TABLE OF CONTENTS

ROMANIAN LANGUAGE AND LITERATURE

Mariana ANDREI
Insemnări de pe retină - Marin Sorescu. Jurnal…… 9
Simona ANTOFI
Relația autohtonism-europenism şi construcția imaginii identitare româneşti în literatura paşoptistă. Modele romantice apusene şi relevanța lor…….. 16
Eugenia ARJOCA-IEREMIA
O posibilă interpretare semantică presupozițională a semi-adverbelor mai, măcar, şi, tot……. 32
Andreea BĂRBULETE
Evoluția prozei Ioanei Postelnicu în perioada postbelică……. 40
Mircea BÂRSILĂ
"Vârsta de fier" în viziunea lirică a lui Al. Philippide - fragment - motivul "pactului cu diavolul" în Balada vechii spelunci …….. 48
Mirela BELEA
Lumea medicilor în romanul Absenții *al lui Augustin Buzura*…….. 51
Mihai BRĂSLAŞU
Un roman naturalist ratat: Dan*, de Alexandru Vlahuță* …….. 55
Oana Magdalena CENAC
Limba engleză şi sistemul financiar românesc…… 61
Alina CRIHANĂ
Parabola generației '60: între istorie şi mit…… 73
Mihaela GĂITĂNARU
Tipologia frazemelor adjectivale în limba română…… 82
Ştefan GĂITĂNARU
Predicatul verbal primar în limba română……. 84
Nicoleta IFRIM
Fractalii şi literatura. Repere fractalice în re-lectura poemului Melancolie *de M. Eminescu*…….. 87
Laura IONICĂ
Aspecte morfosintactice ale cantitativului…… 100
Adina MATROZI MARIN
Definiția contextuală a prepoziției…….. 105
Dan Horia MAZILU
Slavona – această „latină a răsăritului"…… 110
Nicolae OPREA
Poezia lui Ion Vinea. Trei interpretări…….. 113
Adrian SĂMĂRESCU
Alchimia eminesciană : de la formele mentalului popular la literatură……. 117
Constantin ȚIBRIAN
Localități teleormănene formate pe bază de entopice……. 127

Tatiana VIŞESCU
Începuturile teatrului românesc cult : Costachi Caragiali – O repetiție moldovenească sau noi şi iar noi…… 129

COMPARATIVE LITERATURE

António BÁRBOLO ALVES
Les contes de la littérature orale: un fragment de l'identité mirandaise…… 135

Adriana APOSTOL
Gatta Mirascka, *hypolangue et plurilinguisme interne ? Un conte italien moderne - réaffirmation d'une tradition orale en train de se perdre -Pasquale Totaro-Ziella -* 147

Lavinia BĂNICĂ
Barocul în sud-estul Europei şi în spațiul românesc. Identități culturale…….. 153

Florica CIODARU-COURRIOL
La distanciation - corollaire de la perception amoureuse chez Marcel Proust et Camil Petrescu…… 160

Cécile FOLSCHWEILLER
Eminescu et Rousseau : malentendus et convergences…… 169

Adriana LAZĂR
Le théâtre de l'absurde - transgressions au niveau des structures dramatiques…… 180

Georgiana MÂNDRECI
J. D. Salinger's The Catcher in the Rye : *A Comparative, Grammatical, Semantic and Stylistic Study of the Romanian and the French Versions*…… 185

Doinița MILEA
Construcția de lumi imaginare ca expresie a căutării şi definirii de sine în proza europeană a secolului al xx-lea…… 197

FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE

Carmen ANDREI
Quand les meubles parlent libertin… Stratégies métadiscursives dans Le Sopha *de Crébillon fils*…… 204

Georgiana BURBEA
Proverbes français et roumains : quelques équivalences…….. 214

Liviu CĂLBUREAN
A propos des questions alternatives…… 228

Francis CLAUDON
Les Français face à l'identité culturelle et nationale; essais de définition…….. 233

Florinela COMĂNESCU
Facettes de la transformation dans la phrase transitive directe en français…….. 241

Jean-Louis COURRIOL
Cioran entre deux langues ou de l'inconvénient du bilinguisme…….. 247

Mirela DRĂGOI
La représentation de l'altérité judaïque chez Virgil Gheorghiu : le juif comme type ethnique hétérogène (traits physiques et de caractère)…… 254

Corina-Amelia GEORGESCU
La Proxémique du regard : le cas de la distance publique…… 263

Liliana GOILAN-SANDU
La construction de l'autre dans la nouvelle La Maison de l'esplanade *d'Anne Hébert*…….. 267
Diana-Adriana LEFTER
La découverte du moi à travers le mythe de Narcisse - étude sur Les Cahiers d'André Walter *et* Le traité du Narcisse -…… 271
Vasile MARUTA
Théâtre DADA de Tristan Tzara et métamorphoses illogiques *de l'amour*…….. 279
Mihaela MITU
Construction, déconstruction du discours romanesque. Positions énonciatives du narrateur dans le roman Vendredi ou les Limbes du Pacifique……... 290
Constantin-Ioan MLADIN
Il lui a manqué, il l'a rappelé – esquisse pour une approche pragmatique des annonces de décès (II)…….. 297
Alexandrina MUSTĂȚEA
Jacques Prévert - Déjeuner du matin. *Analyse discursive*…….. 305
Cristina PARASCHIVA
La Description dans Le Procès – verbal *de Le Clézio*…….. 310
Gabriel PÂRVAN
Les Ressources poétiques du nom propre pluralisé…….. 315
Maria Cristina PÂRVU
Repères d'une identité scripturale: Michel Butor. Hésitation et poésie…….. 320
Vasile RĂDULESCU
La Rhétorique délibérative dans les sept premières tragédies de P. Corneille…….. 334
Maria-Monica SAVU
Le Rôle des éléments primordiaux dans le récit camusien…….. 343
Alexandra SOARE
« Qu'est-ce que tu veux dire? » ou le problème de l'interprétation des sous-entendus…….. 355
Cristina UNGUREANU
L'Intégration morphologique des anglicismes en français et en roumain…… 362
Florentina ZAMAN
Modalités de réalisation de l'injonction. Les formes verbales…….. 368
Narcis ZĂRNESCU
La Déconstruction : instrument d'évaluation de la temporalité et de l'altérité textualisées…….. 375

ENGLISH LANGUAGE AND LITERATURE

Procopie CLONȚEA
Translating Coleridge's The Rime of the Ancient Mariner*: A Case in Point*…… 381
Valentina GEORGESCU
Suicide Bombings: The Ultimate Weapons of (British) Radical Fundamentalism…… 386
Amalia MĂRĂȘESCU
When the Campus Novel Meets the Detective Novel: Amanda Cross…….. 394
Alina MIU
Literary Meaning in Prose Translation: A Case Study on Edgar Allan Poe's The Oval Portrait……. 399

Cristina NICOLAE
The Motif of the Prairie in Carl Sandburg's Poetry…….. 409
Cristina ONU
The Adverb vs. the Splitting of the Infinitive…….. 414
Dan Şerban SAVA
The Motif of the Journey in New American Gothic…….. 421

SPANISH LANGUAGE AND LITERATURE

Aniela CÎRSTEA
Lenguaje literario frente a lenguaje hablado…… 429
Cătălina CONSTANTINESCU
El tema de la patria en los periódicos de Larra. Técnicas del discurso..... 434
Joan LLINÀS SUAU
Fonetică şi fonologie în însuşirea limbilor străine: cazul limbilor română, catalană şi spaniolă…… 439

LANGUAGE FOR SPECIAL PURPOSES

Irina ALDEA
Quelques problèmes dans l'apprentissage du français technique…… 445
Sanda-Marina BĂDULESCU
Le Renouveau des langues de spécialité en contexte européen…….. 450
Camelia Andreea CHIRILĂ
Peculiarities in Translating Advertising…….. 455
Ina Alexandra CIODARU
L' emploi du passé simple dans le style journalistique…… 462
Marinela LUPŞĂ
Language Teaching and Applied Linguistics…….... 466
Tiberiu MARCU
Les Noms extensifs dans le vocabulaire technique…… 474

DIDACTICS

Laura CÎȚU
La Faute comme objet de la théorie grammaticale…….. 480
Svetlana DERMENGI
Impactul învățământului superior european asupra formării profesionale inițiale…. 489
Clementina NIȚĂ
Enseigner « en silence »…… 493
Ana-Marina TOMESCU
L'Enseignement de la civilisation en didactique du FLE…… 497
Angelica VÂLCU
Discours oraux et techniques de compréhension orale…… 502
Nelu VICOL, Violeta POPA
Modelul explicit al studiului limbii şi literaturii române – despre întreguri şi aparențe ale legislației lingvistice din Republica Moldova…… 507

Mariana ANDREI
Universitatea din Piteşti

ÎNSEMNĂRI DE PE RETINĂ
MARIN SORESCU. JURNAL

Résumé : *Le journal, catégorie épique, située à la frontière entre l'histoire littéraire et la littérature, attire l'attention de Marin Sorescu aussi ; le journal est pour lui « quelque chose comme le journal et comme le roman ». Marin Sorescu n'est pas prêt à faire des confessions « intimes » et les coupables en sont, dans la vision de l'auteur, la civilisation et les curieux.*
Mots-clés *: journal, confessions, genre littéraire*

Apărut în anul 1999 şi subintitulat *Romanul călătoriilor, Jurnalul* lui Marin Sorescu este, după propria-i mărturisire, *ceva ca jurnalul şi ca romanul*. Nehotărârea autorului nu trebuie să ne mire, dacă avem în vedere că jurnalul, această specie de proză, situată la granița dintre istorie literară şi beletristică, a atras cu timpul discuții contradictorii, cauzate de faptul că jurnalul intim, apărut târziu în literatură, se caracteriza la început ca un gen de sertar, folositor cu precădere autorului, iar mai târziu, ca un gen literar minor, un fel de complicitate între autor şi public. Discuțiile, dacă jurnalul este sau nu o formă a literaturii, au rămas până azi în stadiul deliberărilor.

Ca expresie directă a autorului şi ca gen fără reguli, care nu tinde la nimic şi nu propune nimic, jurnalul este apreciat diferit de cei care s-au arătat interesați de literatura subiectivă, fie teoretic, definindu-i principiile, fie practic, ca autori de jurnale.

Dar cine sunt autorii de jurnale? Glumind, G. Călinescu (care de altfel socoteşte jurnalul *o prostie*) răspunde că tinerii imberbi şi femeile romanțioase. În parte are dreptate; Titu Maiorescu îşi începe jurnalul la 15 ani, Mircea Eliade la 13 ani, Gala Galaction la 17 ani, Mihail Sebastian era şi el elev de liceu când devine autor de jurnal. Dar nu numai tinerii se lasă atraşi de acest fel de confesiune. Liviu Rebreanu îşi începe romanul la 42 de ani şi-l ține până la sfârşitul vieții, Marin Preda, sensibilizat de boală şi de drama conjugală, începe să-şi noteze neliniştile, eşecurile, temerile sale, la vârsta de 36 de ani. Şi emplele pot continua.

Tineri adolescenți sau nu, autorii de jurnale sunt ființe singuratice, nefericite, bolnave fizic şi psihic, în timp ce scrierile lor de acest gen sunt *copii ai singurătății* sau *copii ai tăcerii* (Proust).

Deşi n-a crezut *în valoarea acestui gen ambiguu şi nici nu i-a văzut utilitatea literară*[1], Marin Preda a ținut totuşi un jurnal intim în momentele de criză morală, cu, *rol, aşadar, terapeutic, nu literar*.[2]

---

[1] Marin Preda, *Jurnal intim*, (Introducere de Eugen Simion) , Bucureşti, Editura Ziua, 2004, p. VI.
[2] Idem, ibidem, p. VI.

Tolstoi îşi notează în jurnal suferinţele, angoasele şi nemulţumirile bietei fiinţe umane, ceea ce îl face pe Marin Preda să constate că: *marele artist care fusese Tolstoi dispăruse şi aveam în faţa mea un om neînsemnat, un fel de popă de ţară*.

Că jurnalele sunt operele singurătăţii, ale nevoii de retragere în sine, ne-o dovedeşte şi mărturisirea lui L. Rebreanu: *La o anumită vârstă începi să-ţi dai seama cât eşti de singur în lume ca om sau ca individ ... Trebuie să înţelegi că menirea omului ... este să ducă singur o viaţă solitară*.[1]

Majoritatea autorilor de jurnale, scriu în caiete secrete cu dorinţa de a se vindeca de ceva, de a se purifica. Aflat în covalescenţă la Sinaia, M. Preda se lamentează *prins pe picior greşit* că nevasta *are chef de despărţire*. Dându-şi repede seama că nimic nu-i justifică totuşi lamentările, se reculege şi declară ritos: *Jos obsesiile, jos lamentările, jos suferinţa absurdă din amor*[2].

Camil Petrescu percepe şi el jurnalul ca pe un instrument terapeutic, iar în urma confesiunii se declară că este mai puţin bolnav decât credea, considerând că rolul jurnalului: *era să mă pot descărca, prin examenul total al unui răstimp, de instabilitatea şi jocul impresiilor organice*. (Jurnal, 29 iunie 1939). Dintre scriitorii străini, amintim pe Virginia Wolf, care consideră jurnalul ei *o supapă pentru nervi* având un rol recuperator şi pe Kafka care îşi scrie jurnalul ca să se vindece de insomnii şi *ca să dea o coerenţă stărilor lui incoerente din interior*[3], dar şi pentru că vede în jurnalul intim un instrument de cunoaştere.

Expresie a libertăţii de gândire, jurnalul n-a apărut din dorinţa de a fi literatură. Înainte de a muri, Thomas Mann consideră cele 32 de caiete păstrate *fără valoare literară*. Nici Maiorescu, al cărui jurnal este cunoscut sub titlul de *Însemnări zilnice* (titlu sugestiv, de altfel) nu are în vedere o destinaţie literară pentru acesta.

Şi Mihail Sebastian vede în jurnal mai mult un document decât o operă de artă, pentru că are *un accent de adevăr pe care literatura nu-l realizează niciodată pe de-a-ntregul; fiindcă literatura, oricât ar fi de bună, simulează*.

Jurnalul este privit şi ca o posibilitate de dedublare a autorului, deoarece *omul văzut în lume nu este niciodată cel adevărat*[4], mult mai interesantă fiind viaţa decât personalitatea sa publică.

Roman indirect îi spune Mircea Eliade jurnalului său şi consideră că jurnalul trebuie să fie autentic, să convingă prin frumuseţea realului, nu să placă. *Mi se pare că mi-am pierdut timpul în zadar dacă nu sunt în stare să scot, din viaţa întreagă, măcar o pagină de <viaţă>*, scrie el în prefaţa la *Şantier*, transformând astfel jurnalul într-o literatură de tip special, care trebuie să fie exactă, spontană, credibilă.

Părerile despre ce este sau ce ar trebui să fie un jurnal sunt multe şi diferite, după cum mulţi sunt şi cei care au acceptat să vadă în jurnal *un bun prieten* (Octav Şuluţiu), *un tovarăş drag, singurul meu prieten cu adevărat, un prieten care tace ...*

---

[1] Liviu Rebreanu, *Jurnal*, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 1.
[2] Marin Preda, *Jurnal intim*, Bucureşti, Editura Ziua, 2004, p 15
[3] Eugen Simion, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. I, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2001, p. 55.
[4] Eugen Ionescu, 1937, în *Ficţiunea jurnalului intim*, vol I, de Eugen Simion, p. 5

care nu spune nimănui nimic (Pavel Dan), având rolul de a ajuta memoria, de a fi un barometru moral, o formă de salvare sau o cronică a micilor evenimente.

Cunoscând această diversitate de opinii (lucru mărturisit în prefața, intitulată *Jurnalul în ploaie: Generalități*) Marin Sorescu își numește jurnalul *Romanul călătoriilor*. Și considerând că trebuie să mai dea o lămurire asupra acestui gen, pe care Eugen Simion îl definește precaut ca fiind *un contract al autorului cu sine însuși, un contract sau un pact de confidențialitate care, dacă nu este distrus la timp, devine public și forțează porțile literaturii,*[1] îl consideră *ceva ca jurnalul și ca romanul.*

Spre deosebire de alți autori de jurnale, Marin Sorescu și-a scris jurnalul cu dorința de a fi publicat, manifestând din această cauză reticență în confesiune: *Scriitorul nu poate fi exact în jurnalul său, în primul rând din cauza familiei și, în al doilea rând, din cauza impiegaților de mișcare. Soțiile sunt curioase ca niște impiegați, impiegații curioși ca o soție. Intuind aceasta, scriitorul – care, har Domnului, nu duce lipsă de intuiție – încearcă să pozeze, își simplifică viața sufletească până la Codul stării civile și renunță la tot ce ar putea deranja în dreapta și în stânga. Și atunci de ce să mai scrie?*[2] se întreabă Marin Sorescu, asociind curiozității soțiilor, pe aceea mult mai periculoasă, a securității.

Și atunci jurnalul *ca document <abisal> al personalității în desfășurare* i se pare o formulă de neacceptat. În prefața amintită, Marin Sorescu se declară adeptul jurnalului ca *document de însoțire*, cel mai bun emplu fiind jurnalul lui Maiorescu, zice el, pentru că este *telegrafic*, înregistrând *temperatură, telegrame, ore de întâlniri, numele celor cu care a luat masa, feluri de bucate ... Toate aceste mărunțișuri și amănunte (adunate în timp), creează vuietul colosal al unui grohotiș, alunecând pe un munte: o puternică senzație de viață, de adevăr și de mișcare.*

Mărturisindu-și tranșant părerile despre jurnal, Marin Sorescu ne declară că nu este adeptul jurnalului care vrea să devină literatură: *...pe mine nu mă interesează jurnalul care devine literatură. Ori, ori ... Literatura îmi place separat. Jurnalul mă interesează, așa cum spuneam, ca document și ca autenticitate.*

După cum înțelegem, Marin Sorescu nu este dispus la confesiuni *intime* și vinovați de acest lucru sunt, în viziunea autorului, *civilizația* și *curioșii*. Ne întrebăm atunci dacă mai poate fi vorba în jurnal de două personaje, despre a căror existență pomenește Eugen Simion: *unul care iese în față, ca emblemă a autorului (imaginea lui publică, reprezentativă), și altul care se ascunde printre rânduri.*[3] Pe ultimul trebuie să-l ghicești, sau cum spune criticul, trebuie *să-l prinzi la o cotitură a textului.*

În jurnalul său, îl aflăm pe Marin Sorescu, Poetul, Romancierul, Dramaturgul plimbându-se cu geamantanul în mână prin lumea largă, invitat la congrese sau colocvii internaționale.

---

[1] Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, p. 18
[2] Marin Sorescu, *Jurnal. Romanul călătoriilor*, București, Editura Fundației Marin Sorescu, 1999, p. 7.
[3] Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, p. 10

Între aceste peregrinări prin lume, el poposeşte şi pe Valea Tarcăului, prin Maramureş, se plimbă prin Oltenia sa natală sau *se uimeşte din tălpi până-n creştet* de mănăstirea de la Curtea de Argeş. *Toate drumurile mă enervează. Chiar şi cele care duc la Roma. Orice şedere acasă mă enervează, n-am stare şi aş vrea să plec pe toate drumurile. Odată văzut cu geamantanul în mână, mă liniştesc brusc şi nu trebuie decât să-mi arăți direcția unde aş vrea să mă duc, şi mă duc întins. Pe jos, cu avionul, cu trenul, cu căruța cu teleguța. Plec cu plăcere (enervat însă), şi mă întorc cu aceiaşi plăcere (enervat însă), oriunde şi de oriunde.* (p. 215)

Deşi mărturiseşte că *scriind despre un oraş te analizezi totodată pe tine* (p. 92). Omul Marin Sorescu nu se lasă analizat în *romanul călătoriilor*, poate pentru că *o ciocănitoare dă cu pietre în sufletul meu, care face el însuşi cercuri concentrice, tot mai mari, până cuprind tot lacul, mă confund cu pădurea şi cu corăbiile cu pânze* (p. 91).

În timp ce *eul profund* (omul care scrie) se plimbă, observând cu atenție *oameni şi locuri,* neuitând nici modul parabolic de a povesti al poetului (*Gerald Bisinger, înarmat cu binoclu italian, scrutează orizontul, spre a descoperi de unde vin noile drumuri în literatură* - p.94), *eul biografic* (omul care trăieşte în umbra operei) se ascunde, împiedicându-ne să aflăm câte ceva şi despre *revelațiile vieții*, ale unei mari personalități publice ca Marin Sorescu, nu de alta, dar chiar el mărturiseşte că jurnalul nu trebuie scris chiar de oricine.

În *Dialog într-un act* cu Max Frisch (adeptul unui jurnal de *formă prescurtată, telegrafică* în care îşi notează ideile *în vederea neuitării lor*) Marin Sorescu consemnează faptul că acesta face o deosebire între jurnalul intim şi cel încredințat tiparului, că jurnalul intim *e mai intim*, reprezentând *viața mea privată, care nu poate să intereseze marele public*.

Ne-am fi aşteptat ca poetul român să fie de acord cu ideile scriitorului străin, având în vedere că şi el crede cam acelaşi lucru că *m-am ferit şi de jurnal şi de mărturisiri*.

Din acest interviu aflăm totuşi că Marin Sorescu apreciază foarte mult jurnalul lui Tolstoi, tocmai pentru că scriitorul rus trece acolo scăderile, greşelile sale, crizele, frământările de conştiință, adică exact ceea ce Sorescu a evitat cu bună ştiință să facă în jurnalul lui. Ba, mai mult, îi explică jovial lui Max Frisch: *Aş ține şi eu un jurnal, dar mi-e teamă că se citeşte* (p.255).

Conştient că *tot scriitorul român ar dori să aibă un jurnal*, Sorescu se întreabă *cine să i-l scrie şi cine să i-l păstreze?*, pentru că el recunoaşte mai în glumă, mai în serios: *Nu sunt în stare să am un program fix, zi de zi, ori dacă îl am, nu-l scriu, pierd foaia* (p. 214).

Evocând o amintire din copilărie, când văzuse nişte pagini de jurnal, împrăştiate pe caldarâmul unui orăşel de provincie, vrea să ne convingă şi să se convingă, în acelaşi timp, de zădărnicia acestui gen de scriitură, lăsat mai mult în seama tinerelor romanțioase din târgurile de provincie: *Copil fiind, am citit pe caldarâmul unui orăşel din Oltenia pagini răzlețe, scrise caligrafic, <pentru eternitate>, de nu ştiu ce mână încrezătoare în destin. Ploua şi literele intrau unele*

în altele, curgând la vale. N-a fost o viziune în stare să te încurajeze în ale scrisului ... (p. 9).

Jurnalul lui este un jurnal al însemnărilor de călătorie, *un jurnal necontemplativ şi nelivresc. Am venit să pun piciorul, să pun mâna, să pipăi, să gust, să miros. Un jurnal al cerului gurii, al buricelor degetelor şi al tălpilor*. (p. 203)

Înțelegem că agreează jurnalul de călătorie, că însemnările despre locurile *gustate* sau *mirosite* sunt scrise cu plăcere, însă ne atrage atenția că *cele mai bune jurnale de călătorie sunt, după părerea mea, cele total sterilizate de microbul literaturii* (p. 215), dându-ne ca emplu, dacă cumva nu am înțeles bine, *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu, *însemnări prescurtate, precise, utile*.

