perdu" (I,463) et: "Le chevalier mit la main sur ses yeux pour ne pas laisser voir la vive contrariété que lui faisait éprouver le peu de prévoyance de sa belle-soeur (...)" (I,464). L'expression "peu de prévoyance" montre que la manipulation constitue une stratégie à but différé et que l'erreur du manipulé consiste en un déchiffrement à court terme.

Le résultat est que, forte de sa prééminence sociale, tranquillisée par les signes de la niaiserie du juge, mise en confiance par le caractère apparemment borné et routinier de l'interrogatoire, distraite en un mot, Mme d'Espard ne pèse pas ses paroles: elle "se tuait par ses réponses" (I,464).

En effet, les questions apparemment si anodines de Popinot convergent toutes vers le même but: contraindre la marquise à reconnaître qu'elle a des dettes. Popinot y parvient en conjugant l'ensemble des réponses obtenues, et par le biais d'une analogie mathématique: la marquise, questionnée par le juge, a évalué elle-même les frais nécessités par le niveau de vie de Mme Jeanrenaud; or, puisque son train de vie est supérieur à celui de Mme Jeanrenaud, puisqu'il est supérieur au montant de la pension dont elle a fait état, puisqu'enfin le commerce, affirme-t-elle, ne lui fournit aucun revenu, Mme d'Espard a nécessairement contracté des dettes très importantes – ce qui suffirait à expliquer la demande d'interdiction.

L'action manipulatoire se mesure au résultat: la marquise a dit ce qu'elle ne voulait pas dire; Popinot révèle ce qu'il ne semblait pas être ni faire. Au but du compte sa prééminence éclate, tant du point de vue discursif que thématique: l'ironisé raille à son tour brillamment¹⁶⁾ et le "petit" juge s'avère exemplaire:

"La figure bourgeoisement bonnasse de Popinot, de qui la marquise, le chevalier et Rastignac étaient disposés à rire avait acquis à leurs yeux sa physionomie véritable. En le regardant à la dérobée, tous trois apercevaient les mille significations de cette bouche éloquente. L'homme ridicule devenait un juge perspicace" (I,466).

Les réactions de la marquise

On a vu comment agissait ou réagissait la marquise dans les deux premières séquences: d'abord elle domine à tout point de vue, puis, persuadée de dominer encore malgré tout, elle joue, d'une certaine façon, le jeu de Popinot en

répondant à ses questions.

A partir du moment où la marquise se rend compte de la supériorité du juge qui a deviné ses dettes et la contraint à les reconnaître, qui à son tour ironise et dont la "physionomie véritable" se révèle, la marquise tente de redresser la situation. Comment? En essayant de modifier les rôles thématiques.

D'une part, elle reproche à Popinot de jouer le mauvais rôle: "Monsieur, dit Mme d'Espard, au lieu d'être le défenseur d'une femme placée dans la cruelle alternative de voir sa fortune et ses enfants perdus, ou de passer pour l'ennemie de son mari, vous m'accusez! vous soupçonnez mes intentions! Avouez que votre conduite est étrange..." (I,466). Et plus loin: "Quoique vous m'ayez interrogée avec un esprit de ruse que je ne devais pas supposer chez un juge (...)" On se rappelle en effet que Popinot avait mis en avant sa fonction de juge de façon à réinsérer son rôle particulier dans une instance collective: il prétendait se comporter comme se comportent tous les juges. Madame d'Espard le reprend précisément sur ce point: elle l'accuse de déroger aux règles de comportement de sa catégorie professionnelle, et par là de trahir son rôle – et sa partenaire dans la confrontation.

Par ailleurs, Mme d'Espard intervient sur son propre rôle thématique qu'elle essaie de transformer: pour justifier ses dettes, elle se présente comme une mère entièrement consacrée à la construction de l'avenir de ses enfants. On lit en effet: "En recevant mes amis, en entretenant toutes ces relations, en contractant ces dettes, j'ai garanti leur avenir, je leur ai préparé de brillantes carrières où ils trouveront aide et soutien (...)" (I,467)¹⁷). La marquise introduit ici ces actants anonymes que sont "les amis", "les relations", les créanciers (implicitement suggérés), de façon à réinsérer son action dans un ensemble plus vaste. "Les amis", "les relations", les créanciers sont les adjuvants ou les opposants d'un sujet qui subit la force du destinataire: la société.

Notons que dans ces deux exemples, le changement ou la tentative de changement du rôle se fait uniquement au moyen du discours, donc par des signes verbaux.

Dans le dernier cas la marquise, par son discours, confirme son rôle de femme et de mère victime, mais, par son ton et ses gestes, elle réaffirme sa supériorité de noble hôtesse: "'Monsieur, lui répondit-elle avec hauteur, faites votre métier: interrogez M. d'Espard, et vous me plaindrez, j'en suis certaine...". Elle releva la tête en regardant Popinot avec une fierté mêlée d'impertinence (...)" (I,467). Pour finir elle se donne un double rôle dont

la contradiction (entre la femme pitoyable et la femme hautaine) signale comme un symptôme le conflit qui vient de se jouer.

