

Régularité et « francité » du Cid cornélien dans les *Observations* de Georges de Scudéry¹

MICHELE PAOLINI

(Bratislava)

REGULARITY AND THE “FRENCHNESS” OF THE CORNELIAN CÍD IN THE OBSERVATIONS OF GEORGES DE SCUDÉRY

In 1637 Georges de Scudéry (1598–1667) published his *Observations* on Pierre Corneille’s *The Cid*, played triumphantly a short time before. An in-depth reading of Scudéry’s text will enable us to highlight the main points of Scudéry’s relationship between the “Hispanity” of the Cornelian model (*Las Mocedades del Cid* by Guillén de Castro) and the general tendency towards a gradual regularization/nationalization of French theatrical production.

KEYWORDS: theatre, Pierre Corneille, dramatic genres, Aristotelian units, Georges de Scudéry

MOTS-CLÉS: théâtre, Pierre Corneille, genres dramatiques, unités aristotéliennes, Georges de Scudéry

¹ Cette étude fait partie du projet « Biele miesta v slovenskom preklade španielskeho divadla Zlatého veku » (VEGA UK-1/0780/16).

INTRODUCTION

Nous parlerons du contenu d'un texte (plus précisément d'un métatexte), tel que se présente celui des *Observations* sur *Le Cid* de Georges de Scudéry, concernant un autre texte, littéraire : une histoire, celle du *Cid*, racontée par Pierre Corneille, laquelle est présentée sous forme d'une pièce de théâtre en vers, la célèbre tragi-comédie *Le Cid* dont le succès fera date. La première représentation du *Cid* a eu lieu en décembre 1636 ou en janvier 1637. Et au cours de la même année, en 1637, paraîtront les *Observations* de Scudéry.

La lecture des *Observations* se réfère dialectiquement, à la fois, à la connaissance préalable du *Cid* cornélien qu'à celle de sa source espagnole : *Las Mocedades del Cid* (*Les Enfances du Cid*), dont l'auteur est Guillén de Castro, écrivain dramatique espagnol contemporain de Lope de Vega.

À un autre niveau, le lecteur doit nécessairement se référer aussi à tous les textes qui, à la suite de l'énorme succès obtenu par la pièce de Corneille, ont animé la célèbre controverse qui est connue, dans son ensemble, comme la « querelle du *Cid* ».

1. LA « QUERELLE DU CID »

La querelle est fondée sur un ensemble hétéroclite d'une quarantaine de textes. Il faudrait parler à ce sujet de « contretextes » ou d'« antitextes » comme le relevait Civardi (2002 : 13). Bien que l'organisation solidaire de tous les énoncés dont elle est composée ne soit concevable dans son unité que pour un fait (apparemment) extrinsèque, c'est-à-dire l'initiative des récepteurs, elle pourrait néanmoins être considérée à la lumière de certains facteurs évidemment intrinsèques : un facteur génétique, au niveau pragmatique, parce que tous les auteurs participent à cet événement dialogique, que nous appelons « querelle du *Cid* » et qu'ils le font intentionnellement (d'où son caractère narratif, objectif et, pour ainsi dire, ni complètement involontaire ni complètement prémédité) ; et un facteur, disons, sémantique dans le sens où ils s'expriment autour du même sujet de discussion : l'unité d'action, le souci de vraisemblance, le respect des bienséances.

Quant à la nature intimement narrative de notre querelle, elle nous semble suffisamment démontrée par le fait qu'il faut nécessairement la résumer sous la forme cohérente d'une « fabula », au sens indiqué par les formalistes russes (Segre, 1985 : 102-104) comme l'ensemble des événements qui composent une narration, considérés dans leurs relations internes, dans leur ordre logique et chronologique.

Observons à présent de plus près un sommaire de cette « fabula » : 1) La mise en scène triomphale du Cid cornélien. 2) Les premières réserves formulées par certains critiques, en réaction auxquelles Corneille écrit l'*Excuse à Ariste*, (en février ou en mars 1637), *poème dans lequel il revendique son originalité* : « Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée ». 3) La foudroyante riposte du dramaturge Mairet, (fin mars ou début avril) par l'intermédiaire de *L'auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur* et d'une *Épître familière* où, donnant sa voix à Guillén de Castro, il accuse Corneille de « plagiat ». 4) L'intervention de Georges de Scudéry, quelques semaines plus tard (donc vers la même période que le poème précédent), à travers ses *Observations sur Le Cid*, libelle qui constitue une attaque cette fois-ci systématique de la pièce cornélienne (Scudéry, 2004 [1^e éd. 1637] : 372) :

Que le Sujet n'en vaut rien du tout,
Qu'il choque les principales regles du Poeme Dramatique,
Qu'il manque de jugement en sa conduite,
Qu'il a beaucoup de meschans vers,
Que presque tout ce qu'il a de beautez sont derrobees,
Et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste.

