



**Universität
Zürich** ^{UZH}

Dies Romanicus Turicensis

Universität Zürich
Romanisches Seminar
Zürichbergstrasse 8
CH-8032 Zürich
diesrom@rom.uzh.ch
www.rose.uzh.ch

VII. Dies Romanicus Turicensis: Stimmen und Stille

Zürich, 21.-22. Juni 2013

BOOK OF ABSTRACTS

Sintassi di gesto e parola: note sull'eloquio afasico

Valentina Bianchi

Università per Stranieri di Siena (Italia)

Il silenzio nell'eloquio del soggetto afasico costituisce indubbiamente una chiave interpretativa rivelatrice di senso: lo studio di ciò che non è prodotto verbalmente, cioè del “non-detto” (o, per meglio dire, dell’“altrimenti-detto”) offre una possibilità di valutazione ad ampio spettro sulla lingua, anche nello stato di disgregazione delle sue strutture. Analizzare la produzione linguistica afasica significa, dunque, valutare anche la produzione gestuale coverbale.

Presupposto fondante dello studio è la multimodalità del sistema comunicativo. Si indaga, così, in prospettiva jakobsoniana, il rapporto combinatorio tra sintassi della parola e sintassi del gesto coverbale nei casi di disturbi linguistici acquisiti, valutandone l'interpretazione nella totalità dell'atto comunicativo, prodotto verbalmente e gestualmente.

Lo studio si basa sull'analisi del comportamento linguistico di tre casi clinici con profili patologici distinti (afasia di Broca, afasia di Wernicke e afasia amnestica progressiva), ovviamente non aprassici, reclutati presso il Centro di Riabilitazione linguistica dell'Azienda Ospedaliera di Lucca (in Toscana).

Nello specifico, il mio contributo si concentra, *inter alia*, sul gesto deittico e sulla relazione che esso intrattiene, in caso di deficit linguistici, con le manifestazioni verbali che realizzano funzioni inerenti alle categorie deittiche di *ego*, *hic* e *nunc*: lo scopo è l'analisi di un fenomeno linguistico, la deissi, relativamente alla sua realizzazione verbale e gestuale, a dimostrazione della cooperazione tra linguaggio spontaneo e gestualità coverbale. Meriterà una riflessione a parte la relazione tra gesto deittico e persona grammaticale (categoria manifestata verbalmente da marche formali di varia tipologia, non solo, cioè, da forme pronominali esplicite).

I dati patologici sembrano, dunque, confermare l'ipotesi di una continua interazione nella produzione di parola e gesto che si colloca nella direzione dell'individuazione di una base neurologica comune, il cosiddetto *network* semiotico (Taddei 2011), una struttura soggiacente di cui i due sistemi semiotici colgono peculiarità diverse in modo complementare.

Portavoz del consumo: la *voix acousmatique* en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* de Pedro Almodóvar (1988)

Julia Brühne

Johannes Gutenberg Universität Mainz (Deutschland)

En su estudio teórico sobre el filme, *La voix au cinema*, Michel Chion desarrolla el concepto de la *voix acousmatique*, una voz sin cuerpo, no localizable, que funciona sin un concreto portador. Un ejemplo clásico sería el narrador *off-screen*, que con su voz guía al espectador a lo largo de la película, pero sin que se lo pueda identificar necesariamente como figura de la diégesis.

Pero también una voz ligada a un sujeto portador puede presentarse como *voix acousmatique*. Por ejemplo, cuando la voz de un sujeto adquiere visos fantasmáticos y difunde al mismo tiempo temor y fascinación. En *Mujeres...* de Almodóvar hay una voz así, que pertenece a una figura concreta, pero que sin embargo casi siempre aparece desligada de ella.

Esta voz incorpórea corresponde a Iván, el antiguo amante de Pepa, la protagonista. En el transcurso de la acción Pepa intenta muchas veces contactar a Iván personalmente. Pero una vez y otra se topa sólo con una voz conservada en algún medio y en cierto modo desfasada: la grabación en el contestador automático o la película sincronizada en el estudio de grabación.

Las superficialidades románticas propagadas por la voz de Iván persiguen a Pepa. Sólo al final de la película, cuando ella finalmente lo tiene frente a sí, pierden su fascinación tanto la voz como quien la transporta. En la tradicional línea del desengaño español, Pepa reconoce el error que ha cometido al regalarle su afecto a esta voz.

Es cierto que esto indica, por un lado, la emancipación de la mujer de un donjuanismo pervertido. Pero esta interpretación no es suficiente, porque la voz, en su dimensión de medio portador de una ideología, es al mismo tiempo crítica a un modelo de especificación genérica transmitido por el cine y las revistas femeninas. En el marco de la ponencia/ exposición quiero discutir esta componente del filme, a la que hasta ahora han prestado poca atención los estudiosos, mostrando que la voz incorpórea de *Mujeres...* no representa sólo la superación de un universo dominado por los hombres y la definitiva liberación de la autoridad franquista. Porque Almodóvar desenmascara aquí simultáneamente medios como el cine y las revistas, que más bien propagan más monológica que dialógicamente un dispositivo amoroso romántico que sirve al establecimiento normado de una nueva política de consumo.

Punteggiatura del silenzio in *Fortezza* di Giovanni Giudici

Lisa Cadamuro
Università di Pavia (Italia)

Nella scrittura poetica di Giovanni Giudici si assiste a una progressiva rarefazione dell'uso interpuntivo. Tra le prime raccolte, in cui la punteggiatura è piuttosto varia, e l'ultima, *Eresia della sera*, dove l'interpunzione scompare del tutto (cfr. la sezione *Primo amore*), si situa una fase intermedia rappresentata da *Salutz* e *Fortezza* in cui, accanto alla punteggiatura espressiva, sono usati quasi soltanto i due punti e la lineetta. Le carte d'autore che testimoniano la genesi di *Fortezza* confermano l'uso quasi esclusivo di questi due segni e ne rivelano l'intercambiabilità e la similarità di funzioni.

Distanti dall'uso canonico, i due punti e la lineetta si collocano prevalentemente a fine verso, contrapponendosi quindi ai dispositivi di rafforzamento del "pieno": l'apertura di ogni verso con la maiuscola e l'insistita indicazione degli accenti di parola, oltre alla polifonia di voci della sequenza che crea un vero e proprio "intreccio". I due segni interpuntivi sembrano dunque voler amplificare il vuoto che li segue, il silenzio della 'pausa' di fine verso.

Infine, si osserva un legame tra l'interpunzione e i temi della sequenza, sorta di giornale di prigionia che racconta la vicenda di un uomo recluso in una "fortezza" e costretto a resistere tra torture, ricordi e visioni, come se la punteggiatura fosse usata ad acuire l'opposizione pieno/vuoto, voce/silenzio.