2. Lecture du dialogue manipulateur

En dernier lieu on pourrait s'interroger sur la manière dont ce conflit entre personnages est lu par le lecteur, et donc déplacer temporairement l'analyse du niveau intra-discursif au niveau trans-discursif.

On remarque que les procédés de mise en scène de la manipulation visent à désolidariser le lecteur de la marquise. Ainsi, dès le début de la seconde séquence il sait à quoi s'en tenir quant au juge, puisque le narrateur expose, comme il a été dit, la décision stratégique de Popinot tout en rappelant qu'il a "l'esprit trempé de ruse" (I,459); et dans le cours du dialogue, d'autres indices, notamment les réactions du chevalier, viennent confirmer la stratégie du juge et sa supériorité. Il y a donc un écart entre le point de vue de la marquise et le point de vue du lecteur auquel le texte assigne aussi son rôle – de complice de Popinot et du narrateur.

En effet, lorsque le juge ironise dans la deuxième séquence (I,462), la marquise ne comprend pas, au contraire du lecteur que le narrateur a déjà informé de la perspicacité hors pair de Popinot et de son hostilité à l'égard de Mme d'Espard¹⁸⁾. Le bon lecteur "doit" donc être complice du personnage ironisant, au détriment de la marquise.

Et lorsque Mme d'Espard se moque du juge par la référence au "génie *interrogant* du bailli de Voltaire" (I,461), l'ironie se retourne contre elle. Car si, comme on l'a vu (note 15), le message ironique met au premier plan le problème du déchiffrement et de la lecture, l'ironiste, Mme d'Espard, fait elle-même les frais de l'ironie pour le lecteur, dans la mesure où elle constitue l'exemple même de la mauvaise lectrice. Auquel cas le lecteur se trouve complice non plus de Popinot, mais directement du narrateur.

Dans la mesure où le texte amène le lecteur à jouer tel ou tel rôle, faut-il voir là un autre cas de manipulation, non plus de personnage à personnage mais de narrateur à lecteur – ou plutôt à narrataire?

Mais, au fond, aucune scène n'est jouée d'avance, et peut-être n'y a-t-il pas de rôle fixe. Ainsi on peut hésiter à imputer à la marquise, sous forme de discours rapporté, la référence à "l'interrogant" bailli. On peut y voir plutôt un message ironique de la part de l'auteur, par l'intermédiaire du narrateur. Nous connaissons le message littéral: "Elle finit par attribuer

ses questions au génie *interrogant* du bailli de Voltaire"; le message vrai pourrait être: "Popinot semblait d'un naturel aussi *interrogant* que le bailli de Voltaire, c'est-à-dire pas plus que lui, puisque ni l'un ni l'autre n'existent en dehors des mots". En effet, par la référence à un autre personnage de fiction et à un autre auteur de fiction, dont le mot est repris littéralement, l'auteur ne montre-t-il pas du doigt la fiction littéraire, et ne se moque-t-il pas de la crédulité de ceux qui y croient ou pourraient y croire – dont le romancier, dont le lecteur?

Dans ce cas, l'ironie sur la littérature, souligne et dément à la fois la manipulation dans et par la littérature.

3. Conclusion

En définitive, on a vu que la manipulation vise une *fin*: en l'occurrence faire dire à l'autre ce qu'il ne veut pas dire.

Le *moyen* de la fin consiste en un jeu *trompeur* sur plusieurs dissymétries, en un jeu sur les rôles: le manipulateur, Popinot, détient une prééminence discursive dans la mesure où il mène le dialogue à sa guise et obtient de Mme d'Espard les réponses qu'il souhaite.

Mais, du point de vue de la marquise, cette dissymétrie est recouverte par une autre, à son avantage: la marquise joue quant à elle une scène ironique, dont elle tient le rôle discursif dominant, celui de l'ironiste. De plus, et les deux phénomènes conjuguent leurs effets, la prééminence thématique de Popinot est différée, donc temporairement dissimulée par la mise en avant de son rôle de fonctionnaire appliqué. La marquise, de ce fait, se conforte dans la supériorité de noble hôtesse.

La dissimulation du faire et de l'être du juge a pour résultat de distraire Mme d'Espard, qui fait sans le savoir ou sans le prévoir, des réponses décisives. Il faut attendre la troisième séquence pour que Popinot se révèle: manipulateur et juge de génie, il détient véritablement la prééminence discursive et thématique. Lorsque la marquise le comprend et tente de changer les rôles, il est trop tard.