Se pare însă, că, şi aşa, jurnalul sau însemnările de călătorie, ca specie literară, au un mare defect, *te întâlneşti prea des cu tine. Devii propriul tău personaj şi te tot întâlneşti cu tine până la năuceală. Ce-ai văzut* ***tu****, ce-ai gândit* ***tu****, ce ți s-a spus* ***ție****, ce-ai mâncat* ***tu****.*

Jurnalul lui Marin Sorescu poate fi înțeles şi ca o nevoie de comunicare: *cine mai este capabil astăzi să mai asculte gândurile unui alt om?*(p. 245). La Ciudad de Mexico, la un festival de poezie este declarat *cel mai aplaudat poet de până acum*, în timp ce un ziar îi publică câteva poeme şi un interviu. Cu toate că observă că publicul este *deosebit de călduros*, că îl cunoaşte şi îl simpatizează, deci, ne lasă să credem că se simte bine, peste o zi sau două face *teoria călătoriei*, în care scrie abătut, despre înstrăinare şi oboseala călătoriilor.

Înstrăinare. Într-un loc străin nu mai eşti tu însuți. Eşti tu, plus acel loc străin, care „te strânge", deci acționează asupra ta. (Cum necum). Fie că-ți place, fie că nu, are un efect asupra ta. Admiri, deteşti, eşti entuziasmat, oftezi etc. De fapt, e locul acela care se pune în valoare, prin tine. Prin urmare, nu mai eşti tu, în stare pură, tu cel adevărat. Prin urmare, călătorind, nu călătoreşti tu, călătoresc peisajele, şoselele, podurile, stâlpii, livezile pe care le vezi. Prin urmare, tu acela care te ştiai, ai rămas acasă. Prin urmare, dacă tot nu eşti tu, nu e mai bine să şezi acasă? Să nu mai înduri oboseala? Căci oboseala – şi cheltuielile de nervi, transport şi cazare, tu le suporți, tu cel propriu-zis (p. 212).

Marin Sorescu este original ca gândire şi original ca limbaj. Iată, dar, cu ce seamănă întâlnirile poeților la care participă de fiecare dată, venind *călare pe geamantan*: *Întâlnirile poeților seamănă întrucâtva cu campionatele de tenis. Te duci pentru o săptămână, ți se face un program, vezi ce ți se arată, citeşti când eşti programat, mai vezi un magazin de artizanat şi abia dacă ai timp să mâzgăleşti prietenilor, vineți de invidie, cartea ta poştală cu salutări din lume. N-apuci să vezi mare lucru, iar dacă vezi, n-apuci să meditezi, să vezi şi alte lucruri şi mai cu moț, alte întâmplări mai bălțate, unele peste altele – până se face un talmeş-balmeş şi impresii* (p. 215).

Şi dacă aşa stau lucrurile, îl bate gândul să schimbe, fie prin îmbogățire, fie prin simplificare, impresiile despre vizita în Mexic. Dar, paradoxal şi imprevizibil, Marin Sorescu se răzgândeşte, ca *esențele* la care ar fi trebuit să ajungă, să nu fie prea *tari*: *Fie transformând totul în poezie ... poeziile puteam însă să le scriu şi la Bulzeşti, privind muncile agricole desfăşurându-se în ritm susținut, pe deal sau la*

Craiova, în noua ceainărie de pe Calea Unirii, şi nu mai băteam atâta drum. <Călătoriile>, vreau să spun, <sunt de proză şi de dulce, şederile sunt de versuri şi de post > (p. 216).

Marin Sorescu călătoreşte prin lume precedat de faima operei sale şi animat de un sentiment patriotic autentic: *Fireşte nu sunt eu primul care citesc poezii în româneşte la Iowa. Dar auzind româneşte, aici, unde se rostesc, se cântă, se ţipuresc ori se îngână atâtea limbi, aproape că mă înduioşez de propriul meu glas* (p. 50).

Pe alocuri, poetul Marin Sorescu îşi consemnează impresiile în versuri, cu aceeaşi originalitate şi seriozitate mascată: *Veneţia cu canalele sale / Pare o lucrătură în lână, moale, / Ca un pulover / Pe care o fată frumoasă / Cu picioare lungi, în mare, / Tot încearcă să-l scoată pe cap / Şi i s-a-nţepenit în dreptul sânilor* (p. 103). Vizitând Suedia, se întreabă şi ne întreabă nedumerit: *Un început sau un sfârşit de munte? / Un început sau un sfârşit de mare? / Un început sau un sfârşit de pământ?* (p. 82).

Imagini dintre cele mai insolite şi mai amuzante în manieră tipic sorescană apar în jurnal datorită spiritului său de observaţie, curios şi neobosit: *La marginea Marrakechului, pe buza deşertului, cămilele placide rumegă fete morgane. Sunt de fapt dromadere, fac dâră pe cer cu o singură cocoaşă* (p. 217); Mexicul *o ţară suită în pod. Un pod în semiobscuritatea regiunii <celei mai transparente>*, unde *te împiedici la tot pasul de străchini, oale, statuete holbate, baroce ori hieratice, figurine, cioburi de toate felurile* ... (p. 213).

Metaforic, reclamele marilor oraşe par *liane de culoare* (p. 93), la *Târgovişte palatul îi venea oraşului ca o bijuterie sclipindă* (p. 166), iar la Peştera Muierilor *pereţii picură asudaţi de învârtirea pământului, ori a aştrilor, noaptea* (p. 147).

Marin Sorescu, scriitor ce cultivă paradoxul şi *cuvintele mereu istețe*, nu putea să ocolească după cum se vede, utilizarea metaforelor sau a aforismelor: *Spania văzută fără o coridă – e ca şi când te-ai întoarce de la mare fără să fi făcut baie* (p. 294); *Totul la maramureşeni e răspicat, de la horincă, un fel de whisky care nu îmbată, ci dă o lecţie de luciditate, face ochii să sclipească, până la casele ascuţite cu turlele ca nişte fuse cu zurgălăi* (p. 137). Dar imprevizibilul Marin Sorescu nu se dezminte nici acum, pentru că în timpul vizitei în Mexic notează ferm, parcă dorind să ne amintească, dacă am uitat cumva, că jurnalul lui este *nelivresc* şi îşi propune *să nu mă las târât în erudiţie, aforisme şi metafore* (p. 203), reproşindu-şi că n-are disciplina lui Giurescu, care la Seatle nota *numele restaurantului unde a mâncat, ce a mâncat* sau pe aceea a lui Mircea Eliade.

Inutil să mai punem întrebarea dacă Marin Sorescu ar fi putut scrie ceva fără *microbul literaturii*.

Fie că sunt ironice sau parodice, *însemnările de pe retină* ale lui Marin Sorescu sunt originale, clădite pe observaţie, pe descrieri de medii şi comportamente umane, *cu strălucire stilistică de la început până la sfârşit*.[1]

---

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Bucureşti, Editura Cartea Românească, p. 301.

A călătorit cu plăcere, uimindu-se de minunile lumii şi uimindu-ne cu imaginile ce i s-au lipit pe retină, într-un mod original şi caracteristic: *Aerul dansează încins de cele trei sute de zile pe an de soare torid; şi te miri cum sub o asemenea cupolă de foc albăstrui s-a putut întemeia o aşezare fără seamăn* (Marrachech, p. 217).

Ironia, cu care mângâie cuvintele, este prezentă şi când se simte tentat să-şi facă autocaracterizarea: *eu, când nu am nici o treabă, nici nu pot scrie: Trebuie să fiu foarte ocupat, să nu-mi văd capul de treburi, ca să pot să mă aşez şi la masa de lucru. Atunci mă plâng că nu am condiţii, că nu mai pot, o să-mi iau câmpii, m-am astenizat etc. Dar scriu*. (p. 46).

Călătorind *cu cravată sau fără cravată*, în ţară sau în străinătate, Marin Sorescu şi-a arătat, cu voie sau fără voie, sensibilitatea de artist a sufletului care nu pierde ocazia *să prindă aripi* ori să trimită acasă *un mesaj mut din partea cotloanelor străbătute cu pasul, din partea munţilor atât de iscusiţi într-ale frumuseţii şi măreţiei*.

Neavând *prea mare încredere în aparatele de fotografiat* pentru că *filmul se mai voalează*, Marin Sorescu închide ochii pentru a-şi pregăti retina pentru frumuseţi. *Să ne ţină Dumnezeu retina proaspătă ca acum, să pot face însemnări până la capăt pentru volumul intitulat chiar aşa, <Însemnări de pe retină>* (p. 144).

Simona ANTOFI
Universitatea "Dunărea de Jos", Galați

RELAȚIA AUTOHTONISM-EUROPENISM ŞI CONSTRUCȚIA IMAGINII IDENTITARE ROMÂNEŞTI ÎN LITERATURA PAŞOPTISTĂ. MODELE ROMANTICE APUSENE ŞI RELEVANȚA LOR

Résumé : *Pendant l'époque de la Révolution de 1848 on remarque la concentration des forces culturelles et littéraires orientées vers la création d'une image de l'identité nationale fort significative par elle-même et par ses conséquences. En tant que participante à ce processus, la littérature de l'époque apprend un instrumentaire poétique qui circulait dans le romantisme occidental. Les sources et le modèles de cet ensemble de stratégies poétiques sont réunis, avec priorité, autour de l'idée de patrie et sont sélectionnés par des affinités et par l'effet d'autorité de l'intertexte romantique. L'élaboration d'une image représentative de la patrie implique nécessairement l'assimilation et l'adaption des modèles, tout comme l'élaboration d'une persona poétique. C'est pour cela que le discours poétique devient garant de la patrie, grâce à la littérature, garant de la littérature motivée idéologiquement et garant de la „voix" poétique.*

Pour notre étude nous avons choisi deux modèles romantiques, Alphonse de Lamartine şi George Gordon Byron. Ce que nous intéresse est l'impact de ceux-ci (et de leurs oeuvres) sur deux textes, appartenant à Ion Heliade Radulescu et à Dimitrie Bolintineanu, ***O noapte pe ruinele Târgovişti*** *et* ***Conrad.***

Mots-clés : *autochtonisme, européenisme, patrie, discours poétique*

Fenomenul romantic a suscitat, de-a lungul timpului, numeroase controverse. Încercările de a aduce la un numitor comun toate formele de manifestare romantice, din perspectivă sincronică sau diacronică, au fost, cel mai adesea, zadarnice. Deosebit de complex şi de mobil, fenomenul în sine refuză, parcă, înregimentarea conceptuală definitivă şi obligă la reevaluări terminologice şi operaționale. Destul de nouă (cartea a fost tradusă în limba română în 1998), opinia lui Virgil Nemoianu[1] împarte fenomenul romantic în două categorii – High Romanticism şi Biedermeier Romanticism – distincte, opuse chiar una celeilalte ca *romanticism înalt*, cu grad maxim de puritate a formelor şi a manifestărilor, şi *romantism îmblânzit*, temperat, modelat în conformitate cu diferitele contexte particular-naționale, asimilând elemente iluministe, clasice etc. Dacă High Romanticism stă, în totalitate, sub semnul *expansiunii*, (în spațiu, în timp, în cadru social, la nivelul capacităților mentale etc.), aşa încât paradigma romantică să reprezinte – şi să ducă, utopic, la „Marele Tot recâştigat în toată puritatea sa", romantismul Biedermeier presupune atenuarea progresivă a forței de impact a modelului High, însoțită de acomodarea la scară umană şi de diluarea trăsăturilor de bază ale paradigmei. Recitite în revers negativ, trăsăturile Biedermeier ale romantismului mențin modelul atât concret – deşi „relativizat şi lipsit de vlagă", cât şi ca absență unificatoare a literaturii europene a secolului al XIX-lea. Romantismul Biedermeier dovedeşte „înclinație spre moralitate, un amestec de realism şi idealism, intimitate şi idilism, lipsa pasiunii, tihna, sentimentul de satisfacție, gluma nevinovată, tradiționalismul, resemnarea" şi se

[1] Nemoianu, Virgil, *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană şi epoca Biedermeier*, Editura Minerva, Bucureşti, 1998

corelează în mod firesc literaturii preponderent „utilitariste” – „epigrame şi auforisme, poeme didactice, fabule şi parabole, satire şi epistole, memorii şi însemnări de călătorie”, ca şi „marile specii literare deja bine statornicite”, care „tind să armonizeze tendenţiozitatea: romanele istorice sau peisajele din natură”, toate dovedindu-se „permutări nenumărate ale structurilor de tip idilic”[1].

Incadrându-se în mod evident, după Nemoianu, în vârsta Biedermeier a romantismului, atât prin formele specifice de manifestare, cât şi prin cronologie (High Romanticism – 1790 – 1815, Biedermeier Romanticism – 1815 – 1848, Postromantism – 1848 – 1870), romantismul românesc dovedeşte eclectism, este fundamental istoric şi etnic şi poate, tocmai de aceea, să servească acreditării unei idei mai vechi, lipsite de fundament real, dar încă în circulaţie: „noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică”, „experienţa interioară a romantismului ne-a rămas străină”, întrucât „nu eram puşi în condiţii speciale de evoluţie, ca să ni se ivescă în chip firesc probleme morale şi literare ca în Apus.”[2] Ideea îi aparţine lui Şerban Cioculescu şi a provocat, la rândul ei, reacţii contrare şi a dus din fericire, la soluţii viabile de reconsiderare a romantismului românesc nu ca fenomen mimetic, ci drept o formă relativ autonomă de concretizare a unei paradigme, a unui nucleu romantic în virtutea căruia conceptul de romantism se justifică.

O soluţie – parţială, în ceea ce priveşte fenomenul în ansamablu, justă în ceea ce priveşte romantismul românesc – oferă Nicolae Manolescu (demonstraţia o face şi Virgil Nemoianu): „e instructiv să observăm, deci, mai degrabă felul în care romantismul românesc se sincronizează cu acela din ţările care, ca şi a noastră, au cunoscut doar al doilea val romantic, decât să continuăm a ne raporta la culturile occidentale peste care au trecut amândouă valurile. Este singurul mod de a nu mai fi obsedaţi de vechea şi fatala paradigmă defectivă, care ne menţine, teoretic, în situaţia de colonie culturală.”[3]

În ceea ce ne priveşte, aderăm la punctul de vedere al lui Paul Cornea care, într-un articol de dată relativ recentă[4] - ultimă luare de poziţie clarificatoare, din câte ştim, în această delicată şi controversată chestiune – pune în circulaţie un nou concept – *romanticitatea*. Distinctă de ceea ce se numeşte în mod obişnuit *curent romantic* – databil şi corelativ structurilor literare concret – constituite, *romanticitatea* se defineşte ca un ansamblu de „principii structurante”, ca un „numitor comun romantic” în care se reunesc atât „conştiinţa scindării dintre Eu şi lume, a rupturii de prezent şi formele realului”, cât şi „contestatarea intensivă sub raport afectiv, a diverselor constrângeri care limitează expansiunea fiinţei (în teologie, metafizică, artă, politică etc)”.

Şansa reabilitării romantismului românesc se conturează, în aceste condiţii, limpede. După ce demonstrează ineficienţa teoriei lui Nemoianu, în ceea ce priveşte romantismul românesc[5], Paul Cornea face o observaţie fundamentală pentru demersul

---

[1] *idem*, p. 9-14

[2] Cioculescu, Şerban, în *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971. p. 7

[3] Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1990, p. 170

[4] Cornea, Paul, *Din nou despre romantismul românesc (Romantismul românesc după 20 de ani)*, în *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 1-2/1992

[5] *idem*, p. 3-4

nostru: conceptul (de Biedermeier) acoperă [...] o fază de declin, un epigonism, pe când paşoptismul e un început de drum, o renaştere, o palingenezie. Deşi în cuprinsul său pot fi reperate elemente de idilism, acomodare, defensivă [...] dubitaţie ironică (la un Alexandrescu ori Asachi), nota predominantă rămâne a mesianismului naţional, angajamentului civic, [...] intransigenţei în urmărirea cauzei exaltării pasionale"[1].

Aşadar, departe de a fi un simplu şi obedient fenomen mimetic, un derivat local, etnic al *marelui romantism* european, paşoptismul – ca început al literaturii române moderne – sub auspicii şi în forme romantice, obligă la a trata cu parcimonie transferul de forme şi structuri literare, din literatura romantică apuseană, în literatura română aflată la începuturile ei, şi la asumarea, fără rezerve, a unui traseu de auto-definire identitar – literară început mai demult, dar conştientizat abia acum, în paşoptism.

A doua generaţie a paşoptiştilor, aceea pe care Paul Cornea îi numeşte „revoluţionari"[2], care ideologizează, politizează puternic fenomenul romantic, obligă, încă o dată, la resituarea justă a romantismului romantic în contextul celui european. „Acordaţi Europei", capabili să judece civilizaţia şi cultura Apusului de pe poziţii de justă egalitate, fără să o suprasolicite, mitizând-o ca model absolut, şi fără să o refuze radical, aceşti „revoluţionari" pun în circulaţie concepte esenţiale ale vremii, precum acelea de *naţiune* şi de *naţionalitate*. Scopul, înainte de toate, era unul politic. Strategia pusă în practică, pentru atingerea lui, a fost una a disimulării, aşa încât literaturii i-a revenit, în mod firesc, am zice, funcţia de a contribui esenţial la elaborarea a ceea ce Ioana Bot numeşte *construct identitar naţional*.[3]

Instituirea acestei imagini identitare se fundamentează pe formula romantică specific – autohtonă, cu avatarurile ei binecunoscute (romantism „difuz şi protoplasmatic" înainte de 1830 şi curent dominant după 1830), alimentată de o direcţie romantică rezultată ca o evoluţie, firească a structurilor mentale autohtone şi de preluarea, acomodarea şi asimilarea *modelului modelelor* literare (şi culturale) romantice apusene.[4]

Dialectica între *a fi solitar* şi *a fi solidar*, în termenii lui Paul Cornea, a fost recunoscută drept caracteristică a romantismului românesc, la începuturile lui, de către toată egeza critică, însă procesul de elaborare a unei imagini de sine stătătoare, capabilă să legitimeze nu doar conceptul abstract de *naţiune*, ci să-i confere o realitate recognoscibilă şi identificabilă ca atare, este mult mai complex. „A rosti

---

[1] *idem*, p. 4-5

[2] V. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 427-433. În aceeaşi ordine de idei, Adrian Marino militează (v. *Al treilea discurs. Cultură, ideologie şi politică în România*, Editura Polirom, Iaşi, 2001), pentru aducerea la suprafaţă a unei tradiţii – pe nedrept ocultate – a compromisului constructiv între europenism şi autohtonism. Corelată de Sorin Antohi unui "al treilea discurs", distinct de cel autohtonist – messianic, şi de cel patronat de "complexul Dinicu Golescu" (complex manifestat printr-o exacerbare nejustificată a valorilor culturii apusene dublată de o sublicitare voită a valorilor culturale autohtone), această tradiţie începe cu programul paşoptist de modernizare a ţării – o formulă eficientă de sincronizare specifică, neinhibată, autonomă şi creatoare de valori proprii, cu lumea apuseană.

[3] V. Ioana Bot, *Modelul francez în poezia patriotică românească de la 1848*, în *Cercetarea literară azi. Studii dedicate profesorului Paul Cornea*, Editura Polirom, Iaşi, 2000

[4] Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc.* Pentru dezvoltări ale ideii v. *idem*, cap. *Expansiunea romantică*.

patria", remarcă Ioana Bot[1], presupune forjarea, totodată, a unei identități a subiectului ficțional (căci literatura însăşi, aflându-se la începuturile ei, îşi deprinde şi îşi ersează cu ceva dificultate strategiile), încă nelămurită în raport cu statutul ei de funcție a textului poetic şi cu identitatea auctorială şi aceasta deoarece, potrivit doctrinei şi practicii scriiturii romantice, lirismul infuzează, mai mult sau mai puțin discret, toate sectoarele literaturii, iar conceptul de poezie cunoaşte o dilatare semantică amplă.

Totodată, conştientizând imposibilitatea expresiei depline ca şi imposibilitatea noutății absolute a acestei expresii, poeții romantici români îşi asumă clişeul, ca strategie în act de articulare a textului poetic şi drept garant al discursului literar însuşi. În acest mod, retorica în uz a romantismului european, asumată, dă expresiei poetice girul autorității intertextuale şi se întâlneşte cu retorica puternic ideologizată a paşoptismului, pentru care *patria* va deveni „unul dintre miturile originare ale literaturii române" şi „ale construcției noastre identitare".[2] Din acest punct de vedere, observația lui Tudor Vianu, potrivit căreia romantismul românesc se auto-defineşte printr-o structură originară, tipologic clasică, din care nu lipseşte vocația pedagogică şi nici funcția moralizatoare, se întâlneşte cu tripartiția propusă de Paul Cornea drept cheie de boltă a lirismului paşoptist: aspectul confesiv, tendința cvasipermanentă a mitizării trecutului – în scop educativ, desigur, şi mesianismul orientat național şi umanitar[3].

Ca urmare, recursul la modelele străine absolut necesare acestui *început de drum* denotă mai înainte pomenitul raport de autoritate intertextuală trecut prin filtrul unor afinități – în fond, poeții români lamartinizau fără s-o ştie, după cum s-a spus – dar dependent şi de nevoile acute ale timpului. Ca „părinte fondator" al poeziei şi ca reper esențial al unei tipologii literare – model, Alphonse de Lamartine îşi datorează succesul nu doar modei romantice, ci mai cu seamă „<<lamartinismului>> difuz al poeziei noastre din jurul anului 1840", şi funcționează ca un „emplu tipic de asimilare pe bază de afinități în care <<modelul>> străin acționează ca <<ferment>> creator"[4].

Modelul lamartinian ar acționa, în opinia Ioanei Bot, pe două coordonate care jalonează statornic tema patriei în literatura paşoptistă: în direcția „mesianismului ideologiei revoluționare", înțeles drept „chemare la luptă sau rostire a unui viitor de aur", care-şi asociază o retorică specifică", cu apetență pentru amplitudini şi pentru recitative emplare", şi în direcția panegiricului istoric, „evocând sau imaginând scenele unei istorii emplare".[5] Ceea ce aduce nou şi fiază temeinic modelul lamartinian în literatura paşoptistă este, în primul rând, versul lung,

---

[1] V. *art. cit.*, p. 297

[2] *idem*, p. 297-298. iar la p. 299 adaugă: "aşezată sub semnul unei ideologii naționale, aflată într-o căutare febrilă de imagini identitare şi de întemeieri mitice pentru revendicări vizând libertatea şi unitatea națională a provinciilor istorice, literatura este una a patrotismului asumat." V., în acest sens, şi *Poezia patriotică românească*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001, a aceleiaşi autoare.

[3] Cele două puncte de vedere se regăsesc în Henri Zalis, *Romantismul românesc*, Editura pentru literatură, 1968, p. 141, respectiv în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 3, 1974, p. 39

[4] Cornea, Paul, *Lamartine în România: mirajul operei şi mitul personalității*, în *Oamenii începutului de drum*, Editura Cartea Românească, 1974, p. 276. Iar la p. 279, criticul afirmă: "marele romantic francez favoriza procesul de autoelucidare al unei generații care voia să-şi croiască drumul spre modernizare, smulgându-se din sterilitatea neoclasicismului epigonic".

[5] Bot, Ioana, *art. cit.*, p. 300-301

de 14 şi 16 silabe, care-l va face pe Heliade – principalul promotor al cultului lui Lamartine în literatura română – să forjeze „alexandrinul" românesc. Mai mult, acelaşi Helaide este un emplu semnificativ de interiorizare, de asumare şi de acomodare a modelului de dincolo de orice influenţă posibilă. Fenomenul acesta complex, de „lamartinizare" a literaturii noastre, la începuturile ei, simultan cu descoperirea lamartinismului acesteia, existent *avant la lettre*, explică circulaţia vie a motivului ruinelor, de pildă, intrat în literatura română prin modelul lamartinian, şi chiar puternica influenţă a lui Byron, alt mare romantic selectat de ansamblul de afinităţi şi de nevoia imperioasă de personalităţi cu maximă autoritate, dispuse să se lase mitizate.[1]

Argumentându-şi ipoteza „convergenţei de afinităţi" care a dus la instalarea modelului lamartinian ca reper fundamental al poeziei paşoptise, Paul Cornea sintetizează notele lamartiniene care pre-există influenţa directă şi o fac imediat asimilabilă, precum şi elementele „*catalizei* intelectuale" care a dus la auto-descoperirea de sine a romanticilor români.