Cette critique scudérienne (il y en aura jusqu'à quatre éditions) se concentre en particulier sur deux points : l'accusation d'avoir plagié son modèle espagnol ; l'accusation de rendre le personnage de Chimène immoral, « impudique ». 5) *La Défense du Cid*, attribuée à Jean-Pierre Camus. 6) La « guerre de plume » (selon l'expression de Scudéry), qui, à ce stade, fait rage et donne lieu à une collection de plusieurs autres opuscules, en se fondant sur les *Observations* de Scudéry ou en se répondant les unes les autres, pour ou contre Corneille. 7) La prise en charge d'un rôle d'arbitre entre partisans et

adversaires par l'Académie française. 8) L'épilogue, que constitue l'écriture des *Sentiments de l'Académie* (publié en décembre 1637) par Jean Chapelain et qui est le dispositif d'un jugement. Corneille est définitivement acquitté de l'accusation de plagiat, mais (pour filer la métaphore judiciaire) jugé coupable d'autres infractions graves : la violation de la règle concernant l'unité de temps, celle de la vraisemblance, et surtout d'avoir rendu la jeune Chimène trop sensible à la flatterie de l'Amour, et trop peu aux exigences du Devoir.

2. LES OBSERVATIONS : SÉMANTIQUE FONDAMENTALE

Scudéry s'en prend directement à toute la pièce cornélienne, dans son intégralité, indiquant explicitement les lignes directrices de son attaque, qui coïncident d'ailleurs avec une liste de chefs d'accusation (Scudéry, 2004 [1^e éd. 1637] : 372) : le sujet n'a pas de valeur ; la pièce – dit Scudéry – transgresse les règles établies par le canon littéraire ; le comportement attribué aux personnages est inapproprié ; la forme linguistique est souvent condamnable ; ses beautés sont le résultat d'une appropriation indue.

La technique d'expression utilisée par l'auteur consiste à développer l'argumentation à travers une sorte de récit autobiographique, celui-ci n'en étant que le fil conducteur, dont l'importance a un effet, si l'on peut dire, constitutif. En d'autres termes, le « critique » est représenté, dans son discours, par un personnage qui dit « je » (Ibidem : 370-1) :

Pour moy, quelque esclatante que me parust la gloire du Cid, je la regardois comme ces belles couleurs qui s'effacent en l'air [...] ; je n'avois garde de concevoir aucune envie, pour ce qui me faisoit pitié : ny de faire voir à personne les taches que j'appercevois en cet Ouvrage. [...] Mais quand j'ai veu [dis-je] qu'il [l'auteur du Cid] se Deifioit d'autorité privée ; qu'il parloit de luy, comme nous avons accoustumé de parler des autres ; qu'il faisoit mesme imprimer les sentimens avantageux qu'il a de soy [...] : j'ay creu que je ne pouvois sans injustice & sans lascheté, abandonner la cause commune [...].

Nous sommes confrontés, bien évidemment, à la structuration d'un modèle narratif, dont le contenu montre des facettes (et données) problématiques, psychologiques, introspectives. Nous pensons ici à cette exhortation « Connais-toi toi-même » adressée à Corneille (Ibidem : 371), point essentiel qui représente une sorte de condensation des intentions manifestes de Scudéry, condensation morale, rappelant les devoirs de la conscience, qui seront accomplis dans l'acte de « regarder à l'intérieur » de soi.

Dans ce cadre, nous enregistrons alors la multiplicité des actions, leur conséquentialité (par exemple : quand j'ai vu → j'ay creu), leur ordonnabilité à l'intérieur d'un couple fonctionnel du type aliénation / réintégration (Greimas, 2002 [éd. 1986] : 199-202). Ce qui pourrait être dit plus intuitivement, peut-être, en termes d'action / réaction, de rupture d'équilibre / restitution de l'équilibre, etc. Aliénation : « quand j'ai vu [dis-je] qu'il se Deifioit d'autorité privée » ; réintégration : « j'ay creu que je ne pouvois sans injustice & sans laschete, abandonner la cause commun ».