- G. ANTONELLI, *Dall'Ottocento a oggi*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. Mortara Garavelli, Roma, Laterza, 2008, pp. 178-210.
- K. DENMAN, *Emily Dickinson's volcanic punctuation*, «The Emily Dickinson Journal», 1 (1993), pp. 22-46.
- C. DI ALESIO, *Parlare in linguis: per una lettura di 'Fortezza' di Giovanni Giudici*, «Hortus», 18, 1995, pp. 82-89.
- G. GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Milano, Mondadori, 2008.
- N. MARASCHIO, *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1993.
- A. MENICHETTI, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993.
- C. SEGRE, *Intrecci di voci*, Torino, Einaudi, 1991.
- F. SERAFINI, *Questo è il punto. Istruzioni per l'uso della punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- E. TONANI, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Firenze, Cesati, 2012.
- EAD., "Punteggiatura bianca" e ritmo visivo nella poesia dell'ultimo Luzi, «Nuova corrente», LIV (2007), 140, pp. 335-358.
- S. VERDINO, *Omaggio a 'Salutz'*, «Nuova corrente», XLIV (1997), 120, pp. 291-302.
- R. ZUCCO, *Apparato critico* in G. GIUDICI, *I versi della vita*, cit.

Voz y silencio en la obra de Manuel Rivas

Sandra Carrasco
Universität St. Gallen (Schweiz)

La presente comunicación se propone indagar en los principios poetológicos de la voz y del silencio en las novelas *Las voces bajas* (2012) y *Todo es silencio* (2010) de Manuel Rivas.

La voz y el silencio son elementos constitutivos de la obra novelística y poética del escritor gallego, Manuel Rivas. *Las voces bajas* es el título de su más reciente novela compuesta “al modo de una autobiografía”, como reza la editorial en la contraportada. El yo literario explicita una poetología de las voces bajas, a partir de la cual se constituye como instancia textual: “[...] en los relatos de las voces bajas se sucedían al albur los tiempos y los episodios. En apariencia.” (p. 92). La contingencia aquí evocada recuerda la confluencia de voces, que ya había formado el relato histórico en *Os libros arden mal* (2006). En su primera novela, *El lápiz del carpintero* (1998), Rivas había elaborado la Galicia de la Guerra Civil en una serie de imágenes poéticas; *Las voces bajas* retoma la relación entre palabra e imagen intercalando fotos familiares en el relato del yo. Las imágenes visualizan el silencio dentro del relato de “las voces bajas” y construyen, así, una historia tácita del yo que existen en línea paralela a su historia narrada.

Todo es silencio se abre con el postulado “La boca no es para hablar. Es para callar” (p. 9) y establece una tipología del silencio, que estructura el texto en dos grandes apartados: “El silencio amigo” y “El silencio mudo”. El texto opera con una poetología de la soledad y del poder recurriendo al mecanismo del silencio elocuente. El universo narrativo es la ciudad pesquera, Brétema, en cuyas costas se mueven los protagonistas del relato, afectados por el poder del narcotráfico. El lugar fronterizo se revela como alegoría para los límites entre autonomía y cooperación establecidos como límites entre el alzar la voz y el guardar silencio.

En la obra de Rivas, las ficciones autobiográfica e histórica se asemejan mediante la interacción de voz y silencio en el texto literario. La obra de Rivas plantea la problemática de los límites entre autonomía y cooperación, ideología y materialismo, oralidad y escritura, lo público y lo privado en los umbrales del siglo XXI. Esta problemática se articula como oscilación entre la voz y el silencio en la constitución del discurso literario.

Bibliografía

DE MAN, Paul (1993): «Autobiographie als Maskenspiel», en: MENKE, Christoph (ed.) (1993): *Die Ideologie des Ästhetischen*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 131-147. [trad. Jürgen Blasius].

— (1988): *Allegorien des Lesens*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp. [trad. Werner Hamacher y Peter Krumme] [1a ed.: 1979: *Allegories of Reading*, Yale University Press].

PFALLER, Robert (2012): *Zweite Welten und andere Lebenselixiere*. Fráncfort del Meno: Fischer.

RIVAS, Manuel (2012): *Las voces bajas*. Madrid: Alfaguara.

— (2010): *Todo es silencio*. Madrid: Alfaguara.

— (2006): *Os libros arden mal*. Vigo: Xerais.

— (1998): *El lápiz del carpintero*. Madrid: Alfaguara.

SENNETT, Richard (2012): *Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält*. Berlín: Hanser. [trad. Michael Bischoff] [1a ed.: 2012: *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*. Yale University Press; Allen Lane].

— (2008): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Berlín: BvT. [trad. Reinhard Kaiser] [1a ed.: 1974: *The Fall of Public Man*. Nueva York: Alfred A. Knopf].

Formes de polyphonie dans les SMS écrits en Suisse italophone et romanchophone

Claudia Cathomas, Nicola Ferretti & Anne-Danièle Gazin
Universität Bern (Schweiz) & sms4science.ch

La communication par SMS offre un vaste domaine de recherche déjà en raison de deux caractéristiques : la fréquence de l'utilisation du médium, d'un côté, et la proximité conceptuelle entre le langage écrit dans les SMS et le langage parlé, de l'autre. Dans un contexte plurilingue comme la Suisse italophone et romanchophone, s'y ajoute la combinaison de plusieurs codes dans un même SMS.

Les SMS italiens et romanches récoltés dans le cadre du projet *SMS communication in Switzerland* – dirigé par prof. E. Stark (Dürscheid & Stark 2011, Stähli/Dürscheid & Béguelin 2011) – présentent une grande variété linguistique. La notion de polyphonie renvoie pour nous à l'utilisation de plusieurs codes linguistiques et (idéo)graphiques.

Dans notre contribution, nous nous concentrons sur la co-occurrence de plusieurs langues et variétés dans les SMS, plus précisément sur le rapport entre les langues minoritaires (dialecte tessinois, rhéto-romanche) et les 'grandes' langues (italien, allemand). D'abord, nous présenterons les différentes formes sous lesquelles le *code switching* (alternance de code) apparaît dans notre corpus. Ensuite, nous indiquerons les contenus sémantiques que nous avons pu y lier pour enfin aborder la fonction de l'alternance de code. Cette pratique semble être une ressource supplémentaire que l'auteur du SMS utilise pour construire son message. Nous proposerons une analyse de ce qu'elle permet de communiquer. Nous finirons par comparer l'utilisation de cette pratique dans les deux contextes différents de la Suisse italophone et romanchophone.

Dürscheid, C./Stark, E. (2011): SMS4science: An international corpus-based texting project and the specific challenges for multilingual Switzerland, in: Thurlow, C./Mroczek, K. (Hrsg.): *Digital Discourse: Language in the New Media*, Oxford University Press, New York: 299-230.

Stähli, A./Dürscheid, C./Béguelin, M.-J. (2011): *sms4science*: Korpusdaten, Literaturüberblick und Forschungsfragen, in: *Linguistik online* 48: 3-18.

Pascal Quignard. Entre le refus du langage et l'impossibilité de se taire, le silence musical.

Marion Coste

Université Paris III Sorbonne Nouvelle (France)

L'un des personnages récurrents dans l'œuvre de Pascal Quignard est celui du musicien : Sainte-Colombe et Marin Marais dans *Tous les matins du monde*, Ann Hidden et Charles dans *Villa Amalia*, Némie dans *Vie Secrète*, Claire dans *Les solidarités mystérieuses*... Ces personnages sont aussi des solitaires et des silencieux : ils sont ceux qui refusent le langage.