Întrucât lucrurile sunt bine cunoscute şi asimilate de critica de specialitate, şi absolut necesare demersului nostru, vom enumera câteva elemente pe care le considerăm utile analizei noastre: „împletirea caracteristică de declamaţii şi efuziune a inimii", „tendinţa irepresibilă de a spiritualiza materia", „arhitectura poemelor, întocmită fără un plan aparent, în funcţie de imperativele secrete ale logicii afective", de asemenea, „nobleţea inspiraţiei, rostul înalt atribuit poeziei, setea de a depăşi terestritatea vulgară", precum şi „alura neoclasică" a discursului poetic lamartinian.[2] Se adaugă aici ideologia revoluţionară a omului şi a poetului Lamartine, precum şi statutul său multiplu – om politic, scriitor angajat, bard şi profet, toate alimentând atât procesul de auto-formare a identităţii eului poetic – oglindă relativ deformatoare a sinelui auctorial, cât şi imaginea identitară, mai întâi culturală, apoi politică şi naţională.

A doua coordonată a autorităţii intertextuale, a modelului romantic selectat pe baza concordanţelor spirituale, este byronismul. Fenomen deosebit de complex, mult mai amplu decât suma de trăsături umane şi estetice ale reperului său din realitate - poetul romantic englez George Gordon Byron şi poemele sale; mai cu seamă *Călătoriile lui Childe Harold*, *Corsarul*, *Ghiaurul*, *Lara*, *Manfred* sintetizează, potrivit Ilenei Verzea, „melancolia nedefinită a lui Blair, meditaţia nocturnă şi sepulcrală a lui Young şi Gray, sentimentul pentru natură al lui Thomson şi Rousseau, sentimentul deşertăciunii omenescului inspirat de ruine, fascinaţia unui trecut legendar [...], debuturile egocentrismului ridicat la rang de măsură a universului, dar şi energia robustă a elanului liberator, a avântului umanitarist.[3] Punctele de converegenţă cu modelul lamartinian sunt, după cum rezultă, numeroase, ceea ce a dus la o asimilare conjugată a celor două modele, ambele cu funcţia de

---

[1] Vezi, în acest sens, Henri Zalis, *op. cit.*, p. 114-115, şi Mihai Vornicu, *Despre poezia ruinelor*, în *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*, Editura Academiei R.S.R., 1976, p. 55

[2] Cornea, Paul, *Lamartine în România*, în *op. cit*, p 290-293

[3] Verzea, Ileana, *Byron şi byronismul în literatura română*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 118. În ceea ce priveşte byronismul românesc, autoarea distinge limpede între cazurile de mimetism facil, "momentele manieriste plat mimetice", "amănuntele de coincidenţă caracterologică", şi asimilarea propriu-zisă a modelului – "o alcătuire din mari interferenţe de unde ale artiştilor de vocaţie"- *idem*, p. 117

ferment stimulator al literaturii paşoptiste şi de sursă de repere facil mitologizante, corelative aspiraţiilor naţionale, politice şi culturale ale epocii. Auto-revelarea poeţilor paşoptişti prin oglindirea în cele două modele psiho-sociale şi estetice, acordarea la o nouă sensibilitate, la un mod de a privi universul şi de a se situa în el, a reglementat raporturile cu lamartinismul şi cu byronismul şi le-au ierarhizat de la simpla influenţă, directă, asumată şi declarată ca atare (odele la Byron şi cele dedicate lui Lamartine), la împământenirea şi la autonomizarea coordonatelor modelelor în produse estetice de sine stătătoare.

Considerat un element esenţial al specificului byronian în literatură, eroul demonic ori satanic se manifestă de timpuriu, încă din primele poeme redactate ca urmare a voiajurilor întreprinse de Byron în Orient. Personajul – simbol din *Călătoriile lui Childe Harold*, alter-ego evident al autorului, după cum s-a spus, în realitate, credem, prim reper al unei mitologii în curs de constituire care a sfârşit prin a-l asimila pe individ, tratează nedreptăţile din lume de pe poziţia revoltatului romantic, adept al libertăţii naţiilor şi inadaptat ce proferează reproşuri blasfematorii la adresa divinităţii, considerată sursa răului – lege de funcţionare a universului. Tributar antitezelor romantice, aici relevante atât pentru structura intimă a personajului, pentru valenţele sale simbolice, cât şi pentru reverberaţiile acestora la nivelul umanităţii în ansamblu şi al secolului romantic, Harold este măcinat de *splin*, damnat, purtător al semnelor unei tinereţi depravate şi posesor al unei „inimi bolnave”[1]. Nota demonică se accentuează în poemul *Ghiaurul*, prin personajul – pivot, un păcătos însingurat, învăluit în mister, situat de bună voie în afara ideii de iertare creştină şi în afara oricărei credinţe.

Conrad, pirat, personaj central al poemului *Corsarul*, asociază peregrinările pe mare cu insula – spaţiu privilegiat şi simbol al vieţii eliberate de orice servituţi, specifice lumii civilizate, este surghiunit (ca şi eroul lui Bolintineanu din poemul *Conrad*) şi experimentează zadarnic erosul ca paleativ, întrucât opoziţia individ uman – societate depăşeşte şi limitele acceptabilităţii romantice.

În fine, Lara, ultimul personaj – reper al traiectoriei eroului byronian selectat drept model pentru personajul amintit al lui Bolintineanu, atât de către critica de specialitate cât şi de poetul român însuşi, este seniorul generos şi blazat, copleşit de *spleen*, obosit de aventură şi de viaţă.

Refuzul de a se adapta oricăror convenţii sau distrugeri, „pornirea spre revoltă fără obiect precis”, „grelele melancoliei şi plictisul călătorilor byronieni” şi chiar itinerariul lor oriental, precum şi exteriorizarea specifică, prin tirade şi monologuri retorizate în exces, toate susţin şi fecundează activ formulele de manifestare literară ale byronismului românesc şi, îndeosebi, poemul lui Bolintineanu, *Conrad*.

Având ca reper anul 1836, *O noapte pe ruinele Târgovişţii* reprezintă, din punctul nostru de vedere, un emplu tipic de asimilare, de autonomizare şi de interiorizare a unor componete de bază ale modelului lamartinian, de către Heliade-Rădulescu şi, totodată, un bun emplu de forjare simultană a mitului patriei, în datele

[1] Călin, Vera, *Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970 şi, de asemenea, Elena Tacciu, *Acentura lui G.G.Byron*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977

lui romantice şi autohtone esenţiale, şi a figurii scripturale a subiectului ficţional.[1] Adoptând ca punct de plecare şi drept conduită lirică meditaţia pe ruine, Heliade preia un motiv foarte puternic al preromantismului, cu circulaţie intensă şi în romantism, asociindu-i ritualul specific, o anume construcţie, dirijată intertextual, a discursului poetic, poza şi „gesticulaţia lirică instituţionalizată[2], întrucât toposul ruinelor nu necesită un punct de plecare în realitate, el se constituie din capul locului drept ficţiune literară şi rămâne astfel.

Dispusă pe două planuri aflate în permanentă interferenţă – cel cosmic şi istoric şi cel subiectiv - substanţa poetic-textuală este dirijată autoritar de forţa scenariului iniţiatic ce presupune coborârea din noaptea naturii în noaptea istoriei, abolirea timpului profan şi suspendarea cronologiei, precum şi revelaţia poetului inspirat, vizionar în adevăratul sens al cuvântului, întrucât este capabil să panorameze spectacular istoria, mai precis momentele ei reprezentative din perspectiva ideologiei paşoptiste, şi să-i descifeze sensul ascuns. Lectura avizată a ruinelor, ca hieroglife ale istoriei şi păstrătoare ale semnificaţiei de profunzime a faptelor săvârşite de eroii neamului, este apanajul poetului inspirat şi se constituie într-o caracteristică esenţială a profilului subiectului ficţional. Totodată, eul poetic rostitor al discursului său şi, în subsidiar, al discursului de auto-investitură, asociază meditaţiei pe ruinele fostei cetăţi de scaun ”sensul unei întoarceri la origini, într-un efort auto-constructiv al subiectului” însuşi.[3]

Incipitul poemului stă sub semnul momentului incert al apusului, relevant atât pentru starea de spirit a eului (aşa începe, alegoric, construcţia sinelui heliadesc ca sine poetic), cât şi pentru starea politică incertă a naţiunii. Dizolvând contururile şi ambiguizând datele realului, crepusculul orientează semantica şi retorica pastelului de început al textului în direcţia bine ştiută a recuzitei poetice a timpului. În fond, ”Heliade ştie cum se face poezia, combinând raţional experinţe livreşti cu ambiţia de a aşeza modelul definitiv al genului”[4]. Ca urmare, figurează aici *soarele,muntele mândru, vântul, frunza, dealurile, râul, câmpia*, alcătuind un cadru de natură complet şi tocmai de aceea acuzând artificialul, un spaţiu care, totuşi, tocmai prin aglomerarea de elemente şi de toposuri literare, poate funcţiona ca spaţiu-matrice,

---

[1] Ideea nu este nouă, ea a fost pusă în circulaţie şi experimentată analitic pe acest text de către Ioana Boţ, în *art. cit.,* pe ale cărei idei le-am preluat şi le-am transferat în premisă de lucru pentru analiza noastră. Anterior, Ioana Em. Petrescu, Paul Cornea, Mihai Vornicu ş.a. au atras atenţia asupra textului şi asupra relevanţei acestuia la nivelul fenomenului literar românesc surprins în proces de autonomizarea chiar de la începuturile lui. Sugestiile preluate de noi din aceste demersuri critice vor fi folosite şi semnalate la momentul potrivit.

[2] Cornea, Paul, în *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc,* p. 20-21. Ulterior, la p. 44, criticul punctează: “de la Volney începe motivul apariţiei spectrului în lumina selenară, preluat de imitatori ca moment fix obligatoriu şi personaj purtător al «mesajului»”, iar atunci când apare, “geniul mormintelor şi al ruinelor, personificare a libertăţii, dizertează cu elocvenţa unui tribun al revoluţiei, spre a arăta umanităţii calea spre libertate şi adevăr […]”. În cazul particular al meditaţiei lui Heliade, subiectul liric îşi asumă ostentativ şi chiar orgolios această misiune.

[3] Bot, Ioana, *art. cit.,* p. 301. În acelaşi sens, într-un articol publicat în *Tribuna,* nr. 18, an XVI, Ioana Em Petrescu remarcase, în poem, “[…] un sistem de corespondenţe […] în care centrală e imaginea trăirii dilematice a «fiinţei rătăcitoare» ce-şi caută locul în ordinea universului […] şi în ordinea istoriei”.

[4] Cornea, Paul, în *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc,* p. 62. Tot aici, critical remarcă eficienţa imediată a modelului lamartinian: pastelul ”vine chiar din Lamartine”, “căci acesta, pe urma lui Chateaubriand, îşi începea contemplaţia tot de la apusul soarelui”.

disponibil pentru mitizare. Corelată cu ideea de patrie, ruina – punct central al acestei geografii cu pretenţii de sacralitate, şi loc propice auto-revelării eului rostitor al patriei, surprins în act - *s-a naţionalizat*, ca temă şi susţine, după cum se va vedea, un proces de auto-formare prin iniţiere întru patrie a eului poetic.[1]

Imaginaţia ascensională specifică lui Heliade organizează, în virtutea unei gradaţii specifice, înălţarea serii şi coborârea simultană a luminii, activând o suită de imagini plastice (în virtutea acelei *poetici a vederii* de care vorbea Ioana Em. Petrescu, comentând poezia paşoptistă) pe principiul regizoral al panoramării: „Soarele după dealuri mai străluceşte încă, / Razele-i rubinoase vestesc al lui apus / Şi seara, pânditoare subt fiecare stâncă, / Cu-ncet şi-ntinde umbra cutezătoare-n sus. // Muntele al său creştet îşi nalţă şi priveşte / Linul cobor al zilei, tainicul ei sfinţit, / Şi raza cea din urmă pe fruntea lui izbeşte, / Ce mândră ţine faţă cu cerul cel ruşit."

Totodată, o serie de elemente poetice cu rol de semnal, distribuite strategic în text, încep să contureze o atmosferă de mister şi de magie, propice atât introducerii directe a subiectului liric, cât şi momentului revelaţiei propriu-zise: „seara pânditoare", „tainicul ei sfinţit", „frunza-nfiorează", „râul şopteşte şărpuind". Anticipată printr-o comparaţie explicită (ruinele – „Păstrează suvenirea d-o noapte sângeroasă / Ce mult s-asemănează cu sânu-mi cel noptos"), introducerea tipică a subiectului liric se dezvoltă – şi dezvoltă acestuia profilul într-o secvenţă confesivă care exploatează alegoric disponibilităţile semantice ale ruinelor: puterea credinţei menţine activă funcţia de hieroglifă a istoriei, pentru vechea cetate de scaun, şi coerenţa interioară a subiectului ficţional liric: „Astfel într-al meu suflet se nalţă-a mea credinţă, / P-a patimilor râpă ca monument s-a pus / Şi-mi ţine şovăinda, clătita mea fiinţă / L-a vieţi-mi viforoase prea liniştit apus".

Este de remarcat aici o particularitate a rostirii lirice heliadeşti, lăsată dinadins în nedeterminare,[2] şi care favorizează jocul permanent pe referinţă şi, drept urmare, plurisemantismul şi forţa subversivă a discursului poetic. Termen menţinut la nivelul de abstracţiune cu semantism ambiguu, „credinţă" poate să însemne, la fel de bine, credinţă creştină sau credinţă în *viitorul de aur* al patriei. După cum se va vedea, nu este acesta singurul caz din textul poetic în discuţie.

Atrage atenţia, de asemenea, o altă particularitate a discursului poetic paşoptist, în general, şi a celui heliadesc, în special, şi anume numărul mare de forme pronominale de persoana întâi singular – semn al asumării directe a discursului de către subiectul ficţional. Acesta se autodefineşte explicit – în ultima strofă citată, şi-şi asumă drept caracteristică starea de cumpănă. Faptul este de natură să lege pastelul

---

[1] În *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, p. 351, Ioana Em Petrescu face o observaţie pertinentă deosebit de utilă analizei noastre: "Tematic şi prin intenţie didactică, *O noapte pe ruinele Târgovişţii* se încadrează viziunii preromantice, nuanţată în sens naţional. Târgovişţea ruinată e, pentru Heliade, un centru simbolic al existenţei naţionale, un spaţiu originar, care dintre o perspectivă privilegiată […]. Origine, întemeiere, afirmare de sine prin martirajul libertăţii, Târgovişţea, e o hieroglifă a temporalităţii istorice".

[2] Cornea, Paul, *Itinerar printe clasici***,** Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984, p. 266. Demne de reţinut, în context, sunt şi alte observaţii ale criticului, precum: poezia heliadescă se bizuie pe "un vocabulary puternic, în parte de invenţie personală", cu "număr mare de abstracţiuni", "capabile să denumească un vast nomenclator conceptual" şi să ducă la "densificarea câmpului semantic" – *ibidem.*

şi confesiunea, respectiv „atmosfera exterioară şi interioară, spirituală, printr-un fluid ce circulă în ambele sensuri."[1]

Chestiunea autobiografiei heliadeşti şi a impactului acesteia asupra textului poetic se cuvine a fi aici lămurită. Chiar dacă textul pune, în subsidiar, problema destinului spiritual (şi social) al poetului însuşi, subscriem opiniei lui Mircea Anghelescu pentru care autobiografia reprezintă doar „un material elementar de construcţie şi modalitatea unei exorcizări, a ispăşirii tribulaţiilor de tinereţe de care poetul se eliberează, asumându-şi-le." Şi mai departe – „această autobiografie turnată într-un model literar este recreată într-un decor corespunzător."[2]

În textul poetic supus analizei, starea eului ficţional, aflat în aşteptarea unei revelaţii şi beneficiar al strategiilor textuale subordonate acelei *poetici a aripei* de care vorbea Eugen Simion (acest eu „citeşte în orice stea", călătoreşte cu spiritul şi „se scaldă în lumina eternului ceresc"), evoluează complementar gradaţiei care ordonează pastelul înnoptării.

Pe punctul de a-i fi activate capacităţile divinatorii, eul poetic îşi ersează, deocamdată, vederea acensională în cadrul jaloanelor preluate de la modelul lamartinian, care justifică asocierea dintre subiectivitatea explicită şi peisaj, panoramarea şi atitudinea eului – „preocupat şi visător".[3]

Strofa mai înainte citată, înţesată de atribute cu valoare de epitet ce alegorizează starea eului, îşi organizează semantica în jurul unui prezent al revelaţiei, un timp suspendat care nu mai curge şi care, treptat, va fi interiorizat. Deşi figurile sunt recuzitare („sufletu-mi s-aripează"), ele participă la procesul de elaborare a atmosferei tainice, proces ce alegorizează, în fond, o stare de spirit. Pentru ochiul neiniţiat totul doarme, însă poetul, în ipostaza sa scripturală, „priveghează" şi îşi semnalează limpede perspectiva particulară printr-o macrofigură textuală specific heliadescă. Ea apare, de altfel, şi în *Zburătorul* sau în alte poeme şi se alcătuieşte din secvenţa de pastel obligatorie, întrucât aici se regăsesc, presărate în text, mărcile discrete ale prezenţei subiectului ficţional, dar şi procedeele de regie textuală ce duc la articularea mereu aceleiaşi atmosfere de mister (ca şi la Alexandrescu, în *Umbra lui Mircea. La Cozia*, şi cu acelaşi material textual-poetic): „Un rece vânt se simte c-a morţii răsuflare, / Pe piatra cea-nverzită şuieră trecător; / Ca viaţa se răvarsă o mută-nfiorare, / Pustiul se insuflă d-un duh încântător. // Tot este viu în preajmă-mi: frunza pe zid şopteşte, / Iarba pe muşchi întreabă: «Aici cine m-a pus?» / Zidul ca o fantomă dasupra-mi se lăţeşte, / Ca uriaş la spate-mi turnul se nalţă-n sus". Se adaugă, apoi, secvenţa introducerii directe a subiectului ficţional în text, prin forme pronominale de persoana întâi singular, foarte numeroase – fapt ce semnalează (ca şi deprinderea alegorizantă) stadiul încă nedefinitivat al eului liric, înţeles ca funcţie a textului. Semnele *începutului de drum* sunt, aici, numeroase. Pe lângă cele abia menţionate, se cuvin adăugate încă două: redundanţa evidentă a textului şi forţa clişeului poetic. Faptul că aceleaşi elemente ale scenariului meditaţiei pe ruine, aceeaşi atitudine a eului vizionar, aceleaşi strategii retorice şi chiar aceleaşi figuri,

---

[1] Ţugui, Grigore, *Ion Heliade Rădulescu. Îndrumătorul cultural şi scriitorul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1984, p. 153.

[2] V. întreaga argumentaţie în Anghelescu, Mircea, *Textul şi realitatea,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1988, p. 71-73. V., de asemenea de acelaşi autor, *Echilibrul între antiteze. Heliade – o biografie,* Ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 2001, p. 78-80.

[3] Manolescu, Nicolae, *Poeţi romantici*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1999, p. 28

ca şi aceeaşi ostentativă asumare a discursului, se întâlnesc la mai toţi poeţii epocii şi rămân tributare modelului lamartinian, este îndeajuns de semnificativ, credem, pentru miza demersului nostru.

„Animismul fantastic şi sumbru”[1] se serveşte, aici, de imagini clişeizate dar care reuşesc să construiască o atmosferă de mister şi de înfiorare: „a morţii răsuflare”, „mută-nfiorare” şi „duh încântător”, alaiul umbrelor care „trec şi retrec, se primblă asupră-mi pironite” sugerează faptul că învie o altă lume, rodul viziunii poetului inspirat.

O oarecare agresivitate a lumii ocultate, acum retrezite la viaţă, asaltul umbrelor (cu semnificaţie ambiguă în context, căci pot fi la fel de bine umbrele zidurilor ca şi cele ale eroilor neamului, iar translaţia de la un sens la altul se va face cu discreţie) fac din eul poetic un prizonier al cadrului de natură ieşit din inerţie. Faptul premerge invocaţiei – din nou cu funcţie de auto-definire a celui ce se rosteşte pe sine rostind patria – care este menită să justifice tema poeziei[2]. Ca dovadă a faptului că Heliade preia instrumentele poetice şi recuzita pusă în circulaţie de modelul lamartinian, pentru a o folosi în scopuri proprii, în partea mediană a textului se pune în scenă un excurs imaginar cu funcţie dublă: lămurire de sine şi, mai ales, creare / autentificare a sinelui poetic în ipostaza gravă de bard inspirat; este vorba despre o iniţiere a eului în ceea ce priveşte sensul adevărat al istoriei patriei, şi despre faptul că se impune cu necesitate şi iniţierea celorlalţi şi, prin urmare, funcţia pedagogică şi propagandistă a poeziei. Mai mult, introducerea în scenă a „actorului” liric echivalează unui pelerinaj spiritual la eroii neamului – modele asumate *personal* de către eul rostitor, modele de călăuzitori şi de martiri ai neamului, al căror descendent direct eul poetic se declară a fi: „Eu n-am venit, o umbre, să turbur pacea noastră, / Fiinţa-mi rătăcită aleargă între voi; / Este ş-a mea odihnă sălăşluirea voastră; / Eu sunt însumi o umbră împinsă de nevoi. // Sunt de-al vostru sânge, braţu-mi nu se armează / D-acea armă slăvită ce voi aţi mânuit; / Muza-mi a voastre fapte la umbră cercetează / Ş-a voastră pomenire pana-mi a consfinţit.” Cu menţiunea că jocul pe referinţă poate, şi aici, să susţină o dublă lectură a secvenţei „de al vostru sânge” (descendent direct sau aparţinând aceleiaşi etnii, cea română), se poate spune că, în timp ce-şi caută originile (spirituale), eul ficţional îşi caută o justificare, o menire. Iar dacă ţinem cont de faptul că raportul de filiaţie are şi un alt sens, coarda lirică a patriotismului asumat este completată, şi de această dată, de statutul de provizorat al eului liric, aflat la începutul iniţierii sale – „umbră împinsă de nevoi”. Chiar dacă poezia confesiunii este, aici, prezentă, chiar dacă „eroul liric se afişează cu ostentaţie, pare preocupat în permanenţă de impresia pe care o produce”[3] („*Eu* cânt în miezul nopţii a voastre biruinţe, / *Eu* pe mormântul vostru laure împletesc / […] / Recomande *eu* lumei, l-ai voştri fii vestesc”), funcţia poetului şi a poeziei este complexă. Menirea amândurora, conştientizată de către eu, este aceea de a da girul

---

[1] Ţugui, Grigore, *op. cit.*, p. 153. În acelaşi sens, Paul Cornea, în *Studii de literatură română modernă*, Ed. pentru literatură, 1962, p. 189, remarcă “sentimental acut al pulsaţiei vitale în cadrul liniştii încremenite a nopţii”, care “creează o atmosferă de încordare crescândă”.

[2] Eugen Simion, comentând textul drept unul caracteristic pentru retorica heliadescă, semnalează construcţia limpede a poemului: cadrul (cuprinzând elementele premonitoare, specifice romantismului negru), invocaţia, “evocarea istoriei şi a păstorilor ei mari”, “tema autorului”, neinspirat asociată interpretării simbolurilor, şi pastelul din final, ce reia “cadrul de la început sub o altă lumină” – în *Dimineaţa poeţilor*, Ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 65.