Cette façon d'aborder le texte des *Observations* nous permet de les voir aux différents niveaux de leur construction. Tout d'abord, nous savons que les arguments sont le contenu d'un événement (ou plutôt d'une chaîne d'événements) et que cet événement fait l'objet d'une opération narrative explicite. Une telle annotation nous fait comprendre, entre autres, que la structure est effectivement articulée selon le triptyque *inventio-dispositio-elocutio*, généralement indiqué (Civardi, 2002), mais seulement à un certain niveau, à savoir celui des arguments. De plus, lorsque nous réduisons notre distance d'observation, nous pouvons identifier les idées inspirantes du travail de Scudéry et voir leur connexion réciproque, donc une signification « *dianoéthique* », globale (la substance du contenu), qui diffère de la signification sémantique (la substance de l'expression). Cette distinction entre sémantique fondamentale et sémantique de la manifestation linguistique (Greimas, 1970 : 160-2) nous permettra de révéler plus clairement le noyau décisif du message. Du moins, c'est ce que nous espérons.

Sur cette base, nous voyons, en tant que principe fondateur sur lequel repose le monde sémantique mis en œuvre par le texte, l'idée de régularité. Il s'agit naturellement d'une notion axiologique, portant sur l'art poétique, qui vise à établir une hiérarchie de valeurs.

C'est le summum d'un système en cascade dont découle l'ensemble des arguments mobilisés, à commencer par un triangle constitué par trois noyaux déterminants : vraisemblance – bienséance – nécessité.

Le vraisemblable, dans son sens plus commun, indiquerait quelque chose de « conforme à la réalité », et devrait renvoyer à la relation entre réalité et fiction (ici théâtrale) (Scudéry, 2004 [1^e éd. 1637] : 376) :

Aussi ces Grands Maistres anciens, qui m'ont appris ce que je monstre icy à ceux qui l'ignorent, nous ont toujours enseigné, que le Poëte, & l'Historien, ne doivent pas suivre la mesme route : & qu'il vaut mieux que le premier, traicte un Sujet vraysemblable, qui ne soit pas vray, qu'un vray qui ne soit pas vray-semblable.

L'équivalence entre les deux rapports poésie \neq histoire = vraisemblable \neq vrai remonte à la *Poétique* aristotélicienne [*Poétique* IX, 1451 a].

Et encore (Ibidem) :

Je ne pense pas qu'on puisse choquer une maxime, que ces grands hommes ont établie, et qui satisfait si bien le jugement. C'est pourquoy j'adjouste apres l'avoir fondée, en l'esprit de ceux qui la lisent, qu'il est vray que Chimene espousa le Cid, mais qu'il n'est point vray-semblable qu'une fille d'honneur, espouse le meurtrier de son pere. Cet evenement estoit bon pour l'historien, mais il ne valoit rien pour le poete ; et je ne croy pas qu'il suffise, de donner des repugnances à Chimene ; de faire combatre le devoir contre l'amour ; de luy mettre en la bouche mille antitheses sur ce sujet ; ny de faire intervenir l'autorité d'un roy ; car enfin, tout cela n'empesche pas qu'elle ne se rende parricide, en se resolvant d'épouser le meurtrier de son pere.

Cependant, nous connaissons la sémantique de ce mot-clé bien au-delà de son sens naïf et nous savons très bien que, dans sa polysémie, il peut renvoyer aussi à quelque chose de non-référentiel comme, par exemple, la conformité à la réglementation du genre ou du même texte (Todorov, 1987 [1968] : 85-9).

Quant à la bienséance, mot-concept qui veut exprimer « ce qu'il convient de dire ou de faire dans une société » (telle est la définition du Larousse en ligne), elle nous semble rester (dans notre contexte) le seul mot-concept charnière entre réalité et fiction (Scudéry, 2004 [1^e éd. 1637] : 395-6) :

Les plus critiques trouveroient peut-estre aussi que la bien-seance voudroit, que Chimene pleurast enfermee chez elle, & non pas aux pieds du Roy, si tost apres cette mort.