Il s'agira dans notre exposé de comprendre cette fascination pour les personnages mutiques ou quasi-mutiques, et la relation entre cette absence de langage, la musique et la littérature. Ou comment le silence du langage se sublime dans le silence musical.

En lisant les œuvres théoriques de Pascal Quignard, on comprend que l'écriture est pour lui un moyen de survivre tout en refusant le langage. Le silence, le mutisme, est donc une forme d'idéal. Car à l'origine, il y a le refus du compromis que réalise toute parole : parler, c'est accepter de perdre la spécificité de la chose comme je la vois, c'est accepter de perdre ma propre individualité afin de pouvoir m'inclure dans un groupe.

Mais se taire est impossible. Le silence, s'il est un vide, est impossible, car il est alors le silence du mort, de celui qui croise le regard de Méduse¹ ou qui plonge rejoindre les sirènes².

Il faut donc se taire sans se taire. Trouver un silence expressif : c'est pourquoi le musicien chante, et l'écrivain écrit.

Dans un premier temps, nous comprendrons le refus paradoxal du langage chez Pascal Quignard : ses motivations, ses risques et son impossibilité. Nous utiliserons principalement des citations tirées de *Inter*.

Ensuite, nous verrons comment la musique apparaît comme une façon de se taire en créant un silence habité, capable d'accueillir tout ce que le langage gomme. Pour cela, nous nous appuierons sur l'exemple de la musique composée par Ann Hidden, protagoniste de *Villa Amalia*.

Nous analyserons enfin les « silences » des textes de Pascal Quignard à travers son usage des aphorismes, pour comprendre comment ils sont habités en les comparant au « soupir » musical, qui est le nom donné au silence lorsqu'il dure un temps. Pour cela nous regarderons des extraits de *La Leçon de musique*.

¹ Pascal Quignard, *Petit traité sur Méduse*.

² Pascal Quignard, *Boutès*.

L'orrore indicibile: rappresentazioni del lager in Liana Millu, *Il fumo di Birkenau*

Sibilla Destefani
Universität Zürich (Schweiz)

Come si rappresenta l'inferno? Da Wiesel a Levi, da Antelme a Rousset, i sopravvissuti s'interrogano sulla "possibilità di raccontare"¹ la Shoah. Perché quelli che ritornarono da Auschwitz portavano in sé "l'esperienza della follia assoluta";² nei loro occhi c'era l'orrore del "secolo delle tenebre":³ c'erano cumuli di cadaveri, esperimenti genetici su donne incinte, bambini fulminati dai reticolati ad alta tensione. C'erano ragazzi impiccati, uomini fucilati, ragazzine costrette a scegliere tra la prostituzione e la morte. C'era "il fumo di Birkenau" che portava via i cadaveri, e c'erano quelli che ancora non erano morti, che lo respiravano. La barbarie nazista ha messo in discussione la possibilità stessa di descrivere il mondo. Come Dante non riesce a descrivere Dio, perché non esistono le parole per dirlo, così i sopravvissuti dubitano di poter descrivere la Shoah, perché non esiste un linguaggio abbastanza disumano per raccontarla. Tanto che c'è chi s'interroga sulla necessità di "una lingua dell'Olocausto",⁴ un linguaggio specifico dell'orrore. Ma se fosse così, si chiede Kertész, "allora questa lingua non dovrebbe essere talmente terribile e talmente funebre da distruggere, alla fine, tutti quelli che la parlano?"⁵ Una domanda legittima, soprattutto se si considera il destino di due dei maggiori testimoni dell'orrore, come Celan e Levi. Eppure, sfidando l'inferno che si portavano dentro, i sopravvissuti hanno reso testimonianza. Hanno trascinato l'Europa fin sull'orlo del baratro, costringendola a guardare quello che aveva fatto.

È proprio su una di queste testimonianze che intende concentrarsi il mio intervento al convegno di giugno: *Il fumo di Birkenau*, della scrittrice-sopravvissuta Liana Millu. Si tratta di un testo fondamentale e ancora poco studiato della letteratura concentrazionaria, organizzato come una raccolta di racconti, ciascuno incentrato su un personaggio diverso. In esso la voce narrante dà vita a coloro che non sono ritornati, e che senza di lei sarebbero stati condannati al silenzio e all'oblio. Attraverso un sapiente alternarsi del *dire* e del *non dire*, del *rappresentare* e del *tacere*, la testimone-scrittrice trascina il lettore là dove il linguaggio imparziale dello storico non è in grado di arrivare: dentro il cuore di Auschwitz, dentro il cuore del Campo. Mi propongo di occuparmi dei modi di rappresentazione dell'estremo, ponendo l'accento – nell'ambito del Convegno – sull'alternarsi del silenzio e della voce, entrambi ugualmente presenti nel *Fumo di Birkenau*, in cui con uno stile asciutto, "in un linguaggio sempre dignitoso e misurato"⁶, la Millu alterna immagini nitide e violentissime, a tratti quasi filmiche, con le figure di reticenza: dall'ellissi all'uso antifrastico del linguaggio biblico, la penna esperta della scrittrice si mette al servizio della memoria, e consegna alla Storia uno dei documenti più importanti del Novecento europeo; uno di quei documenti necessari, oggi più che mai, perché capaci di dare voce al silenzio assordante di sei milioni di fantasmi.

¹ Jorge SEMPRUN, *La scrittura o la vita*, Milano, Guanda, 1996, pp. 19-20.

² WIESEL, *Parole di straniero*, Milano, Spirali, 1986, p. 8.

³ Tzvetan TODOROV, *Il secolo delle tenebre*, in FLORES, Marcello [a cura di], *Storia, verità e giustizia: i crimini del XX secolo*, Mondadori, Milano, 2001, p. 1.

⁴ Imre KERTÉSZ, *La lingua esiliata*, in Id., *Il secolo infelice*, Milano, Bompiani, 2007, p. 222.

⁵ IBIDEM.

⁶ Primo LEVI, *Prefazione a Liana MILLU, Il fumo di Birkenau*, Firenze, Giuntina, 2011, p. 2.

Silenzio, «voce di bocca» e «voce di cuore» nella predicazione in volgare di Giordano da Pisa e Bernardino da Siena.