[3] Cornea, Paul, *Studii de literatură română modernă*, p. 189

unui contemporan – „pana-mi a consfinţit” – modelelor ilustre. Iar acest gir se poate da numai prin scriitură, care recuperează, evocă şi redefineşte, din unghiul prezentului, faptele de arme eroice. Şi întrucât „fiecare gest e o hieroglifă a ideii în act”[1], meditaţia pe ruine şi tot scenariul ei preromantic lamartinian permite, aici, asocierea nopţii cosmice cu noaptea istoriei, pe fondul regresiei temporale a bardului vizionar, fapt de natură să suprapună prezentul enunţării cu actul evocării istoriei şi cu abolirea cronologiei, aceasta din urmă însoţită de menţinerea unei durate pure, simultan aparţinând invocaţiei şi revelaţiei: „Câmpia îmi arată slăvitele războaie”, „Aici îmi stau în faţă eroii României”, „Ici glasul: Radu Negru! Peste Carpaţi răsună”, „În capul unei armii Mircea viteaz răcneşte”, „D-aci văz în Moldova toată slava romană”. „Aici Mihai cel Mare deşteaptă bărbăţia” ş.a.

Coborât în noaptea istoriei, eul liric are revelaţia principalelor momente ale acesteia, dispuse în virtutea unei regii a semnificaţiilor pedagogice şi patriotice, într-un scenariu puternic ideologizat: „Insuflă bărbăţia rumânilor soldaţi”, „Aici Mihai cel Mare deşteaptă bărbăţia, / Steagurile destinse slobode fâlfâiesc”. Viziunea pe care eul liric şi-o asumă cu orgoliul este panoramică, întrucât timpul istoric, prezentificat, se spaţializează şi se suprapune geografiei sacre ce întemeiază, mitic, patria: intâi sunt menţionaţi *descălecătorii,* Traian şi Radu Negru, ambii asociaţi cu ideea unităţii naţionale într-un discurs plin de aluzii patriotice străvezii; cel din urmă are şi menirea de a „pune tronul” la Târgovişte, instituind *omphalos*-ul mitic; urmează Mircea şi luptele lui cu turcii, asociaţi teritoriului dintre Istru şi Carpaţi. Vin la rând Ştefan şi Ţara Moldovei, însoţiţi, ca simboluri, de o translaţie discretă de la lupta pentru libertate la lupta contra tiranilor („D-aci văz în Moldova toată slava romană / A reînvia subt Ştefan şi ai vechimii ani / Iarăşi a se întoarce; a vitejiei hrană / Subt el îmbărbătează a-nvinge pe tirani”), şi de „slava romană”. Tot situarea pe ruinele Târgovişteі – spaţiu care face cu putinţă recuperarea istoriei în momentele ei emplare şi redimensionarea spaţio-temporalităţii ca mit al patriei – face posibilă recuperarea unui alt model, Mihai Viteazul, dar şi o altă ipostază a subiectului ficţional: „păstor răzbunător”. Termenul de „păstor” antrenează din nou ambiguitatea semantică specifică discursului poetic heliadesc, întrucât se corelează sensului perceput prin iniţiere, al istoriei: misiunea sacră a românilor este aceea a eliberării patriei şi ţine de o investitură divină. Din această perspectivă, victoria însăşi va fi sacră, căci este victoria Crucii contra Semilunei. Tocmai de aceea va fi o victorie definitivă, precum cea a lui Hristos contra forţelor răului, justificată de umilirea de neacceptat a românilor, ce echivalează cu umilirea neamului ales, „cel hotărât la cruce”: „Dunărea e mormântul taberii musulmane, / Crucea în triumf zboară, Hristos e răzbunat, / Rumânul este spaimă trufiei otomane: / Cel hotărât la cruce în veci a triumfat”. Limită a spaţiului mitic, graniţă naturală şi loc al pieirii duşmanilor, Dunărea separă patria de zona Balcanilor, de nenumărate ori demonizaţi în literatura română.[2]

Treptat , textul poetic se ordonează, am zice, într-o structură în cercuri concentrice. În mijloc se află reconstituirea alegoric-vizionar-istorică. Urmează primul cerc, în cadrul căruia se creează atmosfera de magie propice viziunii şi revelaţiei şi care, reactualizată spre finalul poemului, rescrie textul în oglindă şi retrasează etapele gradaţiei iniţiale: „O, ziduri! Rămăşăţă din slava strămoşască! / O,

---

[1]Em., Petrescu, Ioana, *Configuraţii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 113

[2] V., în acest sens, Monica Spiridon, *Confins riels, confines rêvés: Les Balkans-fatalité ou provocation?*, în *Caietele Echinox*, volume5, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003

turn! de unde ochiul de mii de ori văzu / Biruința să zboare p-oștirea românească, / În muta voastră șoptă câte-mi vorbiți acu! // Mușchiul acesta verde ce vremea-l grămădește, / Aste ierburi sălbatici ce în pustiuri cresc, / La inima gemândă sunt laure ce crește, / Deșteaptă bărbăția; din ochi robii vorbesc." Ultimul cerc este cel al pastelului înserării, respectiv al răsăritului – acesta din urmă încheie textul desăvârșind, simbolic, inițierea înțeleasă drept adâncire în timp, pentru a-i suspenda curgerea, și arhitectura macrostructurală organizată în virtutea unei figuri spațiale congenere alcătuirii oricărui teritoriu mitic: „Rușaște răsăritul, muntele rubinează, / Îngânat pântre aburi dealurile verzesc; / Râul adapă câmpul ce roua însmălțează, / Răcoarea dă viață și stelile albesc".

O presimțire nefastă întrerupe temporar viziunea, iar textul se încarcă iarăși de aluzii la prezent – al eului poetic și al patriei – introdus drept termen de comparație pentru trecutul glorios; dar hieroglifele încifrând timpul, ruinele, au fost decriptate, și marea lecție a istoriei s-a făcut auzită.

În ceea ce privește modelul byronian, reține atenția în peisajul complex al literaturii pașoptiste, poemul lui Bolintineanu, *Conrad,* considerat de mai toate vocile critice un emplu de absorbție originală și de autohtonizare a modelului. Virtualități ale modelului byronian existau, deja, în spirtul balcanic al literaturii noastre[1]

Amalgamând structuri descriptiv-filosofice și ambiționând fundamentarea poemului romantic de idei, *Conrad* este poem byronian la mai toate nivelurile, prin tematica propusă, tipul de erou, reconstituirile documentare marcate liric, prin reverie și meditație pe tema *ubi sunt* și *vanitas mundi,* chiar prin poezia marină și prin pitorescul exotic uneori supralicitat.[2] Punctele slabe ale textului au fost sesizate cu acuitate de către critica de specialitate (lungimi excesive și repetări, prozaismul, tonul monocord, absența unui principiu coordonator coagulant, de unde impresia de „amorf și dezlânat").[3] Însă motivul credem că este tensiunea care se naște între starea poetică, înțeleasă ca stare psihologică fundamentală ce-l caracterizează pe Bolintineanu, și rigorile poemului epic pe care intenționează să-l creeze. Nu este vorba despre o conștientizare a indicilor speciei literare sau de voita asociere de subspecii și de mărci ale celor trei genuri, conform doctrinei romantice (nici poemele byroniene de început nu dovedesc așa ceva), ci de supunerea față de model – *Childe Harold's Pilgrimage*, și de respectarea unui orizont de așteptare al epocii. Dincolo de toate acestea, *Conrad* este un poem dominant liric în care partiturile măștii lirice și ale vocii eului liric își dispută întâietatea sau își încalcă reciproc teritoriile. În fond, Bolintineanu se supune unui imperativ tematic de natură personal-lirică: viața neîmplinită, tema eșecului absolut în contextul legii generale a lui *vanitas vanitatum*.[4]

Nonsensul lumii se coordonează unei rețele tematice ușor de raportat intertextual: feminitatea inaccesibilă, sentimentul izolării în lume, al damnării, al inutilității creației, îngerul menit să reveleze spiritului demonizat esența din spatele aparențelor fenomenale, împăcarea prin moarte.

---

[1] V. Elena Tacciu, *Aventura lui George Gordon Byron,* p. 103-104. V.,de asemenea, pentru conceptul de balcanism literar, Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc,* III, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002

[2] V., din nou, pentru conceptual de pitoresc, Mircea Muthu, *op. cit.* și Viorica S. Constantinescu, *Exotismul în litertura română din secolul al XIX-lea,* Ed. Universității "Al. I. Cuza", Iași, 1998

[3] Regman, Cornel, *Confluențe literare*, Ed. pentru literatură, București, 1966, p. 121

[4] V. Paul Cornea, *Aproapele și departele*, Ed. Cartea Românească, 1990, p. 229-230

Motivul proscrisului (Bălcescu semnează, în 1852, un articol cu pseudonimul Konrad Albert[1], un personaj al lui Byron din *Corsarul* se numeşte Conrad, ca şi un personaj al lui Mickiewicz) şi cel al călătoriilor au o dublă relevanţă ca destin individual trăit şi ca experienţă exponenţială pentru o întreagă generaţie, atinsă iremediabil de răul secolului. Silit să se expatrieze, ca revoluţionar, Conrad rătăceşte pe mare. Spaţiul oriental nocturn serveşte drept cadru evaziunii spirituale. Evaziunea este totală şi dă naştere, dincolo de peregrinarea propriu-zisă, unei extrarealităţi estetice de tipul universurilor compensative (cu o sintagmă a Ioanei Em. Petrescu), ce motivează tablourile marine, verbul fastuos şi muzicalizat, şi ajută la condensarea, în ample monologuri, a lumii şi a eului liric.

Ion Negoiţescu a remarcat starea de inocentă uimire a eului auctorial - ficţionalizat problematic - în faţa manifestărilor de epifanie a luminii şi a perpetuei nuntiri a elementului lichid cu eterul.[2] Iar melodicitatea congeneră verbului poetic a atras atenţia majorităţii criticilor - „strania, inefabila, armonioasa melodie a verbului", pentru Paul Cornea[3], fascinaţia muzicală a numelor proprii şi nevoia de un „auz mai pur, care ascultă muzica ideilor, a simţămintelor", pentru Ion Negoiţescu[4].

Eroul-mască lirică parcurge un traseu iniţiatic, am zice de autoevaluare, în căutarea unei motivaţii profunde a propriei existenţe şi a aceleia universale. Monologurile lirice de byronană deznădejde condamnă erorile Creaţiunii şi pretind compensaţii de natură morală. Stările de spirit byroniene se sincronizează în personajul simbol, chintesenţă a principalelor atitudini de reverenţă romantică şi iluministă, cu preocuparea pentru soarta nefericită a patriei, pentru destinul poporului român, ca şi pentru întreaga umanitate. Personajului îi sunt străine dezabuzarea şi cinismul byronian[5], dar nu şi sensul moralizator al istoriei. Din acest punct de vedere, poemul decade prin discursivitate şi prolixitate, prin ample digresiuni de tip excurs cultural retorizat în exces şi ostentativ pilduitor.

Sociogonia mitică este adusă până în contemporaneitate, eroul vizualizează ruine străvechi, reface ritualul tipic al decriptării / investirii poetice cu sens a vestigiilor civilizaţiilor dispărute, însă caracterul iterativ al exclamaţiei retorice - instituţionalizate ca poză - dă textului stereotipie.

Noutatea absolută, prin care Bolintineanu depăşeşte cadrele literaturii momentului, este inventarea lirismului ca experienţă trăită şi ca act regenerator[6]. Apariţiile feminine din poem, Julia şi Claricia, impun prototipul suav al *donnei angelicata* înainte de Eminescu. Cele două femei se oferă privirii personajului – simbol, privire fascinată de peisajul de care ele par a aparţine în mod firesc. Hierogamia marină se împlineşte, simbolic, prin nălucirea feminităţii. Sensul ultim al poemului aici credem că se află. Astfel se poate vorbi de sublimarea obsesiilor şi a

---

[1] Într-o scrisoare către Alecsandri, Bolintineanu notează: "Această poemă *Conrad* unde se răsfrânge ceva din caracterul Bălcescului, din viaţa lui, din inima lui, ţi-am dedicat-o împreună cu Negri" – în Păcurariu, Dimitrie, *Clasicism şi romantism,* Ed. Albatros, 1973, p. 184

[2] Negoiţescu, Ion, *Scriitori moderni,* Ed. pentru literatură, 1966, p. 22-34

[3] Cornea, Paul, *Aproapele şi departele,* p. 232

[4] Negoiţescu, Ion, *Istoria literaturii române,* vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991

[5] Elena Tacciu, în *Aventura lui George Gordon Byron,* propune o privire comparativă a celor două poeme: "departe de a fi un «self-exiled» Harold, definit de Byron însuşi prin «perversiunea timpurie a moravurilor», proscrisul român" este "sceptic, ucis de «patimile societăţii», dar «nu încă corupt»", după cum afirmă Bolintineanu însuşi

[6] Omăt, Gabriela, în Bolintineanu, Dimitrie, *Poezii alese,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1984, p. 401-402

tribulaţiilor existenţiale ale autorului[1]. Şi tot în acest sens, se poate vorbi despre o mitologie personală, sintetizată în „jocul etern al umbrelor şi al luminii – veşnică înfruntare dintre aspiraţia spre puritate şi gravitatea telurică a fiinţei”[2].

Debutul primului dintre cele patru câmpuri, *Ionienele* (urmează, în ordine, *Sirienele, Egiptul,* şi ultimul fără titlu, dar cu o dedicaţie „ilustrului maestru Philarète Chasles”), începe cu o descriere lirică a mării surprinse la apusul soarelui. Acesta este unul dintre numeroasele pasaje în care Bolintineanu face dovada neptunismului său, dat de o fină intuiţie a mişcării acvatice. Eugen Simion, căruia îi aparţine această observaţie, vede în metamorfozele elementului marin o modalitate de potenţare a stărilor de spirit ale personajului - simbol[3]. Impresia noastră este că, uneori, jubilaţia eului auctorial ficţionalizat în faţa ţărmurilor lichide îşi revendică un statut autonom, scăpând oricărei determinări autobiografice. Rod al privirii ingenue, în stare să sesizeze misterioasele corespondenţe din univers, elementul lichid – asociat adesea pământului văzut ca promisiune – se încarcă cu o senzualitate unică ce poate polemiza cu cea mai înverşunată analiză sursologică: „Pluteşte dulce vasul şi boarea suflă-n vele; / Scânteie-albastră mare sub ploaia sa de stele. / Şi luncile – eterate cu flori de foc / Plutesc strălucitoare, strein şi magic joc! / Vezuvul varsă focuri în aria senină / Şi unda ce primeşte văpaia de lumină / Răspunde printr-o ploaie de spumă şi fosfor / Pe urma care trage pe mare – un vas uşor”.

Din păcate reduse la două – trei versuri, „răsăririle” din ape ale unor insule precum Cipru, efect al hierogamiilor elementare, reprezintă secvenţe de lirism autentic: „Acolo s-arată marea sub soare scânteind / C-o mie de nuanţe, de aur şi argint. / Din sânu-i iese Cipru, plutind pe marea lină, / Ca norul p-orizonte, în umbre şi lumină.” Acelaşi statut îl au şi secvenţele ce redau momentele de maximă încărcătură emoţională, când privirea contemplă coborârea înflăcărată a soarelui în apă: „A nopţii lungă rochie ce lunecă pe mare / Cu stele semănată, pe splendida cărare / A lunii, fluturează, dar brazda de argint / Ce trage steaua rece pe mare strălucind, / Nu este numai dânsa atunci luminată. / Tot valul sub o ploaie de aur se arată! / Tot câmpul azuratic atât pe faţa sa / Cât şi în fundul mării adânc se-nflăcără; / Şi peştii, şi lopata, şi vasul ce pluteşte, / Şi aripa de vânturi ce undele loveşte, / Păreau în umbra nopţii văzute din ăst loc, / Ca printr-un vis feeric, că toate sunt de foc”.

Ruinele însele se liricizează, investite cu funcţia unui pelerinaj sentimental ancorat de pretextul epic al călătoriei unui dramatic personaj – simbol care reuneşte antinomiile romantice ştiute: scepticismul celui refuzat de patrie, de univers, învins de destin şi vizionarismul. Complementul său feminin, în intenţia autorului „un model de perfecţiune, un înger de blândeţe, de onoare, de puritate, de speranţă, de idealism”[4], îşi asumă misiunea angelică a mântuirii. Conrad moare în braţele iubitei – mai mult iluzorie decât reală, mai curând proiecţie a imaginaţiei poetice a eroului şi emanaţie a peisajului – împlinind, simbolic, exilul perpetuu în moarte[5].

---

[1] Cornea, Paul, *Aproapele şi departele*, p. 191

[2] Cornea, Paul, în Bolintineanu, Dimitrie, *Poezii alese*, p. 413-414

[3] Simion, Eugen, *Dimineaţa poeţilor*, p.125

[4] apud. Em., Petrescu, Ioana, *Configuraţii*, p. 163

[5] V. Em, Petrescu, Ioana, *Configuraţii*. Tot aici, la p. 160, 162 şi 165 se regăsesc o serie de observaţii pertinente: “Conrad are viziunea răului care zace în adâncurile vieţii”, îmbinând “mesianismul generaţiei paşoptiste şi scepticismul postpaşoptist”; totodată, călătoria preromantică şi ruinele permit atât “descifrarea destinelor umanităţii sau a destinelor fiinţei naţionale din perspectiva istoriei ce se

Din punct de vedere structural, poemul dialoghează fertil cu modelul său byronian, dar îl şi depăşeşte. Textul poemului încearcă să armonizeze modalitatea lirico-descriptivă, seducția amplei perspective istorico-filosofice, meditația pe tema *fugit irreparabile tempus*, oda convertită în elegie (poemul în ansamblu ar fi o suită de elegii ce curg una din cealaltă[1]) cu refle clasicizante de tip idilic-teocritian. Poet şi ipostază auctorială scripturală, Conrad compune şi dedică Juliei o odă în care, dincolo de figurile comune ale retoricii minore, răzbat accente eminesciene: „Nu e rază, nu e soare / Mai frumos ca dorul tău! / Corpu-ți? roua dupe floare / Sufletu-ți? prefumul său ! / [...] / Păru-ți valuri lungi, plăcute, / Chiamă vântul serii pur, / Care ca să le sărute, / Lasă valul lui d-azur". În aceeaşi ordine de idei merită amintit delicatul pastel al înserării pe mare din cântul *Sirienelor* („Marea sub poleiul dulce / Mestecat cu trandafiri, / Tremură, scânteie, luce, / Sub săruturi de zefiri / […] / Colo sub râpoase maluri, / Fața mărei s-a umbrit; / Dincolo dorminde valuri / Gem sub maluri de granit"), legenda lui Hero şi a lui Leandru şi cântecul de pahar, ce alunecă uşor în meditație amară, din ultimul cânt al poemului.

Voiajul lui Conrad se dovedeşte a fi, în ultimă instanță, un „voiaj al poeziei în jurul unui vast şi măreț imperiu mitologic"[2].

Bibliografie :

ANGHELESCU, M, *Echilibrul între antiteze. Heliade – o biografie,* Ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 2001

ANGHELESCU, M, *Textul şi realitatea,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1988

BOLINTINEANU, D., *Poezii alese*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1984

BOT, I., *Modelul francez în poezia patriotică românească de la 1848,* în *Cercetarea literară azi. Studii dedicate profesorului Paul Cornea*, Editura Polirom, Iaşi, 2000

BOT, I., *Poezia patriotică românească*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001

CALIN, V., *Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970

CIOCULESCU, Ş., în *Istoria literaturii române moderne,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971

CONSTANTINESCU, S., V., *Exotismul în litertura română din secolul al XIX-lea,* Ed. Universității "Al. I. Cuza", Iaşi, 1998

CORNEA, P., *Aproapele şi departele,* Ed. Cartea Românească, 1990

CORNEA, P., în *Cahiers roumains d'études littéraires,* nr. 3, 1974

CORNEA, P., *Din nou despre romantismul românesc (Romantismul românesc după 20 de ani),* în *Revista de istorie şi teorie literară,* nr. 1-2/1992

CORNEA, P., *Itinerar printe clasici,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984

CORNEA, P., *Lamartine în România: mirajul operei şi mitul personalității,* în *Oamenii începutului de drum*, Editura Cartea Românească, 1974

CORNEA P., *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972

CORNEA, P., (coord.) Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc, Editura Academiei R.S.R., 1976

CORNEA, P., *Studii de literatură română modernă*, Ed. pentru literatură, 1962

Em., PETRESCU, I., *Configurații,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983

Em, PETRESCU, I., *Eminescu şi mutațiile poeziei româneşti,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1988

---

prefigurează" sub semnul exilului, cât şi asimilarea pribegiei şi a ruinării simbolice ca "două forme ale aceleiaşi alunecări spre moarte".

[1] Negoițescu, Ion, *Istoria literaturii române,* vol. I, p.75

[2] Simion, Eugen, *op. cit.* p. 133

MANOLESCU, N., *Istoria critică a literaturii române,* vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1990
MANOLESCU, N., *Poeţi romantici*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1999
MARINO A., *Al treilea discurs. Cultură, ideologie şi politică în România*, Editura Polirom, Iaşi, 2001
MUTHU, M., *Balcanismul literar românesc*, III, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002
NEGOIŢESCU, I., *Istoria literaturii române,* vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991
NEGOIŢESCU, I., *Scriitori moderni,* Ed. pentru literatură, 1966
NEMOIANU, V., *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană şi epoca Biedermeier*, Editura Minerva, Bucureşti, 1998
PĂCURARIU, D., *Clasicism şi romantism,* Ed. Albatros, 1973
REGMAN, C., *Confluenţe literare,* Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1966
SIMION, E., *Dimineaţa poeţilor*, Ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 1998
SPIRIDON, M., *Confins riels, confines rêvés: Les Balkans-fatalité ou provocation?*, în *Caietele Echinox,* volume5, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003
TACCIU, E., *Aventura lui G.G.Byron*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977
ŢUGUI, G., *Ion Heliade Rădulescu. Îndrumătorul cultural şi scriitorul***,** Ed. Minerva, Bucureşti, 1984
VERZEA, I., *Byron şi byronismul în literatura română*, Editura Univers, Bucureşti, 1977
ZALIS, H., *Romantismul românesc*, Editura pentru literatură, 1968

Eugenia ARJOCA-IEREMIA
Universitatea de Vest, Timişoara

O POSIBILĂ INTERPRETARE SEMANTICĂ PRESUPOZIȚIONALĂ A SEMI-ADVERBELOR MAI, MĂCAR, ŞI, TOT

Résumé *: Il y a en roumain une sous-classe d'adverbes, appelés «semi-adverbes» ou «adverbes particules » dont l'inventaire est restreint à environ vingt unités, telles que: şi, mai, tot, cam, prea, măcar, încă, iar, etc. qui s'opposent aux autres classes d'adverbes par le fait qu'ils n'ont pas de sens conceptuel plein, autonome. Les semi-adverbes ont de larges posibilités combinatoires, ils construisent des structures simples, paratactiques et se combinent avec les parties de discours comme: les noms (tot părinții; şi prietenul meu), les adjectifs (încă tânăr), les verbes (mai trece pe la noi), etc. Les semi-adverbes n'ont pas de degrés de comparaison, ni de fonction syntaxique propre. Leur sens est vague, abstrait et ne peut être saisi qu'en contexte. Notre objectif est d'analyser les principales structures syntaxiques formées par mai, măcar, şi, tot et de démontrer que la théorie de la presupposition telle qu'elle a été conçue par Oswald Ducrot et Robert Martin peut être une aide précieuse dans leur interpretation.Par emple,dans Mai vreți un pahar de vin? – mai introduit le présupposé «Ați băut deja vin». Le semi-adverbe tot implique l'idée de conformité par rapport à une action ou à un état antérieurs; dans l'emple: Tot lângă tine stau şi aştept, le présupposé est «Înainte, stăteam lângă tine». Le même semi-adverbe peut comporter plusieurs interprétations présuppositionnelles, ce qui nous mène à la conclusion que le fonctionnement dans le discours des semi-adverbes s'explique le mieux à un niveau transphrastique.*

Mots-clés *:semi-adverbes, combinatoire, presupposé, interprétations présuppositionnelles*

1. Introducere

În limba română există o clasă restrânsă de adverbe denumite „semi-adverbe”[1] sau „adverbe-particule”[2] având trăsături distinctive ce le opun celorlalte adverbe, atât din punct de vedere distribuțional (sintactic) cât şi semantic. D. Nica ne indică lista acestora : *chiar, şi, mai, tot, cam, prea, nici, doar, măcar, taman, încă, iar, numai, tocmai, barem, batâr, încaltea, decât, oare, abia, deja*, observând că, deşi clasa semi-adverbelor este închisă, ele sunt des întrebuințate în vorbire[3].