Cela bien qu'il n'y ait pas d'échappatoire (là encore) à un second sens : la bienséance est aussi le rapport d'un texte spécifique à un autre texte, à caractère étendu et diffus, que l'on appelle la convenance (ou encore la décence, etc.).

En ce qui concerne la nécessité, ce mot-concept nous apparaît plutôt comme le seul qui relie deux entités fictives (notamment : lois du texte / loi du genre) (Ibidem : 392) :

La seconde scene du Cid, n'est pas plus judicieuse que celle qui la precede, car cette suivante ni fait que redire, ce que l'auditeur vient à l'heure mesme d'apprendre. C'est manquer d'adresse, et faire une faute, que les preceptes de l'art, nous enseignent d'éviter tousjours : parce que ce n'est qu'ennuyer le spectateur ; et qu'il est inutile de raconter ce qu'il a veu.

Une dernière remarque sur la vraisemblance, concept certainement crucial dans le monde sémantique que ce texte dégage (par exemple, il tend à incorporer celui de bienséance). En effet le vraisemblable est le thème des arguments choisis par l'auteur, son objet, mais il n'est pas à l'origine de sa méthode (ni de son rhème), bien au contraire. La loi du texte scudérien, le cas échéant, relève d'une logique inversée, où les données du vraisemblable sont maintenues sous observation et font l'objet d'une révision complète. Et cette remise en cause consiste, dans la pratique, à une procédure contraire à celle de la vraisemblance : une pratique de démystification qui vise, sur le long terme, à répandre de la lumière sur le caractère illusoire du succès cornélien, de sa réussite aux yeux du public, et probablement de la gloire mondaine en tant que telle.

3. LES OBSERVATIONS : SÉMANTIQUE DE LA MANIFESTATION LINGUISTIQUE

Arrivés à ce stade, nous avons déjà précisé que la sémantique fondamentale des Observations n'est pas directement liée aux concepts d'identité et de nationalité. Ces concepts sont cependant remis en question, en quelque sorte, au niveau d'une sémantique de la manifestation linguistique, ce qui fait que, à cet égard, nous pouvons néanmoins réfléchir sur la présence éventuelle d'implications similaires.

Par l'entremise du débat lancé sur la « règle des trois unités » sont à l'œuvre donc (en France et plus en détail dans le texte de Scudéry) des « arrière-pensées » (si nous avons le droit d'utiliser un tel mot, très provisoirement), que l'on pourrait qualifier d'identitaires.

Nous examinons, il va sans dire, en priorité les objets linguistiques : tout d'abord mots et phrases, et cet examen attire notre attention sur certains aspects : le renvoi, par Scudéry, au modèle espagnol du Cid (niveau pragmatique et intertextuel) ; l'affleurement d'une toponymie et d'une onomastique espagnoles dans *Le Cid* (niveau textuel et intertextuel) ; la référence aux relations bilatérales franco-espagnoles (niveau référentiel et pragmatique) ; l'affirmation d'une position définissable selon les termes d'un patriotisme linguistique conventionnel (niveau linguistico-lexical). Prenons simplement quelques exemples.

Pour le renvoi au modèle espagnol (*Ibidem* : 383) :

Mais l'auteur du Cid, porte bien son erreur plus avant ; puis qu'il enferme plusieurs années dans ses vingt-quatre heures ; et que le mariage de Chimene, et la prise de ces roys mores, qui dans l'histoire d'Espagne, ne se fait que deux ou trois ans après la mort de son pere, se fait icy le mesme jour.

Ce qui laisse entendre que le contraste entre le respect et la violation des normes (ici l'unité de temps) doit être compris selon les différences entre les deux codes culturels, français et espagnol. Dans ce contexte, il faut souligner que Scudéry ne condamne pas explicitement la conception du théâtre espagnol mais considère

implicitement qu'elle ne s'applique pas à la spécificité culturelle française. Nous reviendrons sur ce point.

D'ailleurs, la seule référence à un jugement dépréciatif à l'égard des « espagnols » (en tant que personnes en chair et en os), n'est qu'une prise de distance (fondée sur une connaissance apparemment « plus scientifique ») par rapport à un stéréotype ethnique (Ibidem : 391) :

[Corneille] s'est à mon avis fondé sur l'opinion commune, qui donne de la vanité aux espagnols, mais il l'a fait avec assez peu de raison ce me semble : puis que par tout il se trouve d'honnestes gens.