Francesca Galli
Università della Svizzera italiana (Svizzera)

La contemplazione nel silenzio, la meditazione interiore, un uso misurato della parola costituiscono pratiche e virtù frequentemente esaltate nella predicazione in volgare del Basso Medioevo. «Sette volte parlò la Vergine Maria in tutto il tempo della sua vita, e non più», ricorda Bernardino da Siena ai suoi ascoltatori, invitando, in particolare le donne, «piuttosto a udire, che a parlare» ed a «non ciarlare, come molte fanno – chia, chia, chia, chia – ». ¹

D'altra parte, vi è chi, «parlando, da la mattina a ssera tiene silentio» ² e vi sono circostanze in cui è necessario dar voce, espressione, consistenza sonora, a quanto abita il cuore dell'uomo. Nella confessione ad esempio, spiega Giordano da Pisa, i peccati, «uno romore terribile, che nne va insino al cielo», un «suono», una «voce» che «non si può celare», ³ devono essere manifestati, rivelati con chiarezza, poiché «tacergli non è altro se non a tutto il mondo palesargli». ⁴ Così pure il grido di coloro che proclamano la Verità non deve smettere di risuonare, poiché «l'opposito sarà quando Antecristo metterà la fede sua innanzi: allora sarà silenzio, e la fede cristiana sarà venuta meno». ⁵

Al cospetto di un Dio che è ineffabile nella sua divinità e si rivela al contempo come Verbo incarnato, il predicatore si trova spesso a confrontarsi con le potenzialità e le ambivalenze dell'espressione orale e di quel «parlare dell'anima» che «puote essere per cogitazione, in pensare», ⁶ inafferrabile per i sensi umani. L'alternanza dialettica di voci e silenzio diviene allora un aspetto cardinale della vita del credente, un difficile equilibrio da ricercare e modellare nella consapevolezza che di ogni sussurro, della bocca o del cuore, «gli uomini renderanno conto nel giorno del giudizio» (Mt 13, 36).

¹ BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, a c. di C. Delcorno, I, Milano, Rusconi, 1989, pp. 307-8 (*Predica IX*).

² DOMENICO CAVALCA, *Vita dei santi Padri*, a c. di C. Delcorno, I, Firenze, SISMEL - Ed. del Galluzzo, 2009, p. 941.

³ GIORDANO DA PISA, *Avventuale fiorentino 1304*, a c. di S. Serventi, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 291, 294 (*Predica XIX*).

⁴ GIORDANO DA PISA, *Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'ordine de' predicatori recitate in Firenze dal 1302 al 1305*, a c. di E. Narducci, Bologna, G. Romagnoli, 1867, p. 32 (*Predica VI* – 20 gennaio 1303).

⁵ BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari...*, op. cit., p. 151 (*Predica III*).

⁶ GIORDANO DA PISA, *Prediche inedite*, a c. di C. Iannella, Pisa, Ed. ETS, 1997, p. 227 (*Predica XXX*).

Descriptio silentii e paradosso

Irene Gianni

Università della Svizzera italiana (Svizzera)

La *Descriptio Silentii* di Celio Calcagnini (1544) è una narrazione ecfrastica di un immaginario dipinto raffigurante un sacrificio offerto da alcuni uomini ad Arpocrate. Scopo del rito è di essere accolti, tramite le dee Prudenza e Fede inviolabile, nel tempio prenestino dalla dea della buona sorte. Altri uomini, esclusi dal rito per il dio «astomos», tentano invano di scalare l'impervio monte su cui sorge il tempio.

Nell'operetta trovano sintesi le tradizioni del *signum harpocraticum*: gesto di invito alla contemplazione e alla chiusura al Maligno delle vie verso l'interiorità (tradizione monastica); simbolo misterico-iniziatico che vieta di rivelare i segreti cui il culto del Silenzio ha dato accesso (tradizione egizia e greco-romana).

È stata prestata attenzione alla *Descriptio* sul piano delle sue implicazioni politico-religiose (nicodemismo dell'autore); sul piano iconologico (confronto con le altre divinità silenziose nell'arte); sul piano delle fonti classiche (Plutarco etc).

Restano da considerare, sul piano letterario, i legami (suggeriti fin dal titolo) tra la *Descrizione* e la letteratura paradossale; con tale genere infatti l'autore si è confrontato direttamente (suo, ad esempio, un *Ecomion Pullicis*). Quella del paradosso è la forma precipua dello «scrivere tra le righe» (STRAUSS 1990), di quella scrittura che dà silenziosa voce ad una seconda voce. Al contempo è la forma scelta da «those men brave enough to travel to the limits of discourse» (COLIE 1966: 23). Calcagnini, dando voce ad una pittura che ritrae ciò che non può esistere laddove vi sia voce, si addentra audacemente fin nel nucleo della questione del paragone fra le arti, precorre le vie che saranno del Marino e del suo secolo e che proseguono fino ad oggi (Claudel, *L'oeil écoute*). Sotto la luce del paradosso si dischiudono così nuovi accessi all'opera che, anche attraverso i rilievi sull'*hésuchisme* in Des Périers (SAULNIER 1951), possono rivelarsi fecondi per una nuova comprensione del discusso atteggiamento prudenziale del Calcagnini.

Bibliografia ridotta:

CALCAGNINI 1544

C. Calcagnini, *Opera Aliquot*, Froben, Basilea.

CLAUDEL 1946

P. Claudel, *L'Œil écoute*, Gallimard, Parigi.

COLIE 1966

R. L. Colie, *Paradoxia epidemica. The Renaissance tradition of paradox*, Princeton University Press, Princeton.

SAULNIER 1951

V. L. Saulnier, *Le sens du «Cymbalum mundi» de Bonaventure des Périers, II. La pensée de Bonaventure des Périers dans le «Cymbalum»*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XII: 137-151.

STRAUSS 1990

L. Strauss, *Scrittura e persecuzione*, in *Scrittura e persecuzione*, Marsilio, Venezia: 20-33 (New York, 1952).

Partituras silenciosas: cómo leer un poema pautado

Susana González Aktories
Universidad Autónoma de México – UNAM (México)

Por más de un siglo lo que de manera amplia conocemos como poesía experimental ha evidenciado una recurrente y a la vez fascinante práctica que vincula a la voz poética con la notación y con el silencio. Ejemplos de esto abundan: desde la *Poesia pentagrammata* (1923) del futurista italiano Francesco Cangiullo, hasta partituras como “The thousand symphonies” (1968) o “Sparks for piano” (1979) del poeta norteamericano Dick Higgins, perteneciente al movimiento internacional Fluxus; de “Cage: Chance: Change” (1977) del poeta concreto brasileño Augusto de Campos, a las “Chance combinations” (1973), o los “Fluid sounds” (1986), el “Wu Poem” (1987) e “Il silenzio è d'argento” (1990) de la italiana Betty Danon, representante de la *poesia visiva*. Todos ellos representan un desafío semiótico y una invitación para reflexionar acerca de la relación que existe entre literatura, imagen y sonido, mostrándonos cómo una misma obra es capaz de desplegarse y de comunicar de forma simultánea estas tres dimensiones.

A pesar de lo diverso de su procedencia, estas piezas comparten la evocación, mediante la pauta, de una esfera sonora (musical), al tiempo que el poema se vuelve un evento para la mirada, un programa silencioso, una proyección que en muchos casos prescinde del recurso verbal, y aun así sugiere una intención semántica y performativa altamente sugerente, ponderosa y efectiva.

Se sugerirá cómo operan la alusión y la evocación sonoras en varias de estas obras, y cómo en el plano de lo visual generan un mensaje cifrado, que si bien puede ser “interpretado” en un plano conceptual, no está propiamente destinado a una ejecución musical.

Desde la perspectiva que ofrecen los estudios intermediales, se observará que este tipo de expresiones, al moverse en un terreno liminal, integran y dialogan con diversas tradiciones y lenguajes artísticos, cuestionando de forma provocadora nuestras prácticas convencionales de lectura. Las partituras poéticas son sólo una clase de notación que nos recuerda, además, el papel decisivo que juega la recepción en la configuración de la obra de arte, cuyo mensaje puede ser entendido en estos casos simbólicamente y metafóricamente, activando un circuito de presencia-ausencia, a la manera de una pequeña epifanía silenciosamente musical.