Din punct de vedere distribuțional, semi-adverbele au largi posibilități combinatorii, formând grupuri sintactice cu principalele părți de vorbire:

a) alături de un verb:

(1) Poți *să mai rămâi*, dacă doreşti.

b) cu un adjectiv sau adverb: (cel) *mai frumos, mai repede*;
c) cu un pronume sau adjectiv pronominal nehotărât:

---

[1] Ciompec, G., *Morfosintaxa adverbului românesc: sincronie şi diacronie*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985, p.34.
[2] Nica, D., *Teoria părților de vorbire cu aplicații la adverb*, Junimea, Iaşi, 1988, p.144.
[3] idem, *ibidem*, p.144.

(2) Leafă avea, pământ de aşijderea, *mai* ceva vitişoare. (DLR)

d) cu un substantiv*: tot fratele* meu, *măcar colegii*. Uneori substantivul are un sens asemănător cu cel al unui adjectiv calificativ :

(3) Era *mai* om decât toţi. (DLR)

e) cu un numeral: *şi al treilea*, *numai* câte *patru*.

Semi-adverbele funcţionează în discurs doar ca determinanţi, nu au grade de comparaţie şi nici funcţie sintactică proprie: „Aceste adverbe formează grup cu determinatul şi nu sînt analizabile ca parte separată de propoziţie”[1] . Ele intră în structuri paratactice fiind aşezate înaintea elementului determinat sau în imediata sa vecinătate

2. Descrierea semantică presupoziţională a semi-adverbelor *mai*, *măcar*, *şi*, *tot*

În cele ce urmează ne propunem să urmărim modul în care anumite sensuri ale semi-adverbelor: *mai, măcar, şi, tot* pot fi explicate printr-o interpretare presupoziţională. Acest obiectiv ne-a fost sugerat de faptul că lingviştii români consideră că semi-adverbele au un sens vag, abstract ce nu poate fi definit sau descris în afara contextelor specifice. «Ele nu sunt cuvinte „vide”, dar nici autosemantice ori conceptuale. Valoarea lor semantică, atât cât ea există, se poate stabili numai în context şi se raportează la context.

Adverbele particule realizează microcontexte în care valoarea lor este una emfatică, marcând insistenţa, intensitatea, restricţia etc.(cf. *tocmai tu*!; „*Numai tu* de după gratii / Vecinic nu te mai iveşti”; „Doar *ceasornicu-şi* urmează lunga timpului cărare” – Eminescu; Iată că *chiar* vine). Neavând înţeles lexical autonom, advebele particule dobândesc o anumită semnificaţie prin actualizarea elementului la care se ataşează. În microcontextul stilistic respectiv ele vin cu o „cantitate” de conotaţie infimă, dar nu de neluat în seamă»[2]

Dumitru Irimia consideră că semi-adverbele exprimă diverse nuanţe ale modalităţii, numindu-le adverbe de modalizare emfatică[3].

2.1. Despre conceptul de presupoziţie

Particularitatea semantică a semi-adverbelor de a avea un sens „vag”, „abstract”, ne permite a le da, cel puţin în anumite contexte, o interpretare printr-un demers presupoziţional, specific „semanticii implicitului”.

De emplu în fraza

(4) Aş vrea să *mai* beţi un pahar de vin,

semi-adverbul *mai* introduce ideea implicită că, înainte ca locutorul să pronunţe această frază, “*Dumneavoastră aţi băut vin*”, idee care ar dispărea, dacă *mai* ar fi eliminat: *Aş vrea să beţi un pahar de vin*. Această idee implicită reprezintă o *presupoziţie*.

---

[1] *Gramatica limbii române*, vol.I,Editura Academiei, Bucureşti, 1963, p. 317.
[2] Nica, D., *op. cit.*, p.147.
[3] Irimia, D., *Gramatica limbii române*, Polirom, Iaşi, 1997, p. 295-296.

Conceptul de presupoziție este introdus şi dezvoltat în semantică de unii lingvişti francezi ca: Oswald Ducrot[1], Robert Martin[2], şi Catherine Kerbrat-Orecchioni[3]. Robert Martin pleacă de la emplul următor : *Pierre a empêché Marie de partir*[4],
în care presupoziția este : *Marie cherchait à partir*, presupoziție ce se menține chiar dacă trecem propoziția la forma negativă*: Pierre n'a pas empêché Marie de partir* sau interogativă: *Pierre empêche-ti-l Marie de partir?*

Oswald Ducrot la rândul său stabileşte opoziția *contenu posé vs. contenu présupposé* (conținut, sens afirmat explicit vs. conținut, sens presupus). Conținutul presupus reprezintă un sens existent anterior celor afirmate, dar introdus obligatoriu de către locutor prin ceea ce afirmă. Presupoziția este legată implicit de sensul cuvintelor şi de semnificația enunțurilor produse de locutor. De emplu, dacă locutorul afirmă: *Paul a golit frigiderul*, prin verbul *a goli* se introduce presupoziția următoare: "înainte ca Paul să golească frigiderul, acesta era plin."

2.2. Scopul articolului

Vom urmări în continuare cum intrepretarea presupozițională, în anumite contexte, a semi-adverbelor *mai, măcar, şi, tot* poate contribui la descrierea semantică mai precisă şi mai nuanțată a sensurilor de bază ale acestor semi-adverbe.

2.2.1. Mai

Sensurile fundamentale ale semi-adverbului *mai* pot fi grupate în trei categorii în funcție de întrebuințările sale:

a) *mai* provine din latinescul *magis* însemnând "*mai mult*" şi este folosit la formarea comparativului de superioritate şi al superlativului relativ al adjectivelor şi adverbelor: *(cel) mai bun, (cel) mai bine*;

b) sensuri presupoziționale;

c) sensuri modale cum ar fi iminența unei acțiuni: *Mai să cadă* (*să ajungă*) sau intenția: *Vru să mai spună ceva*.

Sensurile presupoziționale, grupate la punctul *b)*, sunt introduse de semi-adverbul *mai* atunci când este constituent al unui grup verbal; ele sunt următoarele:

- sens cumulativ:

(5) *Mai* este un alt aspect: doreşti să câştigi bani. (Internet).

Presupoziția este: "Atunci când eu, vorbitorul, pronunț această frază, ştiu că alte aspecte ale problemei există deja şi lor li se mai adaugă încă unul." *Mai* este aşezat înaintea verbului.

(6) Se *mai* pot calcula ariile şi cu ajutorul calculului integral. (Internet).

---

[1] Ducrot, O., *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann, Paris, 1972.
[2] Martin, R., *Inférence, antonymie et paraphrase*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1976.
[3] Kerbrat-Orecchioni, C., *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1986.
[4] Martin, R., *op. cit.*, p.38.

Presupoziția este: “Se pot adăuga şi alte metode celor care există deja.”, iar *mai* dislocă structura verbală, fiind aşezat între pronumele reflexiv si verbul *pot.*

- sens aspectual iterativ:

(7) Să-şi *mai* ia o data ziua bună (Creangă- DLR).

În acest emplu *mai* dislocă structura verbală, iar presupoziția introdusă de el este următoarea: “Înainte şi-a luat rămas bun şi acum repetă această acțiune”. Sensul iterativ este întărit în context de locuțiunea adverbială *o dată.*

- sens aspectual de continuitate, durată:

(8) Acolo oile *mai* găsesc verdeață în bahnă (DLR).

Mai, aşezat înaintea verbului, introduce presupoziția: “şi înainte era verdeață în bahnă.”

2.2.2. Măcar

Semi-adverbul *măcar* provenit din neo-grecescul *makári* , introduce în cadrul unui sens general concesiv ideea de identificare a unui element ce aparține unui ansamblu şi permite o interpretare presupozițională de opoziție restrictivă. De emplu:

(9) Dar lăsați *măcar* strămoşii ca să doarmă-n colb de cronici (Eminescu – DLR)

Conținutul afirmat este exprimat explicit prin fraza *Lăsați strămoşii să doarmă în colb de cronici*, adică “Nu mai pomeniți faptele strămoşilor în clipele prezente de corupție şi întunecare morală”, iar conținutul presupozițional este: “Dacă nu puteți să-i lăsați pe toți, lăsați cel puțin pe strămoşii al căror trecut este plin de mărire”. Sensul de opoziție restrictivă devine limpede, dacă opunem fraza fără adverbul *măcar*, frazei conținând acest adverb. Presupoziția introdusă prin semi-adverbul *măcar* ne trimite la ideea de mulțime în interiorul căreia ”strămoşii” reprezintă un element față de care ni se cere o atitudine de concesie.

(10) Când vei fi mai bătrân, *măcar* aşa ca mine, vei înțelege deşertăciunea vieții. (G.Galaction – DLR).

În acest emplu *măcar* se combină cu adverbele *aşa* şi *ca* pentru a întări, mai întâi, ideea exprimată de comparație şi pentru a adăuga o dublă presupoziție: (a) “Eu sunt bătân”; (b) “Tu va trebui să ai această vârstă, dacă nu mai mult, acum însă nu ai ajuns încă la vârsta înțelepciunii.”

Dacă adverbul *măcar* e folosit într-o propoziție negativă, precedat de adverbul *nici*, el poate exprima o opoziție puternică, mergând până la anulare, față de conținutul presupozițional. De emplu:

(11) Vii de la Tarcău şi te duci la Dorna şi nici *măcar* nu ţi-s caii în bună rânduială. (Sadoveanu – DLR).

Semi-adverbul *măcar* este element determinant pentru substantivul *caii*, cu funcţie de subiect, de care este despărţit de alte elemente propoziţionale. Conţinutul presupoziţional este în acest caz "Caii tăi ar fi trebuit să fie bine pregătiţi pentru o călătorie aşa de lungă", iar conţinutul afirmat explicit "călătorie lungă", este cuprins în fraza: „Vii de la Tarcău şi te duci la Dorna". Sintagma „măcar[…] caii " reprezintă un element concesiv minimal identificat în ansamblul elementelor care compun pregătirile presupuse de o călătorie lungă.

2.2.3. Şi

Şi, din latinescul *sic*, conjuncţie şi adverb, semnifică ideea de conexiune între două elemente prin ataşarea unuia la celălalt. În DLR sunt consemnate patru sensuri principale, fiecăruia fiindu-i subordinate sensuri derivate, exprimate de *şi* cu valoare de conjuncţie sau de adverb. Astfel, în cadrul primului sens principal, „similitudinea relaţională a unui element cu altul, pe baza unei referinţe în comun"[1] , adverbul *şi* exprimă ataşarea unui element la altele neexprimate sau exprimate într-o comunicare anterioară, pentru care este subînţeleasă o relaţie identică sau similară cu a acestuia. De emplu:

(12) Neştiind cum s-o mângâi, am început *şi* eu a plânge.(Negruzzi – DLR)

Şi, urmat de pronumele personal, introduce presupoziţia: "Ea, cea pe care vreau s-o alin, plânge deja". Pronumele *eu* se ataşează unui element neexprimat ("ea care plânge"), printr-o relaţie de identitate a acţiunilor ("plânsul").

În emplul următor, presupoziţia se exprimă în fraza anterioară propoziţiei, în care apare *şi:*

(13) Izbuti a face să lucească armele ca oglinda. Totodată îngriji *şi* de cal. (Ispirescu – DLR).

În structura: *şi* + prepoziţia *de* + substantiv, semi-adverbul introduce presupoziţia că "Mai înainte fiul împăratului avusese grijă de arme", acţiune pusă în relaţie de comparaţie implicită cu grija faţă de cal.

Ideea de ataşare exprimată prin *şi* priveşte un domeniu alăturat altora subînţelese:

(14) Nuanţa morală se introduce *şi* în pictura lucrurilor văzute sau auzite.(Vianu – DLR)

În structura: *şi* + prepoziţia *în* + substntiv, semi-adverbul *şi* introduce presupoziţia:

"Nuanţa morală s-a introdus deja în alte domenii"

Ataşarea poate privi o perioadă pusă în legătură cu altele subînţelese:

(15) Venii [...] ca să te ascult *ş*-acuma.(Eminescu – DLR)

---

[1] cf. *Dicţionarul limbii române*, Serie Nouă, Tomul XI, Partea 1, Litera Ş, 1978, p.81.

În structura: *ş-* + adverb de timp (*acuma*), semi-adverbul introduce presupoziția : "În alte dăți, veneam tot aşa, să te ascult".

Obsevație. Când semi-adverbul *şi* nu mai îndeplineşte funcția sa semantică de a exprima ataşarea unui element la altele similare şi deci nu mai introduce nici o presupoziție, capătă, într-un context exclamativ, o valoare pragmatică, de subliniere a atitudinii enunțiatorului:

(16) Mitică *şi* frumos ! poftim ! (Caragiale – DLR)
(17) Zice că Brigman e bun de magazioner. Draci: Brigman *şi* magazioner!(Preda – DLR)

Prin atitudinea sa, enunțiatorul exprimă contrariul celor afirmate, iar adverbul *şi* subliniază idea de confruntare dintre două elemente aflate în raport de divergență.

2.2.4. Tot

Tot (< lat. *totus*) ca semi-adverb are o serie de înțelesuri care nu pot fi definite decât printr-un demers presupozițional. Astfel:

- *tot* indică o continuitate față de o stare anterioară presupusă a fi fost la fel:

(18) O clopotniță de mulți ani începută şi *tot* nesfârşită. (Negruzzi – DLR).

În structura: *tot* + adjectiv (*nesfârşită*), semi-adverbul introduce presupoziția "Înainte de a constata starea actuală (*nesfârşită*), clopotnița se găsea în aceeaşi stare. "

Ideea de continuitate (ca sens afirmat) şi de conformitate cu ceva exprimat anterior (ca sens presupozițional) este întărită de semi-adverbul *mai* în emplul:

(19) *Tot mai* miroase via a tămâios şi coarnă. (Pillat – DLR).

Cu acest prim sens, *tot* devine sinonim cu adverbele *încă, şi acuma*.

- *tot* e folosit cu sens iterativ, fiind sinonim cu adverbul *adesea* sau cu locuțiunile adverbiale *de repetate ori, de multe ori*. De emplu:

(20) *Tot* da cu nuiaua în apă. (Ispirescu – DLR)
(21) Se uita la bocanci şi *tot* mişca din picioare. (Preda- DLR)

În ultimele două emple, *tot* + verb are un conținut presupozițional dat de exprimarea unor acțiuni identice cu cele afirmate explicit.

- semi-adverbul *tot* îmbină fie sensul de continuitate, fie cel de iterativitate, cu sensul presupozițional de conformitate cu o stare sau acțiune anterioară celei afirmate explicit; de aceea adverbul *tot* e sinonim cu locuțiunile adverbiale *la fel, din nou* sau cu adverbele *iarăşi, ca totdeauna*, ca în emplele următoare:

(22) *Tot* lângă tine stau şi aştept să treacă soarele dincolo de pădure. (Horea – DLR)

(23) Soarele răsare,[...], apune, şi a doua zi răsare iar. Şi *tot* aşa mereu. (Stancu DLR)

(24) Eu *tot* aceea sunt. (Negruzzi – DLR)

Costrucțiile sintactice sunt variate: *tot* + prepoziție + pronume personal (*tot lângă tine*); *tot* + adverb1 + adverb2 (*tot aşa mereu*); *tot* + pronume demonstrativ (*tot aceea*).

3. Concluzii

În ciuda faptului că adverbele formează o clasă eterogenă, le putem considera cuvinte autonome, cu un conținut semantic conceptual, independent de context, ceea ce le permite să construiască sintagme cu diferite părți de vorbire şi să fie analizate ca părți de propoziție. De exmplu, adverbul *tare* în *Vântul bate tare* este complement circumstanțial de mod, *aproape* în *Locuieşte aproape* este complement circumstanțial de loc, *mâine* în *Soseşte mâine* este complement circumstanțial de timp, ş.a.m.d. Adverbele predicative precum *probabil, poate, din fericire*, etc. îndeplinesc funcția unor predicate realizând comentarii frastice şi modalizând propozițiile pe care le introduc: *Poate că vine mâine*. Adverbul poate funcționa în discurs şi ca echivalentul unei propoziții: *Ai primit scrisoarea mea? – **Da/ - Nu**.*

În lingvistica românească s-au realizat clasificări detaliate ale diferitelor adverbe, în funcție de sensul lor şi de contextele – tip în care sunt folosite[1]. Obsevăm că adverbele aparținând diferitelor clase lexico-gramaticale admit în general următoarele tipuri de interpretări semantice:

- o interpretare bazată pe sensul conceptual: *Învață **bine**; Biblioteca se află în camera de **jos**.*
- o interpretare deictică, în funcție de protagoniştii comunicării, temporalitatea şi spațialitatea acesteia: *Soseşte **azi**. Vino **aici**!*
- o interpretare bazată pe relația anaforică dintre adverb şi termenul căruia i se substituie, în cazul *adverbelor pronominale*: *S-a dus acasă fiindcă **acolo** poate învăța în linişte. A plecat la mare fiindcă **acolo** se simte cel mai bine.*

- o interpretare izvorâtă din capacitatea unor adverbe de a modaliza enunțurile, în cazul *adverbelor de modalitate* care „exprimă categoria *modalității*, al cărei conținut rezultă din raportul dintre conținutul obiectiv al comunicării şi interpretarea (comentarea) lui de către locutor”[2] .

Am propus pentru acele unități adverbiale, care formează clasa *semi-adverbelor* o interpretare presupozițională în încercarea de a elucida ceea ce lingviştii consideră a fi sensul lor vag şi abstract, dependent de context. Deşi am studiat doar patru semi-adverbe, considerăm că demersul propus se poate aplica tuturor semi-adverbelor, în ciuda unor diferențe de frecvență sau de registru stilistic care le caracterizează.

---

[1] A se vedea în acest sens următoarele lucrări: *Gramatica limbii române*, vol I, Editura Academiei, Bucureşti, 1963, p. 306-314 ; Nica, D., *op. cit.*,p. 91-160 ; Irimia, D., *op. cit.*, p. 291-296.
[2] Nica, D., *op. cit.*, p. 294.

Bibliografie :

CIOMPEC, G., *Morfosintaxa adverbului românesc: sincronie şi diacronie*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985.
DUCROT, O., *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann, Paris, 1972.
Gramatica limbii române, vol.I,Editura Academiei, Bucureşti, 1963.
GUIMIER, C., *Les adverbes du français: le cas des adverbes en –ment*, Ophrys, Paris, 1996.
IRIMIA, D., *Gramatica limbii române*, Polirom, Iaşi, 1997.
KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1986.
MARTIN, R., *Inférence, antonymie et paraphrase*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1976.
NICA, D., *Teoria părţilor de vorbire cu aplicaţii la adverb*, Junimea, Iaşi, 1988.

Sursa emplelor

DLR.: *Dicţionarul limbii române*, Serie Nouă, Tomul VI, M, Fascicula 1, M – Mandră, Editura Academiei, Bucureşti, 1965; Serie Nouă, Tomul XI, Partea 1, Litera Ş, 1978; Tomul XI, Partea a 3-a , Litera T, Tocăna – Twist, 1983.

Sursele emplelor Internet

www.uttgm.ro ; www.unibuc.ro ; www.obsevatorul.com ; www.referat.ro ; www.iatp.md
www.altermedia.ro ; www.edu.ro ; www.dol.ro ; www.academy.ro

Andreea BĂRBULETE
Universitatea din Pitesti

EVOLUȚIA PROZEI IOANEI POSTELNICU ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

Abstract *: Due to the political changes that occurred in the after war Romanian history, the literary landscape was dramatically modified. in order to see their works published, writers had to give in, make concessions, create pieces that followed the directions of a soviet literature school, whose main aim was to enforce the communist mentality.*

Ioana Postelnicu opted for a rather neutral way. First, she oriented her interest towards children's prose, then towards history, and later on, she took the autobiographical pass, writing travel journals and the story of her life. even so, her work also comprises realistic-social novels that depict a communist world which she seems to agree with, even prize. a prolific writer up to her death, Ioana Postelnicu – a woman of letters of unquestionable merits and talent – unfortunately failed throughout this period of time to rise to the literary value of her début.

Key-words: *autobiography, confession, novel*

Literatura română din perioada de după cel de al doilea război mondial a fost numită „un peisaj bizar".[1] O literatură dezvoltată sub semnul unui sistem politic totalitar prezintă o serie de trăsături, care nu pot fi judecate după criteriile unei evoluții desfăşurate în condiții firești. Apariţiile editoriale de până în 1989, au fost pe rând, scrieri aservite unui scop propagandistic, o replică sau o reacție la cerințele impuse de regim, sau o tactică de supraviețuire în peisajul cultural al țării.

Scriitorii au fost nevoiți, pentru a-şi vedea opera publicată, să adopte atitudini diverse, care să le permită ocolirea, pe cât posibil, a obstacolelor ridicate de rigorile şi limitările condiționate politic.

Pentru Ioana Postelnicu, scriitoare ale cărei începuturi stau sub semnul cenaclului Sburătorul şi al prozei de analiză psihologică, autor care nu s-a sfiit să proclame (în repetate rânduri!) „literatura pentru mine este un imperativ al existenței", „viața mea începe cu literatura", „de când nu mai scriu, parcă nici nu mai trăiesc" (în 1997, după atacul cerebral, care o împiedica să mai țină condeiul în mână), să renunțe la activitatea literară nu putea fi o opțiune.

În primii ani ai regimului impus de Moscova singura formă de literatură admisă era aceea de „propagandă şi agitație"[2], menită exclusiv să se conformeze şi să popularizeze liniile ideologiei şi esteticii comuniste. Acest tip de proză şi poezie a fost promovat, aproape cu religiozitate, până spre jumătatea anilor '50. Pe tot parcursul acestei perioade, Ioana Postelnicu nu a publicat nimic. După o perioadă de frământări şi incertitudini literare, renunță la proza de analiză în favoarea unei proze orientate spre realism şi, în anul 1952, reapare pe scena literară cu *Povestea lui Toma Ferigă.*, scriere de tranziție spre literatura pentru copii şi tineret, pe care o cultivă ulterior timp de aproape un deceniu şi al cărei rod se transpune în alte volume ca O*raşul minunilor* (1957), *Şerfi* „şase povestiri pentru copii cuminți şi mai puțin cuminți"(1958) sau *Adolescenții* (1962).

Scriitorii români erau orientați spre anumite teme şi motive, care să abordeze timpul prezent, să oglindească transformările profunde înregistrate în toate domeniile de activitate,

---

[1] EUGEN NEGRICI, *Literatura română sub comunism*, Ed. Fundației Pro, Bucureşti, 2003, pg.11
[2] Idem, pg. 17

ca urmare a acțiunilor noului regim; industria şi agricultura sunt fundalul pe care se construiesc subiecte şi pe care se dezvoltă personaje. Din nefericire, proza autoarei nu a scăpat nici ea de tributul ce trebuia plătit schematismului şi clişeelor. În romanul *Pădurea Poenari* (1953), sursa de inspirație a I. Postelnicu este viața pe marile şantiere ale țării, iar după aceea, deşi nu o militantă activă pro-comunism, scriitoarea îşi presară prozele cu alte „simboluri" necesare ale epocii (pe care le vom analiza ceva mai târziu).