On a vu également que l'actualisation de tel ou tel rôle reposait sur la mise en jeu de signes multiples, discursifs, gestuels ou autres. Par exemple, le rôle thématique de la femme noble et à la mode se manifeste par des signes non verbaux (l'hôtel luxueux, les vêtements de Mme d'Espard), para-verbaux (le ton de la marquise), et verbaux (son discours); le rôle discursif du

niais se manifeste par des signes verbaux (le niveau de langue du personnage) et non verbaux (son apparence). Il faut donc, pour qu'un rôle soit reconnu ou compris comme tel par l'interlocuteur A ou B, que A et B partagent ou tout au moins connaissent les signes du rôle, donc les mêmes codes. Par exemple, lorsque le juge dit: "Les juges, madame, (...), sont assez incrédules, ils sont même payés pour l'être et je le suis" (I,463), la marquise "doit" interpréter négativement cette remarque car, au XIXème siècle, pour un individu d'origine noble, le travail paraît encore avilissant. En mobilisant par son discours cette idée implicite, Popinot accuse donc la "petitesse" de sa fonction de juge par rapport à la marquise.

Mais dans ce dialogue, les signes ne convergent pas et c'est précisément l'effet de discordance produit par la combinaison des signes qui permet de recouvrir un rôle par un autre: le niveau de langue de Popinot tranche avec l'enjeu de ses propos, sa physionomie dément le sérieux de l'interrogatoire. Au but du compte, l'erreur de la marquise consiste en un manque de perspicacité: elle se fie aux signes les plus apparents et les plus valorisants pour elle.

Par conséquent, si manipuler revient à jouer sur les rôles, si l'actualisation de tel ou tel rôle suppose la mise en jeu et la reconnaissance des signes du rôle, et s'il est nécessaire pour que A manipule B, que A partage ou connaisse les codes de B, on peut dire qu'il faut bien connaître l'autre pour bien le tromper.

Au but du compte, Mme d'Espard reçoit de Popinot une "leçon de signes" – tout comme le lecteur reçoit de l'auteur une "leçon" de lecture, voire de littérature.

Notons, pour finir, que la théâtralisation des relations intersubjectives opérée par le recours au champ sémantique du rôle, convient parfaitement à l'étude d'une nouvelle dont on sait qu'elle appartient à un vaste ensemble intitulé *La Comédie Humaine*.

Notes

- 1) Le texte insiste sur l'exceptionnelle compétence de Popinot en exploitant le champ lexical, ici métaphorique, de la perspicacité et par le biais d'une double comparaison exemplaire, avec un chirurgien et un paléontologiste: "Aidé par sa seconde vue judiciaire, il perçait l'enveloppe du double mensonge sous lequel les plaideurs cachent l'intérieur des procès. Juge comme l'illustre Desplein était chirurgien, il pénétrait les consciences comme ce savant pénétrait le corps. Sa vie et ses moeurs l'avaient conduit à l'appréciation exacte des pensées les plus secrètes

par l'examen des faits. Il creusait un procès comme Cuvier fouillait l'humus du globe. Comme ce grand penseur, il allait de déductions en déductions avant de conclure (...) (I,433). A propos du don de seconde vue, appelé "spécialité" par Balzac, voir Bérard 1965.

- 2) Il en est de même du médecin Bianchon, le neveu de Popinot, dont l'ouverture du récit démontre toute sa sagacité en matière d'herméneutique (I, 422-425). Sur le "paradigme indiciaire" au XIX^{ème} siècle, voir Ginzburg (1989, 139-180).
- 3) Dans la préface à la première édition de *La Peau de chagrin*, (P.C., 9), on lit: "Outre ces deux conditions essentielles au talent, il se passe, chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles (...)". Et on sait que Balzac s'attribuait ce don (Bérard 1965).
- 4) La complémentarité de l'herméneutique des lieux, par l'observation, et de l'herméneutique du personnage qui l'habite, par l'observation et par le dialogue, est soulignée à la fin de l'entretien (I,466): "(...) il était parti de l'éléphant doré qui soutenait la pendule pour questionner ce luxe et venait de lire au fond du coeur de cette femme". Cette complémentarité de l'observation et du dialogue en suppose une autre, fondamentale, entre le personnage et son milieu, que Balzac expose dans l'Avant-propos de *La Comédie Humaine*, (C.H., 9): "L'animal a peu de mobilier, il n'a ni arts ni sciences, tandis que l'homme, par une loi qui est à rechercher, tend à représenter ses moeurs, sa pensée et sa vie dans tout ce qu'il applique à ses besoins".
- 5) Watzlawick / Helmick-Beavin / Jackson (1972), chap. 2: "Propositions pour une axiomatique de la communication", 2-3: "Niveaux de la communication", "Contenu et relation" (49-52).
- 6) Dans Watzlawick / Helmick-Beavin / Jackson (1972, 149-185) on trouve au moins le concept de symétrie à l'occasion de l'étude de dialogues extraits de *Qui a peur de Virginia Woolf?*
- 7) Le concept de rôle a déjà été utilisé notamment par E. Goffman qui parle de "social role" (1973, 24). Le "social role" correspond à "l'actualisation de droits et de devoirs attachés à un statut donné". Et A.J. Greimas et J. Courtès (1979, 393) ont défini en ces termes le concept de rôle thématique: le rôle thématique est "la représentation, sous forme actantielle, d'un thème ou d'un parcours thématique (le parcours "pêche" par exemple, peut-être condensé ou résumé par le rôle de "pêcheur)". Le rôle décline et actualise un champ lexical latent.
- 8) L'expression "femme à la mode" qui caractérise la marquise apparaît pour la première fois dans la bouche de Bianchon (I,424).
- 9) Bianchon dresse devant Rastignac un portrait de ce qu'il entend par "femme à la mode": "(...) elle se dénature pour cacher son caractère, elle doit pour mener la vie militante du monde, avoir une santé de fer sous une apparence frêle. (...) Ta femme à la mode ne sent rien, sa fureur de plaisir a sa cause dans une envie de réchauffer sa nature froide (...)". Il y a même un physique du rôle: "Aussi ta marquise a-t-elle tous les symptômes de sa monstruosité, elle a le bec de l'oiseau