Nous sommes ici, manifestement, dans l'ensemble des valeurs qui définissent un idéal de « bonne société » transfrontalière.

Selon la perspective de Scudéry, en tout état de cause, l'éloignement cornélien des références socioculturelles nécessaires (l'« hispanité » de l'objet) est l'un des facteurs qui déterminent la mauvaise qualité (présumée par Scudéry) du Cid (Ibidem).

Les Espagnols sont nos ennemis (il est vrai) mais on n'est pas moins bon François, pour ne les croire pas tous hipochondriaques.²

Donc, le caractère espagnol du modèle ne constitue pas un problème en soi, puisque le point sur lequel on s'interroge, chez Scudéry, est plutôt celui du transcodage espagnol-français. Et cette mise en question prend pour cible le travail cornélien en tant que tel, plutôt qu'un concept plus ou moins vague d'« hispanité » rapporté au code culturel. Cela ne signifie pas, pour autant, que les deux cultures soient considérées par Scudéry sur un pied d'égalité, ce qui serait contraire (il faut le dire) aux principes mêmes de son temps. Au contraire, nous avons une manifestation textuelle assez claire d'un certain ethnocentrisme culturel. On la trouve là où, en parlant du fait que Chimène en un seul jour devient orpheline de son père et se marie avec le tueur de celui-ci, Scudéry écrit ceci (Ibidem : 380) :

² Le mot hipochondriaque est dans le sens de bizarre, fou, capricieux.

Mais comme une erreur en appelle une autre, pour observer celle des vingt quatre heures (excellente quand elle est bien entendüe) l'Autheur François, bronche plus lourdement que l'Espagnol, & fait mal pensant bien faire. Ce dernier, donne au moins quelque couleur à sa faute, parce que son Poeme estant irregulier, la longueur du temps, qui rend toujours les douleurs moins vives, semble en quelque façon, rendre la chose plus vrai-semblable.

L'« erreur » de Guillén de Castro en entraîne une autre, encore pire, de Corneille. Si nous essayons de voir le contenu exprimé de façon explicite dans cet extrait, voici nos remarques : la règle de l'unité de temps est correcte (« excellente ») ; l'auteur du modèle espagnol a fait une « erreur » en l'enfreignant ; Corneille a commis une « erreur » plus grande encore, parce qu'il a suivi (partiellement) son modèle.

Si nous nous penchons maintenant sur le contenu implicite, voici ce que nous constatons : les règles codifiées en France sont « correctes », telles des lois en vigueur, sinon il n'y aurait pas de transgression ; elles auraient été valides aussi pour l'auteur espagnol qui les a violées, sinon Guillén ne commettrait aucune « erreur » ; une violation plus radicale de l'unité de temps rend l'« erreur » de Guillén de moindre gravité ; les deux « erreurs » sont de nature différente. En d'autres termes, une fois que la règle a été violée, il faut absolument aller au fond des choses. L'« erreur » de Corneille, par conséquent, n'est pas d'avoir violé la règle, mais d'avoir rompu la relation de correspondance nécessaire entre les événements et la réalité. Enfin, une « erreur » (celle de Guillén) met en question la relation entre le texte et le genre, l'autre (celle de Corneille) entrave la relation entre le texte et une vérité psychologique. Cette dernière, dit Scudéry, est la pire (Ibidem : 380).

Mais faire arriver en vingt quatre heures la mort d'un pere, & les promesses de mariage de sa fille, avec celui qui la tué ; et non pas encor sans le conoistre ; non pas dans une rencontre innopinée ; mais dans un duël dont il estoit l'appellant ; c'est (comme a dit bien agreablement un de mes Amis) ce qui loing d'estre bon dans les vingt quatre heures, ne seroit pas suportable dans les vingt quatre ans.

Les excès de vitesse, dans de tels cas, entraînent des conséquences morales, car le travail du deuil, lui aussi, a ses « lois » qui doivent être respectées et dont le contenu n'est pas conventionnel.