Un domeniu relativ sigur, în care scriitorii îşi permiteau o oarecare libertate de mişcare, era trecutul țării. În această direcție se îndreaptă I. Postelnicu, care publică ciclul Vlaşinilor, probabil cea mai importantă realizare literară a perioadei sale postbelice. Cine citeşte cu oarecare atenție interviurile acordate de scriitoare de-a lungul timpului, nu poate să nu remarce că există două momente semnificative în viața sa literară, la care atât Ioana Postelnicu, cât şi interlocutorii săi se întorc cu insistență: celebrul telefon, care a adus-o în strada Câmpineanu şi care i-a deschis drumul spre lumea scriitoricească şi romanul (sau mai bine spus romanele!) care au fost construite în jurul neamului transilvănean al Vlaşinilor. Ideea realizării unui roman care să prezinte viața țăranilor ardeleni (fără legătură cu preceptele literare ale comunismului, dar utilă pentru publicarea sa ulterioară) s-a născut în timpul războiului, când scriitoarea este nevoită să părăsească Bucureştiul şi este dispersată în satul în care a văzut lumina zilei. Deşi a părăsit locurile natale la frageda vârstă de un an, părinții ei i-au trezit interesul pentru ele, prin numeroase poveşti, istorisiri despre trecutul glorios al strămoşilor ei, la care s-a adăugat şi impresia profundă pe care, în copilărie, i-au lăsat-o „acei unchi ai mei păstori de oi, care poposeau în curtea noastră de la Sibiu, în drumul lor spre Dobrogea, îmbrăcați în cojoace, părând toți nişte haiduci"[1]. Dovada grăitoare că acest proiect a fost o preocupare constantă a Ioanei Postelnicu este faptul că realizarea primului volum – din ceea ce avea să devină un ciclu – a fost un proces îndelungat şi laborios. Romanciera mărturisea că scrierea Vlaşinilor a durat aproape două decenii. După părerea sa, scrierea unui roman nu înseamnă doar aşternerea efectivă pe hârtie, atunci când „are tocul în mână"; Vlaşinii s-au născut după ce s-a gândit la ei mult timp, după ce ani de zile i-a purtat în minte, elaborând personaje, imaginând situații, plăsmuind acțiuni, „creionându-le viețile, lumea lor, individuală şi colectivă". Produsul final a fost doar transpunerea în scris a unui univers ce avea deja identitate în mintea şi sufletul autoarei.

Plecarea Vlaşinilor, primul volum al ciclului, apare în anul 1964. Plasat temporal în veacul al XVIII-lea, în perioada premergătoare revoluției lui Horea, romanul este o amplă frescă a vieții ciobanilor din jurul Sibiului. Acțiunea se grefează pe realitățile istorice ale vremii: aflați sub dominație habsburgică, românii transilvăneni sunt puşi în situația de a-şi apăra modul de viață şi credința, în ciuda încercărilor repetate ale puterii Mariei Tereza şi, mai târziu, a fiului său Iosif al II-lea de a impune noi legi, fie ele de natură economică şi socială sau religioasă. Încă de la prima pagină a romanului, semnificația dominației unei puteri străine, simbolizată de Maria Tereza este concentrată într-o caracterizare succintă pe care autoarea i-o face acesteia: „Împărăteasa nu era o împărătiță din basme…Avea lăcomie şi putere." Nu există nimic idilic în împărăția habsburgică (cel puțin, nu pentru ciobanii Vlaşini), iar caracteristicile conducătoarei sale, pe care nu ezită să le pună în practică, stau la oarecum la baza tuturor dramelor oierilor. Dar cartea nu este doar un document istoric, care să ateste exploatarea ciobanilor; ea este şi un document al naturii umane, un univers în care se mişcă numeroase personaje, cu identități, aspirații şi mentalități diferite, fie că este

[1] ILEANA CORBEA, NICOLAE FLORESCU, *Biografii posibile*, Ed. Contemporană, I, Bucureşti, 1973, în A. Sasu, Mariana Vartic *Romanul românesc în interviuri*, vol. II, pg. 1109

vorba de ciobanii Vlaşini, fie că este vorba de iobagi unguri sau de clasa boierească germană din Sibiu.

În ciuda dimensiunii sale – impresionantă, la peste cinci sute de pagini – acțiunea propriu-zisă a romanului nu este foarte complicată şi urmăreşte aproape exclusiv un singur fir narativ. Satul Vlaşinilor îşi duce viața după reguli nescrise, vechi de când timpul, cărora li se supune, fără a le pune vreun moment la îndoială, întreaga comunitate. Legile administrației austro-ungare vin în directă opoziție cu credințele şi obiceiurile ardelenilor, care se văd puşi în situația de a lupta pentru a-şi apăra identitatea. Conflictul principal al romanului se aază pe încercările repetate ale puterii de a îngenunchea această comunitate relativ mică şi pe eforturile acesteia de a dejuca planurile autorității. Atâta timp cât obştea rămâne unită, poate face față încercărilor, dar acest lucru nu se întâmplă deoarece intervine un al doilea conflict, de această dată intern, acela pe care satul îl are cu Branga, ciobanul trădător şi oportunist, ale cărui fapte duc la pieirea capilor comunității.

Autoarea se opreşte cu insistență asupra a două aspecte importante ale existenței oierilor: religia şi locurile de păşunat. Amândouă coordonatele sunt simbolice; una se referă la moştenirea spirituală, cealaltă la aspectul concret care le asigură viața. Fără ele, comunitatea nu poate ființa, acesta fiind şi resortul care face ca lupta împotriva schimbării lor să fie atât de importantă. Romanul este presărat cu episoade semnificative – s-ar putea spune, poate chiar prea multe – din punctul de vedere al impactului pe care îl au asupra țăranilor hotărârea de a trece la religia romano-catolică şi cea de a da în posesie secuilor din Sibiu locurile pe care îşi pasc turmele.

Vlaşinii refuză să se resemneze în fața ingenioaselor măsuri represive. Nu acceptă dările către cetate şi încearcă, cu abilitate diplomatică sau în luptă directă, să se opună pierderii identității. Când toate încercările lor dau greş, iau hotărârea strămutării turmelor în Țara Românească pentru a se salva, pentru că acolo „oricât de greu ar fi fost, rămâneau slobozi”. Conflictul dintre ciobani şi autorități este dramatic şi edificator pentru psihologia românilor. Dar dramatismul romanului este accentuat de lupta internă di obşte: țăranii care nu au părăsit satul, se luptă cu consecințele trădării lui Branga, aflat într-o continuă căutare a subminării autorității greavului Banu, profitând cu acest prilej de a se îmbogății pe seama nefericirii consătenilor săi.

Deşi apărut la o distanță de aproape treisprezece ani de primul, romanul *Întoarcerea Vlaşinilor* a urmat un drum similar, din punctul de vedere al concepției, surselor de inspirație şi al realizării. Scris, aparent cu aceeaşi migală, dar şi uşurință, a două parte a ciclului îl continuă într-o unitate tematică şi de stil aproape perfectă.

Ciobanii din Țara Românească se confruntă cu alt tip de greutăți; ei trebuie să îndure viața într-un loc străin, dominat de un climat fanariot corupt şi să suporte alte ramificații ale trădării lui Branga. După ce primul volum se termina cu moarte greavului Alexa şi a susținătorilor săi, volumul secund îl prezintă pe Branga primar în sat, sprijinind nemijlocit administrația străină. Planurile sale de iobăgire a întregii comunități sunt dejucate de fiul lui Alexa, Ieronim, care reuşeşte să preîntâmpine şi să evite înrobirea semenilor săi. Odată cu instaurarea sa în fruntea obştii şi cu pedepsirea emplară a arivistului trădător (posesiunile sale sunt date focului, iar lui i se ard tălpile într-un ritual al dreptei justiții), se instaurează normalitatea şi viată îşi regăseşte făgaşul firesc.

Romanele pot fi considerate o epopee, datorită modului cuprinzător în care se conturează viața unei colectivități etnice cu mentalități, datini, obiceiuri, tradiții, credințe, îndeletniciri; la acestea se adaugă motivul „drumului”, care este prilej de aventuri şi existența personajelor, cu trăsături eroice, care se dedică cu pasiune, până la sacrificiu, unui ideal nobil. Deşi există figuri umane destul de bine individualizate (greavul Alexa, portret de

erou de baladă, esențialmente bun, un simbol al obștii sau, la polul opus, întruchiparea răului, Branga, Istina, o voință puternică, dârză și curajoasă, reprezentativă pentru toate femeile Vlașine), romanul este dominat de imaginea personajului colectiv. Critica (Șerban Cioculescu, Cornel Regman) identifică în proze „un suflet colectiv" – o comunitate unită, care acționează la unison, în numele unor idealuri comune.

Numeroasele trimiteri la aceste romane, care se regăsesc în proza sa memorialistică (în romanul autobiografic *Seva din adâncuri,* scriitoarea mărturisea, de emplu că Branga reflectă tipul uman al soțului autoarei, Tiberiu Vornic„„ca înfățișare fizică și ca forță de atracție virilă și ca inteligență și temeritate" sau că personajul Istina are trăsături de caracter și reacții proprii scriitoarei) sunt mărturii ale însemnătății romanelor în cariera literară a autoarei. Faptul că motivul este reluat ulterior, într-un al treilea roman, nu constituie, astfel, nici o surpriză.

Urmașii Vlașinilor se integrează ciclului, mai mult simbolic decât prin subiect sau stil. Scris între anii 1988 – 89, romanul este o împletire inedită (și uneori paradoxală) de elemente biografice și ficțiune, de univers interbelic și mediu comunist, de viziune predominant realistă, în care își fac loc pagini de introspecție psihologică și de eseu.

Romanul se structurează pe prezentarea paralelă a destinelor celor doi protagoniști, Suzana Banu și Brutus Trifan, amândoi originari din neamul Vlașinilor.

Brutus este urmașul trădătorului care a stat la baza conceperii personajului Branga. Întreaga sa existență este un erciţiu de supraviețuire pe seama altora; oportunist, manipulator, un profitor prin definiție, are o uluitoare capacitate de a se adapta la orice situație. Deși Trifan ocupă o bună parte din economia romanului, personajul este schematic și previzibil; viața sa este o înșiruire de episoade aproape identice, menite să-i exagereze caracterul discutabil. Brutus pare să fie, nu atât un personaj cu identitate proprie, cât o demonstrație a unei teorii. Purtător al unei moșteniri genetice, în esență rea, personajul nu-și poate depăși condiția de erou negativ; acționează și reacționează exclusiv pe baza obârșiei sale, nu evoluează, rămâne perpetuu victima originii sale.

Suzana este urmașă pe linie directă a baciului Alexa. Ea este personajul pozitiv, în alcătuirea căruia se împletesc calitățile deosebite ale Vlașinilor. Suzana este un personaj mai complex, pe parcursul romanului înregistrând o evoluție vizibilă. În perioada de dinainte de război, este modelul soției credincioase, complet supusă voinței bărbatului său, lipsită de opinii personale, un superb obiect decorativ; Suzana este o altă Bogdana, Marta, una dintre multele personaje postelniciene ale perioadei de analiză psihologică, ale căror destine sunt condiționate educațional și social, sau ale căror trăiri personale sunt total ignorate. După război, confruntarea cu o societate nouă, cu circumstanțe inedite, cărora trebuie să le facă față, duce la „trezirea" personajului. Călătoria în satul Vlașinilor dă un sens nou vieții sale: poveștile despre înaintașii ei o hotărăsc să scrie o carte, care să le prezinte trecutul, care să le permanentizeze existența. Suzana devine o cu totul altă persoană, stăpână pe propriul său destin, utilă, dedicată, capabilă să-și decidă viitorul. Odată cu maturizarea socială, vine și maturizarea emoțională. Dacă în timpul mariajului său, sentimentele-i sunt manipulate sau înăbușite, acum este liberă să simtă și, mai important, este conștientă de implicațiile trăirilor sale. Nu este esențial că obiectul afecțiunii ei este Brutus (om mediocru, care nu îi merită dragostea); semnificativă este schimbarea din viața sa personală. Capitolul final al romanului oferă imaginea unei persoane aflate în pragul senectuții, scriitor publicat, bucurându-se de aprecierea contemporanilor, dar mai ales demnul urmaș al neamului de oieri de lângă Sibiu. În fața portretului strămoșului ei, simte aprobarea lui Alexa: „Fata mea. Ai fost bravă. Ca o Vlașină. N-ai trecut prin viață fără să lași o urmă. N-ai trăit degeaba."

Elementul autobiografic, evident în crearea personajului, nu poate trece neobservat. Suzana împrumută din creatoarea ei numeroase trăsături, de la numele de fată, la preocuparea pentru scris, până la amănunte care țin de modul în care aceasta își concepe personajele.

Semnificativ este şi contextul social în care se desfăşoară acțiunea romanului. Data la care acesta a fost conceput permite scriitoarei o nuanțare a viziunii asupra regimului comunist. Deşi nu conține nici o dezaprobare deschisă a sistemului, romanul prezintă socialul şi politicul într-un joc de lumini şi umbre, abordarea fațetelor acestei probleme fiind mai puțin aservită limitărilor sau cenzurii literare. Suzana este prinsă în plasa noului, activează într-o societate a femeilor, este trimisă chiar la o şcoală de cadre, dar acțiunile sale pe linie politică nu sunt un rezultat al îndoctrinării orbeşti – îşi dă adeziunea de intrare în partid, fără să ştie prea exact ce face, doar cu gândul să-şi poată scrie romanul, nu înțelege prea multe din doctrină, are dileme cu privire la dogma comunistă. Noua orânduire este pentru ea doar o supapă de eliberare din chingile vieții anoste, pe care o dusese până atunci. În acest cadru nu mai are sentimentul inutilității, este cunoscută şi apreciată, i se cere părerea. Toate lucrurile acestea, care i-au lipsit cât a fost căsătorită, îi sunt acum la îndemână şi nu poate rezista tentației de a le experimenta. Personajul este salvat de la modelarea după un tipar datorită amestecului de inocență şi naivitate, care nu pare să o părăsească niciodată. Într-o lume în care femeile poartă basmale, ea este femeia cu pălărie elegantă.

Dată fiind profesiunea protagonistei, romanul este un şi un prilej de a arunca o privire asupra scenei literare a vremii. Reprezentativ, din acest punct de vedere, este episodul plenarei culturale. Oamenii aflați în sală sunt sau „creatori scoşi din neant", ospătari-poeți, reprezentanți ai noilor tendințe, aflați la şedință pentru a învăța cum să scrie conform noilor cerințe, sau scriitori interbelici cunoscuți, precum Sanda Movilă (care afirmă că nu poate scrie la comandă, cu „temă"), Felix Aderca, Eusebiu Camilar sau Zaharia Stancu (acesta din urmă este promotorul noii politici literare „Este o obligație de Partid că omagiem marea revoluție şi realizările ei"). Sadoveanu apare în roman ca personaj, chiar dacă numele nu îi este pomenit; în prima parte (înainte de război), imaginea sa este contopită în două epitete, Meşterul şi Zimbrul, se vorbeşte de respectul de care acesta se bucură printre scriitori; în a doua parte, el devine doar autorul romanului Mitrea Cocor, proză în care darul de povestitor al autorului nu se poate ghici, căreia îi lipseşte analiza psihologică şi care cu greu poate fi citită. Opera nu-i place nici scriitorului, dar, conform spuselor sale, este necesară şi utilă. Această atitudine literară sadoveniană naşte confuzie şi uimire. Deşi Ioana Postelnicu nu comentează episodul, nici nu-l judecă şi nici nu insistă prea mult asupra lui, el capătă semnificație prin simpla lui menționare.

Interesul scriitoarei se îndreaptă şi în alte direcții. Ioana Postelnicu abordează genul romanului numit mai târziu de critică, realist-social. O astfel de proză este *Toate au pornit de la păpuşă.* Romanul este cel mai vădit influențat de dogmele si imperativele regimului totalitar. Acțiunea începe în timpul celei de a doua conflagrații mondiale, la intrarea românilor în război, alături de Germania şi continuă până la victoria aliaților şi instaurarea guvernului comunist condus de Gheorghe Gheorghiu -Dej. Opera prezintă, în paralel, evoluția a două personaje – Dragoş şi Matea – din copilărie, până la vremea maturității, destinele lor fiind marcate şi unite prin intervenția vătămătoare a lui Ştefan Subaru. Avocatul – personaj negativ prin excelență – om cu ambiții mari, ipocrit, hot, manipulator şi oportunist, se insinuează în viața celorlalte personaje, cauzând doar rău, dând naştere unor probleme sau conflicte care, în anumite cazuri, se pot rezolva doar prin moartea victimei. Subiectul, oarecum simplist, pare să nu reprezinte adevăratul punct de interes al

romanului; mult mai revelatoare si mai bine conturată este fresca socială, care funcționează atât ca fundal al acțiunilor personajelor, cât şi ca element catalizator al unora dintre acestea.

Dragoş este un copilandru care îşi face ucenicia vieții într-un mediu impregnat de noua ideologie. Furtul şi sabotajul produselor fabricii unde lucrează nu sunt văzute ca ceva reprobabil; sunt fapte pline de eroism, menite să asigure victoria împotriva fasciştilor. Un întreg capitol, dedicat situației politice din țară este o pledoarie în favoarea noului regim. În condițiile în care Germania începe să piardă lupte, propaganda şi Siguranța fac imposibilă formarea unei opinii corecte, iar țara se află într-o totală confuzie politică, dublată de o acută criză economică, singura cale de scăpare vine de la Răsărit; „adevărul" cu privire la ceea ce se întâmplă nu poate fi aflat decât de la Stalingrad. Simion şi Arcadie, muncitori în fabrică, devin mentorii tânărului Dragoş şi, în acelaşi timp promotorii şi susținătorii frontului de est, acela aducător de „viață". Personajele se încadrează perfect în schema identificată de Eugen Negrici; ei sunt muncitorii care au văzut lumina, care au înțeles binefacerile pe care doar comunismul le poate oferi, gata de jertfa supremă, în numele unui ideal înălțător. Privit din acest unghi, proza poate fi considerată un bildungsroman: eroul, nevoit să trăiască în condiții precare, să renunțe la şcoală din motive financiare, trecere prin proba de foc, pentru a se maturiza şi a se salva doar grație noului regim. La final este un inițiat, modelul demn de urmat.

Drumul Mateei este puțin diferit de al lui Dragoş. Personajul este mai bine conturat, dar nici el nu scapă de umbrele unei condiționări exterioare. Destinul ei prilejuieşte un amplu periplu în viața lipovenilor din Delta Dunării (care face uneori, ca personajul să treacă pe planul doi); conflictul său cu omul care i-a răpit inocența, care s-a făcut vinovat de moartea părinților ei se rezolvă, nu doar datorită calităților fetei, ci ajutorului indispensabil oferit de oamenii partidului, care îl arestează pe Subaru. Romanul beneficiază de un final fericit, relativ nenatural, căci este mai mult un sfârşit de basm, în care binele trebuie să învingă răul.

O altă coordonată pe care de dezvoltă firul narativ al operei, mai redus totuşi decât primul, vizează lumea rurală, adusă în scenă prin intermediul mamei lui Dragoş. Natalia, este tipul femeii de la țară, pe care traiul în capitală, alături de soțul ei nu a schimbat-o prea mult. În mentalitatea ei se regăsesc pragmatismul şi nota de fatalitate pe care o au persoanele care nu cred că poți lupta împotriva destinului. În timp ce soțul ei crede în înfruntarea sorții şi în depăşirea limitelor, tot ce îşi doreşte Natalia este să se întoarcă la sat, la o viață mai liniştită şi mai simplă. După ce îi moare bărbatul şi Dragoş este împuşcat pe străzile capitalei, Natalia se întoarce în satul de unde era, sătulă de nenorocirile pe care le trăise la oraş. Femeia se adaptează uşor la transformările sociale prin care trece satul şi se concentrează asupra creşterii lui Dragoş. Ca şi Mara lui I. Slavici, Natalia face tot ce poate pentru a-şi trimite fiul la liceu, pentru a câştiga banii de care dusese lipsă în timpul şederii din capitală. Personajul devine exponentul femeii noi din mediul rural, deschisă spre nou, mai ales când acesta îi poate oferi fiului său un viitor.

În ciuda tuturor acestor clişee, *Toate au pornit de la păpuşă* beneficiază de calitățile condeiului I. Postelnicu. Ochiul familiarizat cu proza de introspecție a autoarei regăseşte maniera scriitoricească ce i-a marcat debutul. Paginile în care sunt descrise sentimentele Teei, la vederea nedreptății pe care o îndură vecinii ei evrei, la evacuarea din căminul lor, sunt realizate cu instrumentele prozatorului interbelic, obişnuit să descopere şi să nuanțeze drumul sinuos al trăirilor unui suflet de femeie. Există, în roman, o galerie de personaje feminine destul de bine conturate, ale căror probleme sau reuşite vin să susțină linia, constantă în opera autoarei, de interes asupra femininului şi a universului său. Datorită momentului în care este plasată acțiunea romanului, acesta cuprinde variate tipuri feminine,

ce creează un univers eterogen, în care se întrepătrund vechiul şi noul, citadinul şi ruralul. Moartea Luizei (şi ea personaj construit în maniera romanelor psihologice) nu înseamnă exclusiv trecerea în nefiinţă a unei persoane, ci şi sfârşitul unui stil de viaţă feminin, a unei mentalităţi destinate extincţiei, sub presiunea schimbărilor politico-sociale. Tea este femeia de tip nou, a cărei putere de adaptabilitate o transformă într-o supraviețuitoare. Temerile şi confuziile feminine nu îi sunt străine, sentimentele de iubire nu i se manifestă diferit, se confruntă cu probleme tipice ale sexului său, este supusă celei mai puternice traume pe care o poate îndura o femeie, dar cu toate acestea, nu se cufundă în reverii şi disperări, ci iese victorioasă, o tânără puternică, ce reuşeşte să-şi refacă viaţa, alături de bărbatul de care se îndrăgosteşte.

Specia romanului nu este singura pe care a cultivat-o Ioana Postelnicu. Numeroase nuvele poartă semnătura sa, iar valoarea lor literară cu greu poate fi pusă sub semnul întrebării. Universul nuvelelor sale este populat de personaje iscusit conturate, reprezentative pentru viziunea asupra problematicii feminine, caracteristică scriitoarei. Dragostea, căsătoria, deziluzia, frustrarea, maternitatea, toate îşi găsesc loc în proza scurtă a autoarei. Nuvela *Mona* pune în discuţie influenţa pe care mediul o are asupra personajelor. Deziluzia provocată de lipsa unor sentimente reale din partea bărbaţilor duce uneori la izolare completă. Total dezamăgită de bărbaţi, Mihaela (protagonista nuvelei *Zuzu sau Falsă poveste pentru oameni mari*) îşi pierde şi încrederea în oameni în general. Rezolvarea vine într-un mod care aminteşte de poezia arghezană a boabei şi a fărâmei; inocenţa este regăsită în micul necuvântător, Zuzu, dragostea este reabilitată, iar bucuria fetei se instalează prin intermediul pisicului. Nuvela *O vacanţă de pomină* oferă o viziune inedită asupra căsătoriei, inedită pentru că este singura care prezintă trei ipostaze ale dragostei matrimoniale, de data acesta fericită (nu sortită eşecului ca acelea ale romanelor interbelice). Acestea sunt doar câteva dintre scrierile care îi asigură autoarei un loc meritat în rândul nuveliştilor români.