de proie, l'oeil clair et froid, la parole douce (...)" (I,424).

- 10) Elle lui parle de ses activités: "Monsieur votre neveu m'a dit (...) combien vous aviez d'occupations (...)" (I,458); elle introduit l'objet de l'entrevue: "Eh bien, monsieur (...), quelle que soit ma répugnance (...)" (I,459).
- 11) "Pourquoi ne double-t-on pas le nombre des juges?" demande-t-elle, et plus loin: "Aurai-je bientôt une solution heureuse?" (I,459).
- 12) La description de l'hôtel somptueux de Mme d'Espard (I,455-456) précède celle de l'entrée de Popinot dans le salon de la marquise (I,456).
- 13) La posture ironique de la marquise et sa complicité avec Rastignac sont soulignées dès l'entrée de Popinot (I,456); elles sont à nouveau marquées un peu après (I,459).
- 14) Ph. Hamon, lors d'un séminaire, a théorisé la communication ironique en explicitant les actants: l'*ironiste* vise une cible, l'*ironisé*, le *complice* comprend l'ironie tandis que le *naïf* ou le *niais* ne la comprend pas. Un même personnage peut cumuler plusieurs rôles: ce serait le cas de Popinot, à la fois visé par l'ironie et ne la comprenant pas – apparemment. Nous considérons tous ces rôles comme des rôles discursifs dans la mesure où ils renvoient à des problèmes d'expression et de compréhension du message énoncé. Le message ironique est en effet un message à double sens que l'ironiste et son complice éventuel tiennent pour tel, alors que le naïf, ou le "niais" dans notre texte, n'en saisit pas la dualité (notons que l'ironisé ne se laisse pas nécessairement abuser). D'autre part, le double sens qui caractérise le message ironique est le plus souvent ramené à un rapport d'opposition entre sens premier et sens second. Alleman remarque (1978) que les rapports entre "message littéral" et "message vrai" ne sont pas nécessairement des rapports de contrariété. De ce fait l'auteur renonce au concept d'opposition, trop ambigu, et caractérise plus largement l'ironie comme une "aire de jeu" – on note que le champ sémantique de cette expression n'est pas tout à fait étranger à celui du "rôle".
- 15) Cette référence à *L'Ingénu* de Voltaire s'avère complexe à analyser. D'une part on note qu'il s'agit d'une référence ironique à un texte lui-même ironique, ce qui en renforce la portée. D'autre part, faut-il imputer la référence à la marquise ou au narrateur, qui traduirait avec ses mots et son savoir le point de vue de Mme d'Espard? Admettons pour l'instant que la marquise soit l'ironiste, un autre problème se pose: le terme de "génie" signifie-t-il "talent exceptionnel", auquel cas on pourrait parler d'antiphrase car le bailli de Voltaire est ridicule et médiocre, ou signifie-t-il "disposition naturelle, ni bonne ni mauvaise"? Etant donné la construction grammaticale, on peut penser qu'ici "génie interrogant" (et non "génie d'interrogation" comme on a vu "génie d'observation" (I,436)) est synonyme de "naturel interrogant". Le double sens du message ironique ne reposerait donc pas sur une opposition mais sur l'incomplétude du message littéral par rapport au message vrai à peu près équivalent à: "la manie qu'a le juge de poser des questions est aussi ridicule que celle du bailli". Or, pour comprendre la raillerie il faut avoir compris donc avoir su lire *L'Ingénu*, ce dont le juge "niais" est a priori incapable pour la marquise.
- 16) Les propos ironiques de Popinot provoquent sur l'assistance un effet

immédiat (I,466): "Cette raillerie de bon goût fit sourire Bianchon, pétrifia Pastignac, et la marquise mordit ses lèvres minces".

- 17) L'ironie de la situation réside en ce que la marquise met en avant ses qualités de prévoyance alors qu'elle a fait des réponses décisives et dangereuses pour elle, précisément par son "peu de prévoyance" (I,464).
- 18) L'hostilité de Popinot vis-à-vis de la marquise se forme et apparaît avant leur rencontre, à l'occasion de l'entretien du juge avec son neveu Bianchon (I,442-450).