La Voix et le Silence : l'envers et l'endroit du Verbe fin-de-siècle

Julien Marsot

Université du Québec à Montréal (Canada)

La poésie Décadente valorise « non le dit, mais le non-dit, non la parole, mais le Silence¹ ». Or, derrière l'aspiration au Silence se cache une dévaluation axiologique de la Voix associée à la matérialité du corps par un héritage chrétien dont l'Idéal perdure en Poésie à la fin du XIXe siècle. Tout Verbe proféré ne serait qu'un simulacre de la parole divine qui rompit la première le Silence des abîmes en créant l'univers. Dès lors, la Voix est associée à la séduction diabolique par un pan de la tradition chrétienne.

Conséquemment, de l'autre côté de la « ligne de partage artificielle entre la poésie officielle et la poésie "non officielle"² » historiquement tracée par « l'antique tendance à sacraliser la Lettre³ », on retrouve chez les bohèmes associés au prisme esthétique Décadent une volonté explicitement contraire de faire du poème une Voix singulière entendue sur la scène du cabaret. Comme le dit le poète Émile Goudeau, fondateur du cercle des Hydropathes : « Les vers ne sont pas faits pour être lus, mais pour être écoutés⁴ ». Ces poètes changent donc autant de médium en passant de la Lettre à la Voix qu'ils inversent thèmes, axiologie et procédés⁵. C'est en raison de ces transformations transgressives de l'art poétique que l'hydropathe Maurice Rollinat fit scandale dans la Presse. Or, le bruit vocal devenu fin du poème se révèle tout autant « non-dit » et en deçà du *logos* que le Silence méditatif. Voix et Silence constituent donc l'envers et de l'endroit d'une même modernité fin-de-siècle selon que, pour échapper à la rationalité occidentale, ses poètes transigent par l'Idéalisme « sacré » du Silence de la Lettre ou par le Matérialisme « diabolique » de la Voix qui chante et crie.

Cet enjeu poétique sera examiné chez Maurice Rollinat dans trois poèmes intitulés « La Voix », « La Parole » et « Le Silence », lesquels sont exemplaires des valeurs et procédés associés à l'un et l'autre pôle du binôme dans la poésie fin-de-siècle.

¹ Jean de Palacio, *Le Silence du Texte. Poétique de la Décadence*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, coll. « La République des Lettres », 2003, p. 81.

² Marc Partouche, *La lignée oubliée : bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Romainville, Al Dante, p. 94.

³ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 10.

⁴ Émile Goudeau, *Dix ans de bohème*, Introduction, notes et documents de M. Golfier et J.-D. Wagneur avec la collaboration de Patrick Ramseyer, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », 2000 [1888], p. 63.

⁵ « Le terme de médium pourra aussi bien s'appliquer [...] à l'organe physique d'émission et d'appréhension (voix qui articule, *main* qui trace le signe, *œil* qui déchiffre le texte) [...] », Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des idées », 1991, p. 18.

“Lo que el silencio nombra”: poesía y mística en la obra de Hugo Mujica

Mariana Moraes Medina
Universidad de Navarra (España)

Hugo Mujica (Buenos Aires, 1942) ha ubicado el despertar de su vocación poética en una profunda experiencia de silencio vivida en el monasterio Trapense de la Abadía de de Getsemaní, donde permaneció durante seis años y tuvo la oportunidad de conocer a Thomas Merton. La voz nacida entonces fraguó su fortaleza poética en reflejar lo que la existencia tiene de misterio, de sagrado, en un esfuerzo por decir lo indecible. Tanto en su obra poética como ensayística el vínculo entre la palabra y el silencio se presenta como un tema recurrente y conduce por lo común al juego de ocultamiento y revelación de lo trascendente. El principal signo de la trascendencia es, según Mujica, su carácter inexpresable, inefable, y aun así transmisible a través de la poesía, lo que se comprueba en el empleo de un lenguaje paradójico como recurso dominante de su decir poético, un hecho que, unido a la temática de la experiencia humana de lo sagrado, emparenta su obra con tradiciones místicas paganas y cristianas. Esta comunicación se propone, por un lado, dar cuenta de aquellos rasgos que permiten vislumbrar en la obra del escritor argentino una auténtica “poética del silencio” y, por otro, establecer las principales características y fuentes de su misticismo.

**Interazioni tra oralità e unità segniche:
uno studio sulle labializzazioni nella Lingua dei Segni Italiana (LIS)**

Erika Raniolo & Sabina Fontana
Università di Catania (Italia)

La presenza di fenomeni articolatori o di oralità in concomitanza con unità segniche o sintagmatiche è stata indagata da diversi studi su varie lingue dei segni¹. Sulla base della presenza/assenza di un collegamento con il parlato sono state distinte le labializzazioni dai gesti labiali. A differenza dei gesti labiali che non presentano alcun collegamento con il parlato e che sembrano essere parte dell'unità segnica con ruolo distintivo, le labializzazioni sono unità lessicali della lingua parlata articolate nella parte foneticamente più rilevante con funzioni diverse quali la disambiguazione di omonimi, di varianti regionali o, infine, di neologismi al livello paradigmatico, e il mantenimento della coesione sull'asse sintagmatico.

Il presente lavoro di ricerca si propone di analizzare il rapporto che intercorre tra oralità e gestualità nella lingua dei segni italiana, approfondendo in particolare la relazione tra le labializzazioni e il segnato nel discorso.

Ad un campione costituito da 10 sordi di cui 5 segnanti nativi e gli altri 5 segnanti che hanno appreso la lingua dei segni in età adulta ed in ogni caso oltre la maggiore età sono stati mostrati due video: uno di Stanlio e Ollio e l'altro di un programma televisivo di attualità, entrambi sottotitolati. Inoltre, dopo aver segnato il contenuto dei due video, i sordi sono stati interrogati sull'accettabilità dei due video segnati da un altro sordo segnante senza l'uso di alcuna labializzazione. I risultati del presente studio confermano che le labializzazioni sono un fenomeno strutturale determinato da una particolare situazione sociolinguistica di contatto e che, sebbene legate ad esigenze del discorso, svolgono funzioni di natura semantica e pragmatica complesse.

Bibliografia

- Boyes-Braem P., Sutton Spence (a cura di) (2001), *The Hands are the Head of the Mouth. The Mouth as Articulator in Sign Language*, Hamburg, Signum Verlag.
- Fontana, S. (2008), "Mouth Actions as Gestures in Sign Language" in Kendon A. & Russo Cardona T. (a cura di), *Dimensions of Gestures: Special Issue of Gesture 8:1*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, pp 104-123.

¹ Per una rassegna vedi Boyes Braem e Sutton-Spence (2001). Per un'analisi delle labializzazioni in LIS vedi Fontana (2008).