Scurta incursiune în opera postbelică a Ioanei Postelnicu nu se poate încheia fără o privire asupra literaturii memorialistice. *Roată gândului, roată pământului*, intitulat roman, este de fapt jurnalul călătoriei sale în Canada şi Statele Unite. Paginile abundă de confesiuni, trăiri, sunt rodul unui suflet plin, care suferă sau se bucură, odată cu oamenii pe care îi întâlneşte; cartea îşi deconspiră autorul ca fiind un fin observator al naturii umane, un privitor căruia şi cele mai mici amănunte îi provoacă reverii. Ca şi romanul autobiografic *Seva din adâncuri*, jurnalul abundă de detalii referitoare la modul în care I. Postelnicu îşi percepe opera, modul în care a fost acesta concepută, grija cu care au fost elaborate toate scrierile sale şi locul pe care îl ocupă în sufletul scriitoarei.

Proza postbelică a Ioanei Postelnicu este caracterizată de suişuri şi coborâşuri, este eterogenă, din punct de vedere tematic, variată sub aspectul speciilor literare, dar consecventă, dacă este privită din unghiului crezului artistic căruia autoarea i-a rămas fidel toată viaţa. Deşi nu a reuşit pe deplin să atingă valoarea literară a romanelor *Bogdana* sau *Bezna*, proza scrisă după război îi consolidează autoarei locul în literatura română, pe care acestea i l-au oferit.

Bibliografie :

P.CONSTANTINESCU – *Scrieri*, vol IV, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970
OV. S. CROHMĂLNICEANU - *Literatura română între cele două războaie mondiale,* vol I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974
EUGEN NEGRICI – *Literatura română sub comunism,* Ed. Fundației Pro, Bucureşti, 2003
AL. PROTOPOPESCU – *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978
DICȚIONARUL SCRIITORILOR ROMÂNI, Ed. Fundatiei Culturale Române, Bucuresti, 1995-2002
Antologia *"Romanul românesc interbelic"*, CARMEN MATEI MUŞAT, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998

Mircea BÂRSILĂ
Universitatea din Piteşti

«VÂRSTA DE FIER» ÎN VIZIUNEA LIRICĂ A LUI AL. PHILIPPIDE - FRAGMENT - MOTIVUL «PACTULUI CU DIAVOLUL» ÎN *BALADA VECHII SPELUNCI*

Résumé: *Les effets engendrés par la solution du « pacte avec le diable », ayant pour but d'échapper à l'état d'angoisse et à « la réalité trop étroite qui nous entoure » vont de pair avec un pessimisme anthropologique spécifique à « l'âge de fer » de l'humanité.*
Mots-clés *:le pacte avec le diable, pessimisme, âge de fer*

Acțiunea acestei balade fantastice se desfăşoară, noaptea, într-o speluncă, pe o vreme viforoasă, concomitent cu un ritual satanic (sabatul), spre care participanții, cuprinşi de delir, se avântă nu pe mături sau călare pe animale demonice, ci pe coama vântului turbat: "*Urlau în viforul de-afară / Toți musafirii la sabat / Şi ne chemau neîncetat / Să ne-avântăm cu ei afară / Pe coama vântului turbat"*. Vântul dezlănțuit şi urletele celor "înfierbântați" de satanica liturghie conferă întunericului *de-afară"* valențe sumbre, sinistre, tenebroase (în stilul viziunilor lui E.A.Poe), valențe ce fac din respectiva noapte "o împărăție a dezordinii", un spațiu aorgic al demoniei şi al răului universal. Sumbrele imagini ale *întunecării* exterioare sunt concurate, între pereții speluncii, de imaginea fetei "cu ochi de diamante negre", o "Veneră barbară", o făptură "de smoală" a cărei prezență întețeşte starea de *melancolie* a clienților săi. Melancolia (gr.*melas* – negru; *kole* – bilă, umoare), ca boală a sufletului, cum era considerată în Evul Mediu şi în Renaştere este, aşadar, o *stare neagră,* o stare ce exprimă conştiința răului sau, altfel spus, statutul melancolicilor de "fii ai lui Saturn" şi, respectiv, de prizonieri ai diavolului.

Tot din perspectivă creştină, *crâşma* ca *avanpost* al Infernului, al diavolului, este unul din spațiile cele mai propice manifestării *suferinței mixte* a melancolicilor. De asemenea, prin asocierea cu „pântecul unei galere", spelunca dobândeşte calitatea de „figură" a „strâmtei realități din jur" (concept goethean, în **Faust**) din care personajele baladei simt imperios nevoia de a evada. Caracterul mixt al suferinței de acest tip constă în amestecul specific al tristeții, al disperării, al angoasei, cu desfătarea oferită de "opiumul" visului compensativ, de reveriile utopice care elasticizează amarele şi ostilele raporturi cu lumea ale "fiilor lui Saturn". Visând, melancolicul vede într-o altă lumină realitatea: în iluzoria şi fragmentarea lumină a unui proiect irealizabil.

Dacă *spelunca* este, pe de altă parte, o "figură" a recluziunii interioare a melancolicilor, a prizonieratului lor, a *ocultismului* propriu acelora a căror "ființă interioară se închide în mutismul ei" (Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie,* Ed. Meridiane, 1993, p.44), o figură a "complexului lui Iona" de care este marcată conştiința melancolicilor, *băutura tare* ("apa diavolului") şi *muzica* au înțelesul, pe de o parte, de *agenți* ai utopiei, iar pe de alta, de *agenți* ai regretelor, ai disperării, ai angoasei, toate la fel de "toxice" în ansamblul lor.

Ca şi în poezia *Seară tristă* a lui Bacovia, femeia care cântă în speluncă şi care este iubita tuturor ("*Fata cu şolduri dolofane/ Pe care o iubisem rând pe rând / cânta romanțe suburbane / Cu glasul răguşit şi blând / Al unei vechi toxicomane"*) întruchipează echivoc (pseudo-alegoric) însăşi *Melancolia.*

Cântecul "barbarei Venere", o variantă nocturnă şi decăzută – de smoală – a Galateei este însuşi *cântecul melancoliei*. Un cântec ce stârneşte în "conştiinţele prizoniere" ale clienţilor promisiunea – utopică – a unei *deschideri* desuetele şi pateticele cântece ale sale deschid o fereastră spre acea „altă lume" la care visează aşa-numiţii „fii ai lui Saturn".

Îngemănarea celor două planuri – amara realitate şi visul asumat ca *alternativă* a călătoriei propriu-zise şi a evadării din realitate – justifică atât asimilarea *speluncii* (element fix, imobil şi terestru) cu un *vas* ce rătăceşte pe ape, cât şi paralelismul dintre cei aflaţi în speluncă şi *emigranţii* înghesuiţi în pântecul unei vechi galere, pe durata anevoioasei lor *pribegii* spre "o Americă de vis". Dorinţa călătoriei într-o Americă de vis completează cele două aspecte ale **tematicii călătoriei** în poezia lui Philippide: pe mările astrale şi spre „celelalte tărâmuri ale lumii".

Versurile referitoare la cântecul "barbarei statui" se repetă (în mai multe strofe), cu nuanţe semantice noi, fapt ce le conferă, în sintaxa discursului, regimul de *refren* a cărui menire este aceea de a evidenţia valenţele de *compensaţie simbolică* ale cântecului: «aparentul nonsens al "frazei" muzicale [organizează] un spaţiu care, pentru conştiinţa prizonieră, este făgăduinţa unei deschideri"» (Ibidem, p.12).

Eşecul utopiei lipsite de calităţi terapeutice (*Dar noi priveam cu gândul ostenit / Printre banalele refrene*) motivează încrederea celor din speluncă în puterile magice ale "noului musafir" (apărut, miraculos, în speluncă) şi în enigmaticele şi mincinoasele făgăduinţe salvatoare ale acestei prezenţe malefice.

Între procedeele utilizate cu dexteritate de Al. Philippide, trebuie amintit acela al *anticipării*. "Ascuţitul şi finul stilet" anticipează secvenţa *crestării* braţelor şi a iscălirii cu sânge a *pactului*" ("*La braţe ne-am crestat pe rând / Şi-am iscălit apoi cu sânge"*), după cum "mlădierile feline" ale glasului (felina fiind prin excelenţă, în bestialul medieval un animal diavolesc) anticipează secvenţa în care cei din speluncă se lămuresc, în sfârşit, cine era ciudatul musafir: *"Ha! Ce duhoare de pucioasă!/ Unde-i tovarăşul ciudat?/ Nu l-ai văzut jucând pe masă / Cu fracu-n coadă verde ridicat? / Copita din pantof ieşea lucioasă"*.

În realizarea *portretului* misterios al hibridei făpturi demonice, Al. Philippide l-a avut ca model pe Mefisto din *Faust*-ul lui Goethe ("*Aici ca tânăr nobil am venit; / Cu haina-n tiv de aur, purpurie, / Cu pană de cocoş la pălărie, / Cu-o mantă scurtă de atlaz / şi-o lungă spadă ascuţită"* îi spune Mefisto lui Faust; versurile 1536-1540; "*Salut, nespus de fericită, / Pe cavalerul cu copită"*; versurile 1140-1141); "*Piciorul, nu mă pot lipsi de el, / Deşi-ntre oameni doar necaz mi-atrase"*; versurile 2499-2500; Goethe, **Faust,** ed. Univers, Bucureşti, 1982, trad. Stefan Aug. Doinaş).

După iscălirea *pactului* cu sânge, în conformitate cu canonul unui asemenea târg, cei înşelaţi încep să aibă chinuitoare mustrări de cuget, stare sugerată de senzaţia că *rachiul* turnat de statuia "cu glasul răguşit şi blând" are *gust de sânge*.

Vânzarea sufletului li se pare celor ce s-au lăsat ispitiţi de dorinţa de a emigra din propria condiţie un păcat de neiertat: "*Blestemu-acelei vechi spelunci / Ne urmăreşte pas cu pas"*. Spre deosebire de *Faust*, unde personajul este salvat în cele din urmă de cetele de îngeri şi unde *pactul cu diavolul* are o altă semnificaţie (bazată pe valenţele pozitive ale demonicului, complementare celor negative), balada lui Al. Philippide, incumbă semnificaţii ce converg spre morala creştină care interzice şi condamnă orice legătură cu făpturile din "întunecata oaste a lui Lucifer".

Duhoarea de pucioasă (specifică oricărei prezenţe diavoleşti, aşa cum reiese din înverşunatele şi oniricele rapoarte ale inchizitorilor), coada ce ridică fracul, în timpul

dansului pe masă, şi copita ascunsă în pantof îi trezesc la realitate pe cei înşelaţi de cel ce le păruse un magician, după felul în care vorbea şi după obiectele însoţitoare (stiletul şi misterioasa teacă "*plină de-ncrustări arabe"*).

Interjecţia "Ha!", formulările exclamative şi cele interogative din ultimele două strofe susţin textual starea de trezire a celor înşelaţi, o stare ce se împleteşte cu deruta şi revolta.

Potrivit moralei creştine, *pactul* cu *diavolul* are înţelesul unui *abuz* faţă de toleranţa divină şi chiar valenţele unei inadmisibile contestări a lui Dumnezeu.

La acest procedeu (pactul cu diavolul) apelau, în Evul Mediu şi în Renaştere, cei ce profesau magia neagră şi, respectiv, cei disperaţi şi lacomi şi care, deşi credeau în Dumnezeu, "se foloseau" de puterile diavolului pentru împlinirea rapidă (miraculoasă) a dorinţelor de bogăţie sau de putere…(vezi Carlo Ginzburg, **Istorie Nocturnă**. **O interpretare a Sabatului**, Ed. Polirom Iasi, 1996 şi Michel de Certeau, **Fabula Mistică, secolele XVI – XVII,** Ed. Polirom Iaşi, 1996.

Vechea speluncă este pentru "iubiţii" fetei "cu şolduri dolofane" (şi care are statutul de simbol al amăgirii sufleteşti), o capcană a diavolului. Răsplata diavolească, spre deosebire de cea a lui Dumnezeu (o răsplată *viitoare*, adică în lumea de apoi) este, aşa cum susţine "ciudatul musafir", una *imediată.*

Naivitatea triştilor clienţi se întoarce, ca un bumerang, împotriva lor, iar păcatul respectiv ia înţelesul unui păcat de neşters, prin gravitatea lui. Pactul cu diavolul – fie şi involuntar – este o greşeală ireversibilă şi inadmisibilă: "*Blestemu- acelei vechi spelunci / Ne urmăreşte pas cu pas"*. Efectele induse de soluţia pactului cu diavolul, în scopul vindecării de starea de angoasă şi al eliberării de „realitatea strâmtă din jur" se circumscriu unui pesimism antropologic specific „vârstei de fier" a omenirii.

Bibliografie :

STAROBINSKI Jean, *Melancolie, nostalgie, ironie,* Ed. Meridiane, 1993, p.44
GOETHE, *Faust***,** ed. Univers, Bucureşti, 1982, trad. Stefan Aug. Doinaş
Carlo Ginzburg, *Istorie Nocturnă. O interpretare a Sabatului*, Ed. Polirom Iasi, 1996
DE CERTEAU Michel, *Fabula Mistică, secolele XVI – XVII,* Ed. Polirom Iaşi, 1996.
BALOTĂ Nicolae, *Al. Philippide, sau monologul poetului*, în Umanităţi, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973

Mirela BELEA (Mircea - Mihăilă)
Universitatea din Piteşti

LUMEA MEDICILOR ÎN ROMANUL *ABSENȚII* AL LUI AUGUSTIN BUZURA

Résumé: *Augustin Buzura s'impose comme l'un des romanciers les plus représentatifs de la période d'après guerre. Il écrit des romans de conscience sans laisser de côté les implications sociales, historiques et politiques.*

Mots-clés *: roman de conscience, social, historique, politique*

Consacrându-se, după primele două volume de povestiri şi nuvele (*Capul Bunei Speranţe* 1963 şi *De ce zboară vulturul* 1967), în exclusivitate romanului, Augustin Buzura se impune drept unul dintre cei mai reprezentativi romancieri din perioada postbelică. Scrie romane ale unor cazuri de conştiinţă, urmărind şi implicaţiile sociale, istorice şi politice ale devenirii colective. Buzura întreprinde în, romanele sale o acţiune de "reabilitare"[1] a ideii morale şi a personajului care o poartă în universul ficţional al literaturii, aşa-numitul personaj intelectual.

El vede în intelectual nu doar pe reprezentantul "păturii şovăielnice, ci pe individul uman reprezentativ, devenit purtător de conştiinţă, destin integrat lumii sale şi totodată oglindă a acesteia"[2]. Autorul crede cu tărie că spiritualitatea şi valorile create de ea sunt cele care definesc un popor, garantându-i fiinţa şi progresul real, drept care ele sunt cele ce trebuie păzite cu grijă, protejate de asaltul civilizaţiei moderne.

Cărţile lui Augustin Buzura sunt "jurnale aproape clinice ale unor stări de conştiinţă individuale, proiectate la dimensiunile vieţii sociale"[3]. Personajele sale sunt obsedate de adevăruri, de breşele largi din conştiinţa lor, de culpe sociale sau individuale, de violenţe şi formele alienării, de habitudinile lumii academice. Ele suferă şocuri, sunt antrenate în fapte năvalnice şi prima lor reacţie este uneori dramatizarea, dar de cele mai multe ori retro- şi introspecţia. Intelectualii traumatizaţi psihic de fapte şi evenimente ce-i depăşesc, ori tineri proletari care caută adevăruri, eroii lui Buzuura trăiesc într-un plan al propriului imaginar, acutizat de trecutul lor recent. Luciditatea lor cvasi-bolnăvicioasă nu-i lasă nici un moment să se rupă de realitate, pe care o experimentează într-o manieră interioară, din acest motiv, având tendinţe larg imaginative şi transfiguratoare. O dată echilibrul rupt nu-şi mai pot reveni din hiperluciditate şi fiecare dintre întâmplările minuscule sau importante ale vieţii devine pentru ei o adevărată dramă la care le este supusă fiinţa toată.

Tipul de analiză psihologică al lui Augustin Buzura, diferit de cel al lui Marin Preda sau Petre Sălcudeanu, exclude orice codificare simbolică, prezenţa unor structuri alegorice sau derivaţii speculative, conceptuale.

Eroii lui Augustin Buzura sunt tragici prin contradicţia dintre apariţia grandioasă, purificată până la inuman de banalitate şi viaţă zilnică.

---

[1] Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1988, p. 142;
[2] Ibidem;
[3] N. Oprea, *Istoria literaturii române din perspectivă didactică*, vol. I, Proza, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2000, p. 437;

O atitudine derivată din proustianism adoptă, în romanul *Absenții* (1970), Augustin Buzura, tenace explorator al culoarelor memoriei, autorul unei proze de lente introspecții a căror declanşare e generată de tentativa regăsirii timpului interior consumat. Romanul are în centrul său un erou prin care această acțiune restauratoare se înfăptuieşte în personaj-povestitor a cărui conştiință e un ecran ce primeşte imaginile trecutului reaflat. Dar nu printr-un gest consimțit, ci sub presiunea trecutului însuşi, eroul din *Absenții* se află în situația de a nu putea stăvili un asediu al amintirii pe care terapeutic, l-ar fi vrut evitat.

Scris la persoana I, monolog ce adună imagini ale unui trecut rămas clar în memorie: "Deşi mă străduiesc cu încăpățânare să-mi reprim memoria, să nu mai ştiu nimic, dar absolut nimic, rețin totul cu o claritate nefirească"[1], romanul îşi propune programatic să nu ignore din imaginea realității, a Lumii prin care trece eroul.

Buzura repune în discuție problema raportului intelectualului cu lumea, a omului de ştiință cu epoca, cu semenii săi. Personajul din *Absenții* împinge mai departe generica dramă a străinului camusian: eroul lui Augustin Buzura nu e numai un străin, un indiferent față de lume, ci o prezență cu semnul minus. Drama lui e aceea a revoltei sale împotriva lumii întregi, dramă a absenței sale ori a constrângerii la absență.

"Tema esențială a *Absenților*, notează Eugen Simion, este ... raportul dintre revoltă şi valoare în existența individului. Mihai Bogdan crede, ca eroii lui Camus şi Sartre, că odată cu revolta se naşte conştiința valorii"[2] Mihai Bogdan îl cunoştea pe Nicolae din primul an de facultate când împreună au avut curajul să râdă de cuvintele profesorului Velicu şi îşi reproşa faptul că nu se poate deprinde de sub tutela profesorului, iar ceilalți colegi ştiau acest lucru. Singura soluție este refugiul în trecut aşa cum învățase de la dl.Jules, profesorul de franceză căruia îi făcea în fiecare sâmbătă, curățenie, cumpărături şi focul în sobă, în schimbul unei ore de conversație şi a unor cadouri. Profesorul a înnebunit.

În timpul facultății Mihai Bogdan şi Nicolae au fost remarcați de pofesorul Poenaru în laborator datorită studiului pe care îl făcuseră. Deşi nu le-a spus nimic, Poenaru s-a prezentat cu acest studiu la o conferință, a avut succes şi străinii se ofereau să-i aducă aparate pentru un schimb de experiență. La protestul lor, profesorul s-a apărat spunând că tot ceea ce ştiu e datorită lui şi laboratorului. Cei doi s-au conformat, deşi la început au dorit să părăsească laboratorul, mai ales că ceilalți care-l cunoşteau pe profesor le râdeau înțelepți în față, ca de pildă, Bălan. Lucrarea se tipărea deja în Franța. Munca lor a făcut din Poenaru un teoretician prețuit, solicitat frecvent peste hotare.

Tatăl lui Mihai Bogdan a fost miner, Nicolae provine dintr-o familie de proletari agricoli.

Un rol decisiv în alcătuirea monologului îl au imaginile înconjurătoare care participă la viața interioară a eroului. Întins pe pat, într-o aşteptare cu țel imprecis, în încăperea prin ai cărei pereți rezonanți răzbate toată agitația imobilului (şi mai ales vociferările bătrânului profesor alcoolic de alături, calmându-şi drama ratării), cu reflele parcă amorțite, ca într-un coşmar ("cu un ultim efort mă desprinsei de geam"[3]...), contemplând, în rarele şi dificilele incursiuni până la fereastră, activitatea desfundătorului de canale din stradă, Mihai Bogdan suportă inert invazia reprezentărilor memoriei.

Timpul sfârşeşte de a mai fi o categorie abstractă şi obține concretețe, un relief ce poate fi perceput vizual şi față de eroul romanului, de la un moment dat, simte că a dobândit un sentiment al desprinderii şi obiectivării: "Timpul nu mă mai afecta direct, căci pentru

---

[1] Augustin Buzura, *Absenții*, Ed. Dacia, Cluj, 1970, p. 18;
[2] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 230;
[3] A. Buzura, op. cit.- p. 85;

prima dată aveam deosebit de vie imaginea vizuală a curgerii lui dincolo de mine, în paralel cu mine: un fel de valuri imateriale, negre, tainice, fără nici o asperitate, deplasându-se egale cu un calm uluitor, ca într-un somnoros desen animat..."[1]

Eroul lui Buzura e un introspectiv ce nu ignoră totuşi lumea din afară şi căutându-se pe sine în masa evenimentelor retrăite mental el nu se fiază la un strict analism de stări subiective.

Personajul din *Absenţii,* vexat dureros de ticăloşia, carierismul şi meschinăria altora, se simte ameninţat să devină: "un obiect ce putea fi cu uşurinţă mutat de ici-colo o mobilă dinamică, dresată, prevăzută cu un magnetofon şi care la repezeală, în funcţie de situaţie, se întreabă cu nelinişte: "Ce rol ar trebui să interpretez acum?"[2]

Emoţii şi reacţii sufleteşti reînviate le pune în relaţie cu tot ceea ce se petrecuse în sfera existenţei sale ca individ social, cu întâmplările şi personajele din spaţiul în care evoluase zilnic.

Sufocantele încăperi dostoievskiene îşi regăsesc, în romanul lui Buzura, condiţia lor de scenă. Locuinţele sunt sordite, în camera eroului nu există decât un scaun, o canapea, străveche, cu arcuri rupte. Mai mizerabilă e locuinţa vecinilor, cuplul care completează spectacolul ratării. Vecinii îşi sunt, cu reciprocitate, spectatori, fiindcă, peretele care-l desparte de locuinţa profesorului pensionar Matei, este prevăzut cu o uşă "ciuruită de cari." În tinereţile sale eroul face muncă patriotică la o menajerie şi, pe străzile oraşului, reclamă spectacolului, îmbrăcat într-un costum strident: "De atunci am purtat multe costume asemănătoare, am făcut, ridicol, reclamă de prost gust la diverse instituţii identice, dar, absolut niciodată, de atunci, n-am avut niciodată o imagine atât de clară asupra celor ce mă înconjoară."[3]

Prima dragoste a protagonistului se dovedeşte a fi o neşansă. Eroina se cheamă Elena şi "o găsise imediat după ce hotărâseră să se căsătorească, în grajdul unui circ, pe paie, împreună cu un acrobat." O altă prietenă a lui a fost Amalia. A urmat Magdalena (Magda). După moartea ei, totul în jurul lui răspândea senzaţia de gol. Ea a murit în urma unui accident de automobil. Maşina era prea veche şi măgarul ce a apărut în faţa ei a determinat răsturnarea ei. Adrian (astronomul) şi el - Mihai Bogdan scăpaseră, dar ea, viitoarea lui soţie, murise. Mihai Bogdan constată cu uimire că povestea lui nu impresionează pe nimeni, că toţi sfârşesc prin a-i spune "Bine că aţi scăpat cu viaţă!"

Eşecul se repetă, şedinţele unei anumite epoci sunt scene pe care apar clovni voluntari sau involuntari. La un examen, Mihai Bogdan este luat drept fiul unui ilustru şi, asumându-şi masca, studentul ţine în faţa respectuosului, de ocazie, profesor o prelegere despre descoperiri fanteziste şi despre savanţii Iaşin, Veronin adică, despre o echipă celebră de fotbal, înzestrată, de dragul jocului, cu merite ştiinţifice. În faţa acestor măşti, acestui spectacol, eroii devin, la rândul lor clovni.