Bibliographie

- C.H. = Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*, Avant-propos, I, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1976.
- I = Honoré de Balzac, *L'Interdiction*, III, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1976.
- P.C. = Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, éd. Poche n. 1701, 1984.
- Alleman, B. (1978), De l'ironie en tant que principe littéraire. In: *Poétique* 36, Paris, 385-398.
- Bérard, S. (1965), Une énigme balzacienne: la "spécialité". In: *L'Année balzacienne*, Paris, 61-82.
- Ginzburg, C. (1989), *Mythes, emblèmes, traces*, trad. fse. Paris.
- Goffman, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, 1 - La présentation de soi, trad. fse, Paris.
- Greimas, A.J. / Courtès, J. (1979), *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris.
- Watzlawick, P. / Helmick-Beavin, J. / Jackson, D. (1972), *Une logique de la communication*, trad. fse, Paris.

Piero Cazzola

PER UNO STUDIO DEL DIALOGO NEGLI *SKAZY* DI LESKOV

1. L'esordio letterario
2. Drammi di contadine e mercantesse
3. L'"Angelo", il "Pellegrino", il vescovo missionario
4. Storie di "giusti" e di *čudaki*
5. L'epopea del "Mancino"

Note

Bibliografia

1. L'esordio letterario

Nella critica prevenuta, e spesso anche acrimoniosa, dell'opera di Nikolaj S. Leskov (1831-1895) da parte dei radicali (Pisarev) negli anni '60 e dei populisti (Michajlovskij) negli anni '80 s'inserisce ai primi del nuovo secolo la "voce" di Maksim Gor'kij, che nelle "Lezioni di Capri" rivendica l'originalità del contributo, lo studio della lingua popolare, la presentazione di un mondo quasi ignorato, quello dei "giusti" e dei "santi" (da lui definito "iconostasi"), da parte dello scrittore di Orël¹⁾.

Però è soltanto negli anni '20 del nostro secolo che la critica letteraria di matrice "formalista", con Ejchenbaum, Šklovskij, Vinogradov²⁾, indagando in particolare sulla lingua e lo stile leskoviani, affronta il tema dello *skaz*; di quella forma narrativa, cioè, che puntando sulle peculiarità del discorso, sulla scelta dei termini e sin sulle intonazioni e le sfumature della frase, privilegia il monologo orale del narratore (*skazitel'* o *skazčik*), visto come un personaggio della realtà, che utilizza schemi sintattici letterari e parlati, forme colte e plebee, mescolando in modo nuovo e originale raggruppamenti lessicali di differenti piani linguistici.

Un ulteriore passo nello studio dello *skaz* è poi stato fatto sottoponendo a indagine critica i dialoghi, che Leskov costruisce non sul principio dell'azione scenica, ma su quello delle caratteristiche colloquiali di un dato narratore.

Tipici, nelle prime opere, sono i "dialoghi-inchieste", in cui lo *skazitel'* abborda l'interlocutore con un fuoco di fila di domande. Sembra che in

tal modo si voglia tener conto delle "voci" degli altri personaggi, che parlano in modo autonomo, su un tono generale letterario, in contrasto col linguaggio colorito e ricco di espressioni dialettali e folcloriche del narratore.

Nel "Bue muschiato", o "Pecorone" (*Ovcebyk*), del 1862, per esempio, che costituisce il felice esordio letterario di Leskov, Vasilij Petrovič, il protagonista, viene subissato di domande da parte dello *skazitel'*. Questo figlio di un sagrestano di paese, "tagliato male, ma cucito forte", va come un nuovo Diogene in cerca degli "uomini evangelici", patendo ovunque amare delusioni. Ecco le sue risposte al narratore, dopo aver abbandonato una casa di ricchi in cui era istitutore, per la reazione alle "monellerie" del padroncino nei confronti di una serva:

- E allora, avete subito lasciato quella casa?
- No, fu un mese e mezzo dopo.
- E andavate d'accordo con quella gente?
- No, non parlavo con nessuno.
- E a tavola?
- Pranzavo col contabile.
- Come, col contabile?
- Per dirla semplicemente, nel tinello della servitù. Ma questo è niente per me. Non mi si può offendere."

Segue un brano senza più domande e risposte, poi di nuovo:

- E di vostra madre che ne fu?
- Ma io non la vidi più, in seguito. Io dalla camera della servitù me ne venni direttamente a Kursk.
- Quante verste sono?
- Cegtosettanta: ma fossero state anche millesettecento, era lo stesso."3)

E' questo uno dei molti esempi di contrapposizione, nel dialogo, del *čudak* (strambo, originale) agli altri personaggi, resa mediante "una corretta impostazione della voce", secondo la formula che Leskov raccomanda: "sapendo dominare la lingua dello *skazitel'*, non la si deve spostare dagli alti ai bassi". Giacché lo sforzo costante dello scrittore fu sempre quello di far sì che i *popy* parlassero da ecclesiastici, i *mužiki* da contadini, i *meščane* da piccolo-borghesi e così via, sì che, come gli confidavano i lettori, "leggermi faceva allegria". E aggiungeva:

"E' piuttosto difficile studiare il discorso di ogni rappresentante dei numerosi ceti sociali e *status* personali. Ecco, questa lingua popolare, volgare e lambiccata, con la quale sono scritte molte pagine delle mie opere, non è di mia composizione, ma mi è stata suggerita dal contadino,

dal semi-*intelligent*, dai parolai, dai mentecatti e dai santoni (...) Io sono andato per anni in cerca di paroline, proverbi e singole espressioni colte a volo nella folla, sulle chiatte, negli uffici di reclutamento e nei monasteri (...) Con attenzione e a lungo ho prestato orecchio all'accento e alla pronunzia del popolo russo ai vari gradini della scala sociale. Nelle mie opere esso parla *alla sua maniera*, e non nello stile letterario".

E concludeva, confidandosi con l'amico Faresov, suo biografo:

"E' più difficile per il letterato appropriarsi della lingua dell'uomo della strada che di quella dei libri. Ecco perché da noi sono pochi i creatori di uno stile, cioè quelli che sanno padroneggiare il discorso vivo, e non letterario".⁴⁾

2. Drammi di contadine e mercantesse

Torniamo ora al tema del dialogo, quale nuovamente compare in un'altra opera giovanile di Leskov, la "Vita-martirio di una contadina" (*Žitiš odnoj baby*), del 1863. Su una base di elementi di folklore sono qui trasferite le caratteristiche del "parlato", mentre il narratore è ridotto a un pretesto per lo *skaz* (lo si sente soltanto nella "cornice" e nelle parti di raccordo); ciò è tanto più interessante se si considera che Leskov non aveva in quegli anni ancora rinunciato a valersi della forma del romanzo, ed anzi voleva rivaleggiare con Turgenev.

Ecco l'*incipit* della novella, tipico del linguaggio dello *skaz*:

"Un piccolo contadinotto era quel disperato di Kostik, così maligno che Dio ci salvi! In famiglia c'era la madre, Marfa Petrovna, lui stesso, Kostik, due fratelli minori, Pëtr e Egor, e la sorella Nastja. Petrovna era assai vecchia, e l'asma non faceva che tormentarla, Pet'ka e Egorka erano giovani e imparavano un mestiere, l'uno da un calzolaio, l'altro da un falegname (...) La vita era, si sa, come dovunque; ma più di tutto era molesto per quei disperati contadini lo stare allo stretto (...) giacché ognuno ha la sua izba, o almeno vi è alloggiata tutta la famiglia, mentre in quel cortile c'erano soltanto due izbe, e in una vivevano due famiglie e nell'altra tre. In quell'angustia non si sentivano che liti, ingiurie, parolacce, imprecazioni: uno scandalo, che Dio ci scampi!"⁵⁾

Tutta la novella è svolta in modo da dare, giusta la definizione di Ejchenbaum, "l'illusione dello *skaz*", con una certa coloritura plebea della lingua del narratore, anche se poi s'incontrano brani incompatibili con questo principio narrativo⁶⁾.

Al lettore, però, sono riservate in seguito delle sorprese; giacché dal forte sentimento amoroso che Stepan prova per la giovane Nastja, costretta

dall'avido, tirannico fratello a sposare un semi-idiota, si sviluppano dialoghi inusitati e curiosi, tutti modulati su canzoni popolari. I due, infatti, che ne sono grandi amatori (*pèsel'niki*), senza ancora conoscersi si scambiano motivi poetici al tempo della mietitura, ricorrendo a temi del folklore; e così dal petto della ragazza esce quel lungo lamento: "oh tu, dolore grande, dolore-nostalgia insopportabile! ...", cui fa eco da lontano la voce virile: "Quando si spegnerà la chiara aurora (...) vieni, mio piccolo cigno, nel verde querceto...", e anche gli incontri della coppia sono contrappuntati da immagini tratte da questi canti popolari: "Pregare per il mio amore, il mio amore amaro... Perché, come un'erba secca, ti trascini dietro a me?"⁷⁾

Sino a che gli amanti non provocheranno l'ira dei persecutori, tentando una fuga senza scampo; allora la canzone si spegnerà sulle loro labbra; Stepan troverà la morte, assiderato fra i campi e Nastja, dopo aver partorito un figlio in prigione, che poi morirà, diverrà una povera vagabonda folle, Nastja "l'indemoniata", che tutti sfuggiranno.

In un tale desolato quadro di costumi contadineschi al tempo della servitù della gleba, che solo può paragonarsi a quelli ^Ÿščedriniani dei *Signori Golovlëv*, l'introduzione del "dialogo per canzoni" è di una potenza lirica senza uguali.