CONCLUSION

Le procédé scudérien présuppose que le lecteur connaisse déjà le texte cornélien. Sans cela, les références fournies resteraient isolées de leur cadre unitaire et donc difficiles à pouvoir raisonnablement être comprises. Scudéry suit l'articulation de son propre texte dans les trois parties (invention, disposition, élocution), telles que prévues. Il lit *Le Cid* cornélien scène après scène, acte après acte, et il en parle presque selon l'évolution de sa pensée, en faisant ses commentaires à mesure qu'il avance. Ses opérations critiques sont toujours présentées sous une forme narrative, comme nous l'avons constaté, forme à laquelle la pratique d'observation est toujours subordonnée. De cette façon, le destinataire reçoit l'impression d'être en face d'un travail en devenir, moment par moment.

Ce faisant, Scudéry explore les problèmes liés au temps avec un plus grand scrupule que ceux liés à l'unité de lieu. Pourtant, c'était une enquête dans cette direction qui lui permettrait de pénétrer de manière plus approfondie l'art de Corneille, de saisir le mécanisme générateur de son originalité et de sa grandeur. C'est grâce à l'action d'un mécanisme similaire que *Le Cid* cornélien recrée un monde alternatif à celui de Guillén, un monde différent non pas parce qu'il est « français », mais parce qu'il est supérieur dans son caractère abstrait et presque métaphysique.

Les lieux du *Cid* de Corneille, en effet, sont « différents », mais ils sont le plus souvent soumis à un processus d'hypo-dénotation : le spectateur ne sait pas exactement où l'action a lieu, il n'a ni points de référence physiques ni une conscience territoriale ou topographique précise. Scudéry peut s'en apercevoir, mais il n'en reconnaît pas sa substance poétique (Ibidem : 404):

[...] le Theatre en est si mal entendu, qu'un mesme lieu, representant l'Apartment du Roy, celui de l'Infante, la maison de Chimene, & la

ruë, presque sans changer de face, le spectateur ne sçait le plus souvent où sont les Acteurs.

La scène elle-même devait s'adapter à une telle caractéristique de l'art cornélien, d'ailleurs marquante, et comme il a été observé (Pizzorusso, 1988), la scénographie devait être composée d'éléments essentiels, contribuant à la détermination d'une iconographie dépourvue de toute « couleur locale » et donc anodine. En d'autres termes, les lieux cornéliens sont délibérément indéterminés. Ils sont, plutôt que des lieux, un espace où les toponymes espagnols (comme les noms des personnages) deviennent la conséquence d'un étiquetage lexical n'ayant pas de connotation identitaire. La perspective de Corneille est donc entièrement plongée, si l'on peut dire, dans une lumière idéale, une lumière nouvelle et différente par rapport à celle de son original espagnol.

Avec Corneille, la monarchie absolue réalise son idéal d'un espace sans description, et sans description parce que purement symbolique, un espace non soumis au référent, peu localisé, qui intègre en lui-même les lieux historiques de l'identité nationale espagnole. Cette réinvention des lieux, comme nous venons de le dire, prend la forme d'une surface sans profondeur où la fiction et la réalité forment une totalité : c'est la scène où se déroule la vie du Prince.

BIBLIOGRAPHIE

- CIVARDI, Jean-Marc (2002) : Quelques critiques adressées au Cid de Corneille en 1637-1638 et les réponses apportées. In: *L'information littéraire*. vol. 54, n°1, p. 12-26.
- CORNEILLE, Pierre (1989) : Le Cid. Tragi-Comédie. Texte de la première édition (1637), (Éd. Margitić, R. M.), Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.
- GENETTE, Gérard (2002) : *Seuils*. Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1970) : *Du sens I ; essais sémiotiques*. Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien (2002) : *Sémantique structurale*. Paris, Presses Universitaires de France.

- PIZZORUSSO, Arnaldo (1988) : Il Cid e i principî dell'arte. In: Belfagor. vol. 43, n°1, p. 37-48.
- SCUDÉRY, George de (2004) : Observations sur Le Cid. In: La querelle du Cid (1637-1638), (Éd. Civardi, J.-M.), Paris, Champion, p. 347-367.
- SEGRE, Cesare (1985) : *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino, Einaudi. TODOROV, Tzvetan (1987) : Introduction. In: Communications. *Recherches sémiologiques – le vraisemblable*. 1968, n°11, p. 1-4 ; repris dans: *La notion de littérature*. Paris, Seuil, p. 85-9.

Michele Paolini

Katedra románskych jazykov a literatúr, Pedagogická fakulta

Univerzita Komenského v Bratislave

Račianska 59, 813 34, Bratislava, Slovenská republika

paolini@fedu.uniba.sk