La historia acallada y los “ruidos” en: *Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán

Patricia Riosalido Villar

Universidad Nacional de Educación a Distancia – UNED (España)

La tergiversación de los hechos por parte del general Franco en esta novela de corte autobiográfico quedará al descubierto por el contradiscurso de Marcial Pombo que propone otra versión de los hechos. Está constantemente enmendando y contradiciendo la versión del general que él mismo inventa. Lo innovador de la reconstrucción de la Historia en la presente novela es que quiere devolver la voz a la versión silenciada. En el contexto de la historia de la literatura, esta novela entra dentro de aquellas que, tras la decepción de la Transición, quisieron alzar su voz nacida de la consciencia de una España vencida y sin voz, para prestársela a aquellos que quisieron denunciar con mayor radicalidad lo que se venía haciendo en política.

El editor Amescúa propone a Pombo escribir una autobiografía de Franco. La tarea de escribir desde el punto de vista del general sobrepasa al escritor ficticio porque se ponen en marcha muchas emociones. Pombo no puede sino contrastar su versión de los hechos a la del general, creando una autobiografía apócrifa.

La voz principal que rige el discurso es la voz de Franco, que narra hechos que tuvieron repercusiones en la historia de España y en su historia personal. A los datos que amontona el monólogo de Franco, se contraponen los comentarios mordaces de Marcial, que muestra su faceta más antifascista.

Vázquez Montalbán veía en la escritura una forma de resistencia cultural frente al poder. Entendía que la función del escritor era dar voz a aquellos que no tienen historia, ejerciendo una resistencia no solo ante el franquismo, sino ante la Transición desmemoriada en clara oposición al pensamiento dominante. Y eso es lo que hace Montalbán: enfrentar una versión a otra revisada en un alegato contra la impunidad del poder. La subversión, como proceso de descodificación que es, está presente en esta novela. Quiere invertir los códigos propuestos en la era del franquismo para deconstruir el discurso dominante.

Finalmente, la versión de la Historia que Marcial Pombo opone a la de Franco, es desestimada y apartada por el editor que las califica de “ruidos”. Es preferiblemente seguir con una Transición templada a dar voz a los que el poder dominante silenció y estas voces no se podrán oír.

Bibliografía

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1991b). “La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo”. En: *La rénovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du colloque des 13 et 14 février 1991*. Presses Universitaires du Mirail (Collection Hespérides), pp. 13-25.

VÁZQUEZ, M. (1992). *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta.

Voz, aspiración, silencio: percepción de un cambio fonético actual en el español de Sevilla y de Granada

Hanna Ruch

Ludwig-Maximilians-Universität München (Deutschland)

En el español de Andalucía la aspiración de la /s/ implosiva (p.e. *cantas* ['kantah]) es un fenómeno muy difundido. Está generalmente aceptado que si la /s/ implosiva se encuentra en posición medial, la aspiración se realiza previa a la consonante (p.e. *pasta* ['pahta]). Sin embargo, en lo que a la pronunciación de /sp, st, sk/ se refiere, estudios dialectológicos (Alther 1935, Alvar 1955) señalan que existe mucha variación. Estudios con un enfoque fonético-experimental (Parrell 2012; O'Neill 2010; Torreira 2012) recientemente realizados han demostrado que en el andaluz occidental la aspiración no siempre se realiza previamente a la consonante oclusiva (preaspiración; ['pahta]), si no que también existen casos en la que se efectúa posteriormente a la oclusión (postaspiración; [pat^ha]). En el andaluz oriental, por el contrario, /sp, st, sk/ se realizan generalmente con preaspiración y con una oclusión más larga (['paht:a]; O'Neill 2010).

Un análisis acústico de /sp, st, sk/ en palabras aisladas (p.e. *espada, estado, pescado*) pronunciadas por 48 hablantes (jóvenes y mayores) procedentes de Sevilla (Andalucía occidental) y de Granada (Andalucía oriental) ha mostrado que los andaluces jóvenes de ambas ciudades realizan un VOT (*voice onset time*; postaspiración) mayor que los hablantes mayores. Al mismo tiempo, el VTT (*voice termination time*; preaspiración) de los hablantes mayores suele ser más largo que el VTT de los jóvenes. Estos resultados apuntan a que en la variedad andaluza se está realizando un cambio fonético en el cual la preaspiración está siendo substituida poco a poco por la postaspiración.

Para poder comprobar si los oyentes andaluces utilizan la postaspiración también en la percepción, se sintetizó un continuo entre *pata* ['pata] y *pasta* ['pat^ha], variando únicamente el VOT en 10 pasos, de 5 ms a 55 ms. Diferentes oyentes de Sevilla y de Granada tuvieron que juzgar en un experimento de percepción para todos los estímulos si oían *pata* o *pasta*. La mayoría de los oyentes fue capaz de distinguir entre *pata* o *pasta*; los jóvenes y los sevillanos lo hacían de manera más categórica y más consistente que los mayores y que los granadinos.

La última parte de este proyecto se consagra a la pregunta si pre- y postaspiración indican categorías sociales como el origen o la edad del hablante. Para ello se manipularon grabaciones de diferentes palabras de 23 hablantes para así adquirir dos variantes diferentes de cada grabación (p.e. [eh'taðo], [e't^haðo]). Las dos variantes obtenidas se diferenciaban únicamente en la presencia o ausencia de pre- o postaspiración. Junto a palabras distractoras de otros hablantes, los estímulos se insertaron en orden arbitrario para así poder realizar un experimento de percepción. En un futuro próximo, oyentes de Sevilla y de Granada tendrán que juzgar para cada estímulo si el hablante es sevillano o granadino, y si es joven o mayor. La hipótesis a probar es que en las variantes con postaspiración, los hablantes serán más bien clasificados en las categorías “sevillano” y “joven”; en las variantes con preaspiración, los oyentes indicarán más bien “granadino” y “mayor”.

Bibliografía

- Alther von St. Gallen, A. (1935): *Beiträge zur Lautlehre südspanischer Mundarten*. Diss., Universität Zürich.
- Alvar, M. (1955): Las hablas meridionales de España y su interés para la lingüística comparada, *Revista de Filología Española* 39, 284–313.
- O'Neill, P. (2010): Variación y cambio en las consonantes oclusivas del español de Andalucía. *Estudios de Fonética Experimental* XIX, 11-41.
- Parrell, B. (2012): The role of gestural phasing in Western Andalusian Spanish Aspiration. *Journal of Phonetics* 40, 37-45.
- Torreira, F. (2012): Investigating the nature of aspirated stops in Western Andalusian Spanish. *Journal of the International Phonetic Association* 42.1, 49-63.

La migration linguistique urbaine: des particularités phonétiques/phonologiques dans différentes communautés migratoires à Paris

Christian Discher, Heike Jauch & Claudia Schlaak
Universität Potsdam (Deutschland)

La globalisation croissante et les mouvements migratoires conduisent – par les temps qui courent – à plusieurs contacts linguistiques et culturels. La pression d’adaptation qui en résulte entre les migrants et la société destinataire doit être classée énorme et mène à une diversité d’expressions linguistiques.