In un altro racconto degli stessi anni, "La donna bellicosa" (*Voitel'nica*), del 1866, c'imbattiamo in un personaggio, Domna Platonovna, che usa un linguaggio manierato, cerimonioso e ricercato a suo modo, da mercantessa piccolo-borghese, e che così è descritto dallo *skazitel'*:

"Aggiungete che Domna Platonovna aveva anche modi distinti. Non avrebbe detto per nulla al mondo, in un salotto, come certuni: 'ieri sono stata al bagno pubblico', ma così si esprimeva: 'ieri, signore, ho avuto il piacere di recarmi a una mascherata senza costume'; di una donna incinta a nessun costo sarebbe uscita a dire, come altri, che era incinta, ma avrebbe detto: 'è in stato interessante', e così via"⁸⁾.

In seguito, quando ormai è sciupata e in preda al suo amore senile, volendo suscitare il compatimento del narratore:

"Per potermi sostenere faccio la vita più affannosa (...) giorno e notte mi sento un'oppressione (...) un fuoco divoratore strugge l'anima mia prima della morte"⁹⁾.

Nella parlantina del personaggio leskoviano vi sono tutti gli artifizi verbali della provinciale semi-incolta, apparentemente merlettaia di professione, ma in realtà mezzana, che procura ai ricchi mercanti pietroburghesi

della "merce viva", di ciò dandone colpa all'"aria della capitale", dove tutto si vende e si compra (è il tema che si ritrova nell'*Idiota* di Dostoevskij). Pure, col suo lungo monologo-relazione sulle vicende della bella Lekanida, da lei indotta alla prostituzione, essa non suscita l'indignazione del narratore, ma piuttosto divertimento e pietà; e l'esito miserando della sua carriera, per essere caduta vittima delle stesse arti, da "cupido" borghese, che aveva messo in opera per tutta la vita, suggella il destino di questa larga "natura russa".

Ancora un racconto, dai toni altamente drammatici, è "La Lady Macbeth del distretto di Mcensk" (*Ledi Makbet Mcenskogo uezda*), del 1865, che si presenta come una cronaca spersonalizzata, in cui il narratore si fa intermediario fra gli eventi e il lettore. Nelle parti descrittive si nota lo stile "neutrale" dell'autore, mentre nel dialogo prevale l'eterogeneo linguaggio del ceto mercantile. Leskov ricorre anche a proverbi, detti popolari, espressioni colorite e fra le tecniche usate si vale di quella del contrasto. Alla vitalità potenziale di Katerina è infatti opposta l'inerzia cui è condannata; alla noia della vita domestica la lieta attività dei servi; alla esuberante giovinezza di Sergej la grigia maturità del suocero Boris; alla sterilità di Katerina, legata all'attempato Zinovij, la prolificità di Aksin'ka. Molti poi sono i riferimenti al folklore e alle credenze del volgo; così se Katerina sogna la luna, ciò significa, secondo l'interpretazione di Aksin'ja, detentrica della sapienza popolare, un bambino, e la predizione si avvera; se invece sogna un gatto con la testa del morto Boris, venuto dal cimitero per vederla amoreggiare con Sergej, è il suo rimorso. Ed è proprio il popolo, qui ritratto pieno di animazione, in contrapposto alla stagnante vita mercantile, a scoprire l'ultimo delitto della coppia; però al processo Katerina, che da esso proviene e dal quale si sente attratta, perché simboleggia la natura feconda, sembra volersene distaccare, indifferente alla pena, solo concentrata nel suo amore; mentre Sergej, nel superstizioso timore del castigo divino, tende a reinserirsi in esso.

Abietto e vile è però il suo contegno, quando eccita la gelosia di Katerina a una tappa del convoglio dei deportati:

"- Che c'è, mercantessa? Vostra signoria è in buona salute ? - domandò insolentemente Sergej a Katerina L'vovna (...) E in così dire, tosto rivoltosi a Sonetka, la coprì con la falda del suo mantello e intonò con voce acuta in falsetto:

Dietro una finestra, nell'ombra, spunta una testina bionda.

Tu non dormi, mio tormento, tu non dormi, birichina.

Ti coprirò col lembo del mantello, perché non ti si veda.

Con queste parole Sergej abbracciò Sonetka e la baciò sonoramente dinanzi a tutta la compagnia¹⁰⁾.

Nella sua sfrontatezza, dopo questa canzoncina che è quasi una parodia di una romanza da salotto, Sergej si scatena in una nuova beffa, attingendo a un motivo del folclore:

"— Su, mercantessa, in nome della nostra vecchia amicizia, pagaci da bere. Non essere avara. Ricordati, mia amata di un tempo, del nostro amore passato, ricordati, gioia mia, di quando ce la spassavamo insieme, ricordati delle lunghe notti d'autunno che sono state nostre, dei tuoi parenti che abbiamo mandato a riposare il sonno eterno senza preti e senza diaconi¹¹⁾.

Tali parole, risvegliando atroci visioni nella mente sconvolta di Katerina, sono da lei ripetute in un mormorio, quasi in istato d'incoscienza; ché di fronte a un Sergej divenuto "un serpente velenoso" — l'ha ingannata chiedendole le calze solo per regalarle a Sonetka, l'ha beffata ed esasperata con quei richiami a melodie popolari, — non rimane a Katerina che di mettere in atto la sua vendetta di morte, per quell'amore oltraggiato, quella vita perduta.

3. L'"Angelo", il "Pellegrino", il vescovo missionario

Prendiamo ora in rapido esame le *pověsti* degli anni '70, soprattutto "L'angelo suggellato" (*Zapečătlennyj angel*) e "Il pellegrino incantato" (*Očaròvannyj strannik*), ambedue pubblicate nel 1873, e ancora "Ai confini del mondo" (*Na kraju sveta*) nel 1875, che più di altre opere hanno assicurato a Leskov la fama di narratore originale, autoctono (*samobytnyj*). Il suo talento si rivela qui, più che nei romanzi tradizionali, nelle forme della cronaca, della storia, della leggenda, dove la serie delle avventure del protagonista si svolge "a guisa di un filo di perle", sullo sfondo degli ambienti naturali più diversi. Una medesima "cornice" le collega; giacché sia nella locanda isolata dove la gente si è rifugiata per sfuggire a una tempesta di neve ("L'angelo"), che sul battello solcante le scure acque del Lago Ladoga ("Il pellegrino"), che nel salotto dove il vescovo ortodosso Nil presenta ai suoi ospiti l'ascetica figura del "Cristo russo", paragonandola ai capolavori troppo mondani della pittura sacra europea ("Ai confini del mondo") c'è sempre uno *skazitel'*, dapprima monologante e poi ben disposto al dialogo coi suoi ascoltatori.

E se nell'"Angelo" è l'intemerata fede dei "vecchi-credenti", costruttori del ponte sul Dnepr a Kiev, a dominare la scena di un mondo meschino, corrotto ed ipocrita, nel "Pellegrino" campeggia la figura del *connaisseur* di cavalli Ivan Fljagin, che sua madre ha "votato" a Dio, forte come un Sansone e tenero come una *njanja*, sopravvissuto a tutte le prove ed avventure della travagliata esistenza (prigioniero dei Tartari, ammaliato dagli zingari, soldato e infine monaco ribelle); mentre in "Ai confini del mondo" la palma del "giusto" va a quella guida pagana che, fedele al suo dovere, nell'allucinante tempesta siberiana salva la vita al vescovo, esempio all'altro indigeno, convertito al cristianesimo, che lascia morire il padre Kiriak a lui affidato, sicuro che riceverà il perdono del Cielo.

Il dialogo, in queste novelle, non è mai assente, anzi fa da contrappunto alle gesta dei personaggi-narratori, per abbassarli con bonaria ironia a un livello più umano e per immergerli nel fango del quotidiano; sono gli ascoltatori, col loro banale buon senso, che sembrano tarpare le ali ai sogni e alle fantasie, come nel finale dell'"Angelo":

"Gli ascoltatori tacquero per un po', ma alla fine uno d'essi, dato un colpo di tosse, osservò che in quella storia tutto trovava una spiegazione: e i sogni di Michajlica, e la visione indistinta apparsale nel dormiveglia, e la caduta dell'Angelo, che un gatto o un cane in fuga potevano aver fatto rotolare a terra, e la morte di Levontij, che doveva essere ammalato ancora prima dell'incontro con Pamva; e del pari spiegabili erano le fortunate coincidenze di fatti con le parole di Pamva, favellante per enigmi.

— Ed è anche comprensibile, — aggiunse l'ascoltatore, — che Lukà abbia potuto attraversare il fiume sulle catene con quel remo in mano: è noto che i muratori sono maestri nel camminare e arrampicarsi dove vogliono e il remo poi è come un bilanciere; e si può pure capire, alla fine, come mai Maroj abbia creduto di vedere intorno a Lukà quel chiarore fosforescente, in cui gli parve d'identificare degli Angeli: nello stato di tensione in cui si trovava, chi sa che cosa può balenare agli occhi di un uomo del tutto intirizzito? (...)"¹²⁾

E dopo altre "spiegazioni" dei fatti prodigiosi di quella notte, che paiono mettere fine al dibattito: "Ebbene allora, a quanto pare, l'intera storia è semplice e naturale", ecco la replica dello *skazitel'*:

"— Così invero ritengono molti, che tutto si sia svolto nel più comune dei modi, e non solo le persone istruite che ne sono venute a conoscenza, ma anche i nostri fratelli rimasti nello scisma si beffano di noi, dicendo che un'inglese con un foglietto di carta ci ha fatto scivolare nelle braccia della Madre Chiesa. Ma noi non contestiamo siffatti argomenti: ognuno giudica in rapporto alla propria fede e a noi non importa affatto per quali vie il Signore abbia ritrovato la sua creatura e da quale calice l'abbia dissetata, purché essa sia di nuovo nel seno del Creatore e sazi la sua brama d'unione alla Patria Celeste ..."¹³⁾