Des analyses concernant les communautés migratoires en France montrent que, dans la plupart des cas, les locuteurs ne s’écartent pas de leur prononciation habituelle de leur langue maternelle et qu’ils, en fin de compte, appliquent la prosodie de la langue maternelle à la langue française. Pour stabiliser le discours, les locuteurs non francophones empruntent des éléments morphologiques ou lexicaux à leur langue maternelle afin de les intégrer à leur discours français ou ils maintiennent au moins l’accentuation habituelle. Ce processus mène à l’établissement de modèles discursifs spécifiques (chez les migrants résidant en France) qui pourront être transmis aux descendants.

Cette communication a pour objet d’analyser – à l’aide d’études qualitatives – la synergie de facteurs linguistiques et sociaux sur le développement de la langue de cité en question.

A cet égard, le système variationnel urbain dû à la migration sera présenté. Des particularités linguistiques des communautés migratoires en question (p.ex. la communauté arabophone, la communauté roumainophone et la communauté camerounophone) seront examinées de façon exemplaire et en même temps elles seront opposées contrastivement. L’accent sera mis sur les caractéristiques phonétiques/phonologiques.

Finalement on essaiera de répondre à la question si et dans quelle mesure les nombreux contacts migratoires à Paris ont-ils influencé les paramètres prosodiques des langues associées (et de leurs variétés).

Bibliographie:

- Dahmen, Wolfgang / Schweickard, Wolfgang (1998): “Rumänische Sprachkultur im Überblick”, in: Albrecht Greule / Franz Lebsanft (Eds.), *Europäische Sprachkultur und Sprachpflege. Akten des Regensburger Kolloquiums Oktober 1996*, Tübingen: Narr, 179-194.
- Eggs, Ekkehard / Mordellet, Isabelle (1990): *Phonétique et phonologie du français: théorie et pratique*, Tübingen: Niemeyer.
- Hecker, Anne (2009): *Das Camfranzösisch: Untersuchungen zur in Kamerun gesprochenen Varietät des Französischen*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Malmberg, Bertil (1993): *La phonétique*, 16e éd. corr., Paris: Presses Univ. de France.
- Meisenburg, Trudel / Selig, Maria (2006): *Phonetik und Phonologie des Französischen*, Stuttgart [u.a.]: Klett (Uni-Wissen Französisch).
- Pöll, Bernhard (1998): *Französisch außerhalb Frankreichs; Geschichte, Status und Profil regionaler und nationaler Varietäten*, Tübingen: Niemeyer.
- Trubetzkoy, Nikolaj Sergejevich (1989): *Grundzüge der Phonologie*, Göttingen: Vandenhoeck.
- Renaud, Patrick (1979): “Le français au Cameroun”, in: Albert Valdman (Ed.), *Le Français hors de France*, Paris: Champion, 419-439.
- Wunderli, Peter (1990): “Intonationsforschung und Prosodie / Intonation et prosodie”, in: Günter Holtus / Michael Metzeltin / Christian Schmitt (Eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Bd. V, 1, Tübingen: Niemeyer, 34-46.

Entre ne rien dire et ne dire que des riens : les poétiques de Flaubert, Manzoni et Clarín*

Tanja Schwan
Universität Leipzig (Deutschland)

Ma communication se propose d'analyser l'interaction entre voix et silence(s) dans trois romans de renommée européenne qui ont marqué le XIX^{ème} siècle. Issus de différentes cultures romanes, ces trois romans comportent de nombreux éléments qui trahissent un parler à mots couverts : dans *Madame Bovary* (1857) – le « livre sur rien » de Flaubert – ce sont surtout les blancs, ces « intervalle[s] entre les lignes », ainsi que le « ce n'est rien », sans cesse répété par Emma ; dans *La Regenta* (1884/85) de Clarín, c'est l'épouse adultère qui, après une longue période de réticence, tombe dans les bras de son séducteur en invoquant « ¡Jesús! » dans un soupir ; et, dans la version finale des *Promessi sposi* (1840) d'Alessandro Manzoni, c'est le commentaire aussi laconique qu'allusif du narrateur disant « La sventurata rispose » (« La malheureuse répondit ») lorsque la religieuse du couvent de Monza est sur le point de rompre ses vœux monastiques pour tomber dans le péché.

C'est au lecteur d'imaginer ce que la malheureuse répond puisque, pareil aux « stores tendus » de la calèche dans *Madame Bovary*, le rideau tombe à cet endroit du roman de Manzoni. Chez ce dernier, la tactique du narrateur – par ailleurs assez bavard – consiste à interrompre son récit au moment le plus palpitant de l'histoire, sous prétexte de son indicibilité, et à faire diversion. Cette tactique invite le lecteur à reprendre le fil de l'histoire et à exploiter son évident potentiel dramatique. Chez Flaubert comme chez Clarín, les passions que les narrateurs réduisent au silence réapparaissent dans les domaines dont elles sont issues, à savoir ceux du théâtre et de l'opéra. C'est en effet sur scène qu'a lieu ce que les romans passent sous silence, soit des états passionnels, tels que « la colère, la vengeance, la jalousie, la terreur, la miséricorde et la stupéfaction », devenus insignifiants (« nichtssagend ») dans un monde prosaïque.

Ma communication a pour but de montrer les concurrences et les convergences entre le fait de ne rien dire (« das Nichtsagen » en tant qu'indicible) et celui de ne dire que des riens (« das Nichtssagende » en tant qu'échange d'idées reçues dans le brouhaha des personnages et narrateurs) dans les trois romans susmentionnés.

* Il s'agit ici d'une traduction du titre originel « Poetiken des Nicht(s)sagens » qui, en allemand, implique à la fois le fait de ne rien dire (« Nichtsagen ») et celui de ne dire que des riens (« Nichtssagen »).

Le rôle des éléments nuls à l'intérieur de quelques syntagmes nominaux et leur effet sur l'accord sujet-verbe en français et en roumain

Gabriela Soare
Université de Genève (Suisse)

Ce papier analyse le cas des expressions qui, dénotant le locuteur (ou l'interlocuteur), ont la forme d'un syntagme nominal standard de 3^{ème} personne, mais présentent des alternations dans les pronoms (exemple 1 en anglais). Ces pronoms ne changent pas les conditions de vérité de la phrase.

- (1) This reporter (= the speaker) and his son are proud of **ourselves/themselves**. A
Ce réporter (=le locuteur) et son fils sont fiers de nous-mêmes/eux-mêmes

Collins & Postal 2012 appellent ces expressions des imposteurs et proposent, pour l'anglais, une analyse syntaxique de l'alternance pronominale où l'imposteur a une structure complexe contenant une partie (DP) externe de 3^{ème} personne et une partie interne, avec un pronom nul de 1^{ère} (ou 2^{ème}) personne.

Ce papier analyse le comportement des imposteurs en français et en roumain: (i) l'alternance pronominale, et (ii) surtout leur effets sur la morphologie verbale, qui est riche. En adoptant l'analyse sus-mentionnée, nous montrons que, dans les deux langues, les imposteurs imposent des restrictions supplémentaires par rapport à l'anglais.

Concrètement, les imposteurs pluriels ne permettent que l'accord verbal (et pronominal) à la 3^{ème} personne. Toutefois, si un déictique comme *ci-présents* apparaît, cet accord verbal (et pronominal) à la 1^{ère} personne, pluriel devient possible (2) (l'accord à la 3^{ème} personne est le cas standard):

- (2) a. ?Les auteurs ci-présents **sommes** fiers de nous-mêmes. F
b. ?Autorii aici prezenti **suntem** mandri de noi-insine. R

L'analyse qu'on propose est que l'imposteur contient une partie prédicative où l'adjectif *ci-présents* fonctionne comme le prédicat du pronom *nous* nul [*<nous> <sommes> ci-présents*] et que l'accord en 1^{ère} personne se fait à ce niveau (ensuite il y a plusieurs mouvements à l'intérieur du DP).

Dans les coordinations avec un imposteur, l'accord verbal à la 1^{ère} personne pluriel est possible s'il y a topicalisation à gauche, à travers un adverbe déictique (3).

- (3) a. ?L'auteur et le co-auteur, très bientôt, **allons** répondre aux questions. F
b. ?Autorul si co-autorul, foarte curand, **pro vom** raspunde la intrebari. R

Nous proposons qu'en roumain la topicalisation n'implique que le DP externe, qui est [3^{ème} personne pluriel], et que l'accord se fait avec le DP interne, *pro*, qui est [1^{ère} personne pluriel]. En français, un déictique peut entraîner l'ellipse du pronom de 1^{ère} personne dans quelques contextes (le journal intime, le style journalistique). Nous suggérons que les imposteurs sont de tels cas aussi: l'adverbe permet l'effacement du pronom invisible *nous*.

Conclusion: les imposteurs en français et roumain sont soumis des restrictions syntaxiques: (i) présence obligatoire de *ci-présents*; (ii) topicalisation-*pro* en roumain; (iii) ellipse d'un *nous* invisible en français. D'autres cas d'imposteurs seront discutés.

Références:

- Bianchi, V. (2003). "On finiteness as logophoric anchoring." Dans J. Guéron & L. Tasmovski (éd.), *Temps et point de vue/Tese and Point of View*. 213-246. Université Paris X-Nanterre, Paris.
- Collins, C. & P. M. Postal (2012). *Imposters: A Study of Pronominal Agreement*. MIT Press, Cambridge, MA.
- Sigurdsson, H. A. (2004). "The syntax of Person, tense and speech features." *Rivista di Linguistica* 16:219-251 [éd. by Valentina Bianchi & Ken Safir].

Représentations de la voix et rhétorique de l'oralité dans l'écriture d'Hector Berlioz

Aleksandra Wojda
Université Jagellon de Cracovie (Pologne)

Hector Berlioz est connu avant tout comme compositeur majeur de l'époque romantique – auteur de la *Symphonie fantastique*, créateur du « genre instrumental expressif », théoricien des nouveaux rapports entre la poésie et la musique. Grâce aux éditions critiques de ses nouvelles, de ses mémoires et de ses textes critiques, nous avons pris conscience, plus récemment, des qualités et de l'ambition de l'œuvre de Berlioz-écrivain. Cela nous permet de poser aujourd'hui la question des convergences entre les deux modalités majeures de son écriture. La voix – catégorie textuelle et musicale à la fois – semble constituer un espace privilégié de leur croisement.

Dans mon intervention, je proposerai une réflexion sur les rapports entre les représentations de la voix présentes dans les écrits de Berlioz et les procédés rhétoriques utilisés dans ses textes. L'intérêt particulier pour la vocalité et le chant marque un grand nombre des écrits du compositeur ; l'exigence d'une transmission pertinente de l'intentionnalité du texte par le chanteur se trouve au centre des préoccupations du musicien. La rhétorique des écrits de Berlioz est à la fois fortement marquée par des procédés spécifiques du discours oral. Cherchant à émouvoir l'auditeur, le musicien élabore une « notation » expérimentale, fondée sur ses expériences de compositeur de musique vocale et visant une mise en valeur de l'aspect performatif du texte. Les procédés narratifs utilisés par Berlioz dans ses nouvelles portent également des traits spécifiques d'une « partition » destinée à l'exécution vocale et ils correspondent à l'esthétique du chant que Berlioz cherche à promouvoir.

Le but de mon intervention sera de démontrer que l'étude de la voix et de la vocalité, menée dans une perspective interdisciplinaire, peut permettre de saisir d'une manière plus précise et efficace les enjeux spécifiques d'une écriture qui se veut essentiellement musico-littéraire.

Quelques références bibliographiques :

- Berlioz, Hector, *A travers chants*, préf. Jacques Chailley, Paris : Gründ, 1998.
Berlioz, Hector, *Euphonia ou la ville musicale. Nouvelle de l'avenir*, Toulouse : Editions Ombres, 1992.
Berlioz, Hector, *Mémoires*, éd. Pierre Citron, Paris : Flammarion, 1991.
Berlioz, Hector, *Soirées de l'orchestre*, préf. Henry Barraud, Paris : Gründ, 1998.
- Abbate, Helen, *Unsung voices. Opera and musical narrative in the nineteenth century*, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
Bailbé, Josphe-Marc, *Berlioz, artiste et écrivain dans les « Mémoires »*, Paris : PUF, 1972.
Berlioz écrivain, éd. Béatrice Didier, Cécile Reynaud, Paris : Ministère des Affaires Etrangères, ADPF, 2001.
Bordas, Éric, 'Bel' ou 'mal' canto ? *Le chant romantique selon Hector Berlioz*, « Romantisme », Paris 1999, vol. 103, p. 53-78.
Bordry, Guillaume, « *Je ne suis pas un homme de lettres* » : *Berlioz, écrivain paradoxal* (dans :) *Hector Berlioz. Regards sur un dauphinois phantastique*, Grenoble – la Côte-Saint-André, éd. Alban Ramaut, Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 2005, pp. 95-108.
Bordry, Guillaume, *La musique est un texte : histoire, typologie, et fonctions de la description littéraire de la musique, en particulier dans l'oeuvre d'Hector Berlioz (1803-1869)*, mémoire de thèse, 2005.
Brunel, Pierre, *Les arpèges composés. Musique et Littérature*, Paris : Klincksieck, 1997.
Cone, Edward T., *The Composer's Voice*, Berkeley: University of California Press, 1974.
Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris: PUF, 1997.
Didier, Béatrice, *Hector Berlioz et l'art de la nouvelle*, « Romantisme. Revue de la Société des Etudes Romantiques », N° 12, 1976, pp. 19-25.
Dürrenmatt, Jaques, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint Denis : Presses Universitaires de Valenciennes, 1998.
Kolb, Katherine, *The short stories* (dans :) *The Cambridge Companion to Berlioz*, éd. Peter Bloom, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 146-156.
Penser la voix, textes réunis et présentés par Gérard Dessons, « La Licorne » N° 41.
Tibi, Laurence, *Convergences. La prose à l'écoute de la musique : le cas Hector Berlioz*, « Champs du Signe », Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1997, N° 7, pp. 291-308.
Vivès, Vincent, *Vox humana. Poésie, musique, individuation*, Aix en Provence: PUP, 2006.
Wesling, Donald, Sławek, Tadeusz, *Literary voice. The Calling of Jonah*, New York: State University, 1995.