Într-o seară cei doi eroi (altă întâmplare rememorată) se travestesc în femei dispuse, povesteşte Mihai Bogdan, "să se lase agăţate de şoferi sau de militari, de miliţieni sau chiar de Dumnezeu"[4]. Travestiţii nu au succes, şi, cu surprindere, descoperă într-un parc o tânără grav rănită, probabil violată. Travestiul îi incomodează, celălalt fuge, poate după ajutor. Purtată mult timp, chiar în joacă, chiar pentru a sfida, masca devine unul din obiectivele înstrăinării.

---

[1] Ibidem;
[2] Ibidem;
[3] Idem, p. 97;
[4] Ibidem

Intensitatea rememorărilor proiectează o învălmăşire de impresii care se orânduiesc într-o reprezentare congruentă şi semnificativă a lumii reale, a unei lumi ce oferă destule repere pentru a fi localizată, datată social. În acest roman avem atâtea elemente de evocare a unui mediu profesional (institutul de cercetări medicale condus de profesorul Poenaru), adică un teren de convieţuire care inevitabil creează relaţii sociale, confruntări de interese şi mentalităţi ce sunt ale unor inşi grupaţi, prin jocul împrejurărilor, într-o comunitate cu normele şi structurile ei.

Institutul e o concentrare umană în cuprinsul căreia se produc stratificări şi se încetăţeneşte o rutină ce promovează un mod de existenţă, iar zugrăvirea acestuia este făcută cu optica unui prozator care evocă lumi obiective. El observă obiecte, gesturi, fizionomii, din sinteza detaliilor de comportare înaltă o tipologie între ai cărei promotori se proliferează conflicte, o înfruntare de poziţii care edifică progresiv asupra substanţei morale a eroilor cărţii.

Personajele din *Absenţii* nu destăinuie formule sufleteşti prea complicate, ci ele sunt reductibile la o singură trăsătură dominatoare, care le decide manifestările în spaţiul social pe care-l populează.

Profesorul Poenaru încarnează impostura; Bălan, şeful de lucrări, ambiţia activizată de invidii tăinuite; cei doi tineri cercetători, naratorul şi prietenul său, doctorul Nicolae - starea de furie, mânia, spiritul insurgent şi anticonservator.

Zilele seamănă ca două picături de apă, nu te distruge nici ciuma, nici holera, ci uniformitatea şi plictisul faţă de care moartea este o poveste simplă. Niculae nu poate înţelege cum reuşeşte să stea într-o astfel de cameră şi tot el găseşte inutil efortul lui de a găsi un sens celor rememorate, o explicaţie stării lui. Va trebui să înveţe să trăiască în prezent, *Clipa*, fără teamă şi fără să privească înapoi. Nu ştia ce să facă, s-ar fi dus la clinică, dar nu avea chef să asculte lamentările portarului care-şi ucisese calul pentru că nu avusese cui să-l vândă, iar acum avea remuşcări, spera să se întoarcă într-o zi în satul său şi să-şi cumpere altul.

Zărind pe masă scrisoarea bolnavului Temistocle, se hotărî să-i răspundă: "Trebuie să-mi anesteziez durerea, spaima, pentru că singur te prezinţi la toate judecăţile şi singur trebuie să te învingi pentru a învinge. Jocul de-a viaţa şi de-a victoria şi de-a normalul într-o lume în agonie. Timpul trebuie umplut cu ceva..."[1]

Absenţii este un "roman despre inadaptabili"[2]. Universul eroului lui Augustin Buzura e un univers duşman: în institutul în care lucrează există numeroase canalii, în jurul lui invazia urâtului pare greu de stăvilit; ochiul naratorului, chinuit într-o copilărie dificilă de imagini diforme, deformează în continuare. Trişat de ceilalţi, eroul propune, drept ieşire din impas, jocul: e un fel de a înfrunta neşansa, de a sfida destinul. Soluţia se dovedeşte a fi tragică. Jocul e ultima ipostază a înstrăinării eroului, lovit mereu de neşansă, de ratare: "şi astfel, evenimente care s-au plătit cu viaţa, drame îngrozitoare treceau pe lângă mine, cuvintele mari ideile cele mai generoase se izbeau de un perete reflectându-se aiurea, iar eu mă distram gândindu-mă, mă jucam de-a gândurile."[3]

---

[1] Idem, p. 195;
[2] Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 536;
[3] Augustin Buzura, op. cit., p. 204;

Mihai BRĂSLAŞU
Universitatea din Piteşti

UN ROMAN NATURALIST RATAT: *DAN*, DE ALEXANDRU VLAHUȚĂ

Résumé: *Un mélange de procédés artistiques, surtout d'influence romantique, combinés avec des éléments du roman policier et parfois avec des points inattendus relevant du roman moderne, Dan est un roman qui atteint la « performance » de n'être pleinement aucun de ceux-ci, et d'autant moins un roman naturaliste roumain, tel que son auteur l'avait conçu au début.*
Mots-clés *: roman naturaliste, roman moderne, roman policier*

Ca romancier, Alexandru Vlahuță aparține acelui tip de creator pe care Albert Thibaudet îl numeşte „factice", adică incapabil de a ieşi din sfera vieții lor reale pentru a-şi crea personajele „pe direcțiile infinite ale vieții sale posibile". În 1893, anul apariției romanului *Dan* la Editura Graeve et. Company din Bucureşti, căsătoria sa cu Margareta, fiica generalului N. Dona, trecea prin momente dificile şi avea să se încheie, trei ani mai târziu, din cauza relației extraconjugale pe care aceasta o avea cu un văr primar şi în urma căreia a rezultat şi un copil. De fapt, Vlahuță mai trecuse prin coşmarul unui divorț în 1885, când se despărțise cu scandal de prima soție, Ida, fata profesorului de limba italiană F. Pagano de la liceul din Bârlad la care studiase şi în casa căruia fusese găzduit. Cunoscându-i antecedentele matrimoniale George Călinescu îl bănuie că foloseşte romanul pentru a-şi justifica eşecul în căsnicie şi a arunca vina exclusiv asupra celei pe care o cântase în poezie, dar pe care încerca să o pună într-o lumină nefavorabilă în proză. La fel de intransigent se arată Călinescu şi în judecata critică referitoare la valoarea artistică a romanului:

„Romanul *Dan* este un lucru cu totul searbăd, în stil jalnic şi, pe cât se pare, un denunț, înainte de divorț, al propriilor vicisitudini casnice ale autorului."[1]

Şi totuşi romanul lui Vlahuță a avut un succes răsunător la public aducându-i scriitorului un venit substanțial într-o epocă în care edițiile de o mie de emplare constituiau un adevărat record de editare: 5200 de emplare, din care 4000 se vând în şase luni. Comentat elogios şi amplu de Constantin Dobrogeanu Gherea, Bogdan Petriceicu Haşdeu şi Garabet Ibrăileanu, dar în aceeaşi măsură contestat – uneori cu violență, aşa cum am putut constata în cazul lui G. Călinescu –Vlahuță a stârnit pasiuni şi controverse. Nu putem exclude din rândul celor care l-au judecat cu asprime pe Titu Maiorescu, care afirmă răspicat că: „*Dan* al lui Vlahuță e stupid."

Tematic *Dan* este romanul eşecului în dragoste şi în căsnicie, al transformării iubirii în ură şi nebunie. Titlul inițial, *O viață pierdută*, se dovedeşte mult mai sugestiv din acest punct de vedere. Singura nuvelă din volumul de debut al autorului, din 1886, intitulat *Nuvele, Din durerile lumii*, anunță tema romanului prezentând destine aflate sub semnul nefericirii provocată de influența mediului social ostil asupra unor structuri sufleteşti neconformiste. Influențat de literatura naturalistă franceză, îndeosebi de romanele lui Zola, Alexandru Vlahuță îşi propune să urmărească, punând alături două temperamente diametral opuse, consecințele dramatice ale apropierii sentimentale dintre acestea. Proiectul este ambițios, dar lui Vlahuță îi lipseşte tocmai capacitatea de a urmări experimentul cu detaşarea şi obiectivitatea omului de ştiință de care dă dovadă Zola, care se foloseşte datele

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* p. 558

experimentului exclusiv în scopuri literare. Nereuşind să se detaşeze de propriile sale emoţii şi sentimente, Vlahuţă ajunge, fără să vrea, în situaţia ridicolă de a-i furniza celui mai odios dintre personajele romanului său, avocatul Peruianu, emplul necesar pentru a-şi demonstra afirmaţia că romancierii români sunt incapabili să scrie literatură de factură naturalistă:

„Ce, românii ştiu să scrie literatură? Maimuţăresc pe franceji, cică sunt şi ei naturalişti, şi scriu nişte fleacuri, nişte grosolănii de mahala şi de stradă... şi se extaziază unii de alţii!... Şarlatani, ascultă ce-ţi spun eu, toţi sunt şarlatani."[1]

Fiindcă nu reuşeşte să se debaraseze de propriile sale probleme şi să se ridice la înălţimea artistică necesară unei perspective obiective asupra acestora, Vlahuţă le transferă în roman şi reuşeşte performanţa negativă de a le transforma într-o teză pe care se chinuie să o ilustreze, cu speranţa că îşi va justifica opţiunile morale. Consecinţele sunt negative în marea majoritate a componentelor romanului. Compoziţia intrigii, lipsită de obiectivitatea rece a romancierului naturalist, respectă cerinţa fundamentală a romanului sentimental de reducere semnificativă a numărului evenimentelor ce se petrec în roman pentru a da întâietate analizei reacţiilor sufleteşti ale personajelor faţă de acestea şi pentru a conferi un caracter subiectiv accentuat motivaţiei comportamentului acestora. Preocupat exclusiv să-şi demonstreze teza, Vlahuţă devine părtinitor acordându-i dreptul la exprimarea gândurilor sale aproape exclusiv *alter ego*-ului său literar, Dan. Partea adversă, Ana, are această ocazie doar o singură dată, spre sfârşitul romanului.

Nu lipseşte din argumentaţie nici adresarea directă către cititori, procedeu specific romantic, dar nepotrivit cu relatarea cu pretenţii de obiectivitate a naraţiunii la persoana a treia pentru care a optat Vlahuţă. Dând glas propriilor cugetări în legătură cu efectul vindecător a timpului asupra tuturor durerilor omeneşti, autorul devine patetic şi îşi ia cititorii drept martori ai suferinţelor eroilor săi pentru a-i implica afectiv în trăirile lor interioare şi a le câştiga simpatia faţă de acestea.

Aceeaşi atitudine partizană şi lipsită de echilibru, consecinţă a nerespectării canoanelor romanului naturalist, o dovedeşte Vlahuţă şi în ceea ce priveşte compoziţia celor două personaje principale. În timp ce Dan tinde să acapareze toate trăsăturile pozitive de caracter, Ana Racliş devine depozitara tuturor tarelor morale ale clasei din care provine. Şi aceasta pentru că, în opinia autorului, susţinută şi demonstrată cu acribie în roman, una dintre cauzele principale ale eşecului în căsnicie al eroului său este reprezentată de apartenenţa la două clase sociale diferite a celor doi parteneri. Autorul aruncă întreaga responsabilitate pentru destrămarea familiei celor doi exclusiv asupra Anei Racliş. Descendentă răsfăţată şi superficială a unei vechi familii boiereşti, ea nu dovedeşte, în ciuda nobleţii naşterii, şi aceeaşi noblețe de caracter ca Vasile Dan, care provine dintr-o familie nevoiaşă. Autorul uită totuşi, sau se face că nu observă, că la fel de îndreptăţită să sufere şi să fie nefericită este şi Ana. Obişnuită cu un anumit standard de viaţă, ea se vede prizoniera unei căsătorii alături de un om, în talentul şi nobleţea sufletească a căruia crezuse, nu fără motive, preocupat exclusiv să se autocompătimească în loc să încerce să iasă cât mai repede din postura de judecător amărât de ţară pentru a-i oferi soţiei sale condiţii de viaţă cât mai apropiate de cele cu care fusese obişnuită. Drama Anei nu contează pentru autor şi de aceea nici nu insistă aproape deloc asupra ei în roman. Preocupat exclusiv să se justifice, Vlahuţă pierde şansa de a conferi compoziţiei intrigii echilibrul necesar.

Ca structură tipologică Dan este cap de serie într-o galerie de personaje care au făcut carieră în romanul românesc. El este inadaptabilul învins, adică acel intelectual onest

---

[1] Alexandru Vlahuţă, *Dan*, ediţie îngrijită, note, prefaţă de Valeriu Râpeanu, Editura Vivaldi, Bucureşti, 1993, p. 88

care reuşeşte prin muncă şi inteligenţă să îşi depăşească propria condiţie socială. El porneşte în viaţă cu elanuri sufleteşti mari şi cu idealuri nobile, dar şi le vede spulberate rând pe rând din cauza mediului obtuz şi corupt în care trăieşte, a unor indivizi cu serioase tare morale, a incapacităţii femeii iubite de a-l înţelege şi nu în ultimul rând din pricina unei construcţii sufleteşti hipersensibile. Aceasta este în coordonatele sale esenţiale imaginea pe care Vlahuţă vrea să o sugereze cititorilor despre Vasile Dan, personajul principal al romanului său.

Caracterizarea directă este principalul mijloc de compoziţie a personajelor romanului şi ea se desfăşoară stereotip pe două coordonate: starea actuală a personajului, pe de o parte, şi istoria evoluţiei respectivului personaj spre această stare, pe de altă parte. În stil specific romantic, apariţia în naraţiune a unui nou personaj este imediat urmată de caracterizarea acestuia. În afară de analepsă, Vlahuţă mai foloseşte, pentru caracterizarea lui Dan, procedeul portretului în oglindă. Privindu-se în oglindă, personajul are posibilitatea să se redescopere ca şi cum atunci s-ar fi văzut pentru prima oară. Asemănarea cu *Sărmanul Dionis* eminescian este nu numai evidentă, ci şi supărătoare.

Modul în care Vlahuţă dezvoltă tema geloziei, folosindu-l pe Dan ca mijlocitor al ideilor sale, se înscrie pe o curbă ascendentă din punctul de vedere al complexităţii manifestărilor, cu repercursiuni pozitive în planul realizării artistice nu numai în ceea ce priveşte caracterizarea personajelor ci şi în compoziţia intrigii romanului şi implicit a ilustării temei acestuia. Este evident că, spre deosebire de Bolintineanu care a reuşit să surprindă în *Elena* gelozia în două ipostaze diametral opuse, cea violentă în manifestări şi plină de regrete după trecerea furtunii a lui Alexandru Elescu şi gelozia liniştită, normală, am putea zice, pentru un suflet îndrăgostit întâia oară, a Elenei, Vlahuţă are avantajul de a fi simţit din plin amărăciunea şi suferinţele acesteia.

Noutatea abordării acestei teme în romanul *Dan* constă în minuţiozitatea cu care autorul urmăreşte dezvoltarea dramatică a manifestărilor sale de la stadiul incipient al unui incident aparent banal până la cel final al declanşării nebuniei. Fiecare etapă este marcată de un eveniment care se petrece pentru prima dată în relaţiile dintre cei doi soţi, dar care are un ecou negativ imediat în sufletul hipersensibil al lui Dan. Dar ceea ce îl torturează cel mai tare este faptul că gelozia lui nu are un obiect precis, un rival asupra căruia să-şi poată revărsa întreaga ură şi pe care să-l facă responsabil de toate suferinţele lui. Trebuie să-i recunoaştem lui Vlahuţă, dincolo de patosul romantic al tiradei, capacitatea de disimulare a propriilor sentimente, de ancorare a sa într-o generalitate difuză cu tendinţă de sublimare a suferinţei în sfărâmarea unui ideal. Procedeul folosit este reprezentat de dialogul revelator cu propria conştiinţă.

Gruparea personajelor în perechi antitetice, procedeu romantic de caracterizare, apare cu pregnanţă în romanul lui Vlahuţă. Introvertitului Dan îi corespunde extrovertitul Cezar Priboianu, cel pentru care gazeta şi gazetăria reprezintă familia sa. Caracterizarea celor doi se realizează prin intermediul a două propoziţii cu structură identică, dar curprinzând fiecare dintre ele o enumerare de epitete în care unui adjectiv din prima îi corespunde antonimul său în cea de-a doua:

„Priboianu,gras, vorbăreţ, expansiv cu toată lumea, zgomotos, iubitor de chefuri şi absolut străin de tot ce e artă. Dan, slăbuţ, blajin, sfiicios cu lumea, pururea gânditor, contemplativ, figură şi temperament de artist.”[1]

Pe aceleaşi coordonate antitetice este construită şi perechea de personaje alcătuită din avocatul Mişu Peruianu şi ministrul Lambrino. Dacă în ceea ce-i priveşte pe Dan şi pe

[1] Ibidem, p. 32

prietenul său Priboianu antitezele caracteriologice pornesc de la o temă comună pozitivă, perechea Peruianu-Lambrino cotrabalansează compoziția, ambele personaje fiind variații pe o temă negativă. Inedită, şi tocmai de aceea demnă de remarcat, este tehnica folosită de Vlahuță pentru caracterizarea acestor două personaje. Ea constă în focalizarea compoziție portretului pe un detaliu anatomic comun, în cazul acesta ochii. Acesta devine punctul central al caracterizării în jurul căruia gravitează celelalte detalii fizionomice şi anatomice pentru a sublinia antitetic esența caracterului fiecărui personaj. Rezultatul este un Peruianu teluric, cu o pronunțată tentă de primitivism, de animalitate, şi un Lambrino solar, fermecător, dar la fel de lipsit de scrupule ca şi perechea sa.

Acelaşi procedeu al caracterizării antitetice îl foloseşte Vlahuță şi în cazul Anei Racliş. De data aceasta antiteza nu mai este între două personaje ci între laturile opuse ale aceluiaşi personaj. Asemenea regelui Ciprului, Pygmalion, Dan vede în iubita sa întruchiparea perfectă a celor mai nobile, dar în acelaşi timp şi celor mai egoiste dorințe ale sale. Transformată în Galateea prin puterea Afroditei, statuia perfectă devine în romanul lui Vlahuță o Veneră destinată să transforme în infern viața celui care are nenorocul să se îndrăgostească de ea fără să vadă diferența dintre aparență şi esență. Asemănarea cu cele două ipostaze ale femeii în opera lui Eminescu este şi de această dată evidentă şi îl trădează pe epigonul lipsit de vigoarea şi geniul creator al maestrului său.

Faptul că în caracterizarea Anei Racliş Vlahuță include şi elemente menite să sugereze grave tulburări comportamentale grefate pe un fond ereditar nu tocmai sănătos vine în sprijinul afirmației lui George Călinescu conform căreia autorul îşi construia un alibi pentru divorțul de Margareta care urma să se producă nu peste mulți ani de la publicarea romanului. În ipostaza de elevă de pension, Ana este descrisă ca o ființă răsfățată, cu toane, cu manifestări de obrăznicie şi de răutate şi egoism de care profesorul ei, Dan, o vindecă prin bunătate, toleranță, răbdare şi tact pedagogic. Aşa se vede pe sine Vlahuță în vremea când preda filozofia la Institutul nou de domnişoare ale Elenei Miller-Verghi.

Ca roman sentimental, în care trăirile personajelor se presupune că trebuie să fie în prim-planul interesului autorului, *Dan* ar trebui să strălucească prin finețea şi profunzimea analizei psihologice. Nu se întâmplă aşa, iar motivul principal este acela că, în loc să apeleze la virtuțiile artistice ale monologului interior ca modalitate directă de comunicare între personaj şi cititor, Vlahuță optează pentru punctul de vedere al autorului omniscient, realizând o prezentare mediată a gândurilor şi sentimentelor care animă viața intimă a personajelor sale. I se refuză cititorului, din start, posibilitatea de a avea un acces direct, nemediat, la personajele romanului prin intermediul monologurilor interioare. autorul asumându-şi sarcina exclusivă de a explora lumea lor interioară. Lipsită de sinceritatea confesiunii şi contactului direct, analiza psihologică se transformă în romanul lui Vlahuță într-o înşiruire de observații cu pretenție de analiză psihologică.

Dar ca în mai toate componentele narative ale romanului său, autorul mai are şi momente de strălucire precum cel de la începutul Capitolului VI care ne duce cu gândul la tehnica narativă folosită de James Joyce în romanele sale şi consacrată literar sub titulatura de fluxul conştiinței. Iată-l, aşadar, pe Dan, asemenea lui Stephen Dedalus din *Portretul de tinerețe al artistului* (*The Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916), rezonând interior la impulsurile venite din realitatea exterioară.

Deşi se arată preocupat mai ales de soarta personajului său principal, Vlahuță găseşte din când în când prilejul să acorde atenție şi descrierilor de fundal. Cele mai reuşite contribuie la o mai precisă conturare a caracterului personajelor romanului, performanță rar întâlnită în perioada de început a romanului românesc. Excepțiile, precum cele din *Ciocoii*

vechi şi noi de Nicolae Filimon, nu fac decât să confirme regula. Condiția materială modestă a protagonistului romanului, Vasile Dan, este sugerată şi de aspectul stereotip al mobilierului camerelor închiriate în care locuieşte şi pe care le schimbă frecvent, sperând de fiecare dată să găsească altceva mai bun. Exisă în evocarea pieselor de mobilier, mereu aceleaşi şi de fiecare dată aşezate la fel, o disperare a personajului care vine din incapacitatea de a-şi depăşi condiția de intelectual sărac. Nelipsitul cufăr în care îşi ține hainele şi cărțile de literatură şi filozofie este menit să simbolizeze provizoratul şi continua căutare ce caracterizează viața eroului. Conştient sau nu, Vlahuță se arată şi de această dată urmărit de imaginea lui Eminescu, nedespărțit în peregrinările sale prin țară de valiza plină cu cărți şi manuscris în care probabil mai înghesuia şi ceva haine.

În roman este prezentată viața boemei literare bucureştene din rândurile căreia sunt nelipsiți prietenii lui Vasile Dan, aflați ca şi el în plină afirmare artistică. Cenuşii şi anoşti în slujbele lor oficiale, dar strălucitori în cercul restrâns al confraților în ale literaturii, ei dau culoare descrierilor şi aduc o notă de firesc şi realism în atmosfera destul de apăsătoare şi de cenuşie în care se desfăşoară cea mai mare parte a acțiunii romanului. În aceeaşi notă realistă este prezentat mediul redacțiilor de ziar cu personajele care le populează şi ale căror portrete autorul le realizează din câteva trăsături viguroase de penel. Impostorii şi lichelele literare, lipsiți de talent dar gata oricând să înalțe osanale puternicilor zilei pentru a primi câte un ciolan cât mai gras de ros, personaje precum Mişu Razi sau academicianul Curțius Borceanu, sunt eroii acestei lumi în care talentul literar este înlocuit de aranjamente de culise şi de meschine interese personale.

Atitudinea lui Vlahuță față de Bucureşti rămâne totuşi cantonată în zona clişeului romantic al oraşului ca loc al pierzaniei şi ruinei morale din care eroii nu se pot salva decât retrăgându-se în mediul sănătos de la țară. La primele probleme ale vieții de cuplu, Vasile Dan vede în oraş sursa tuturor neîmplinirilor sale, inclusiv cele literare. Cangrena socială şi morală îl împiedică să iubească şi să creeze. Evadarea din acest mediu toxic într-un paradis rural exclusiv i se pare soluția miraculoasă pentru recâştigarea armoniei conjugale şi a liniştii interioare necesare actului creației artistice.

Dacă în mediile intelectuale Vlahuță se mişcă firesc, fără inhibiții, la fel ca şi personajul său principal, descrierea satului şi a locuitorilor săi rămâne în romanul *Dan* doar la nivelul de intenție sublimă pentru că îi lipseşte tocmai elementul esențial, țăranii. Ei nu ies din clişeul unor țărani de operetă, cu rol mai mult decorativ în roman. Deşi târguşorul în care se mută eroii romanului este mai aproape de condiția unui sat decât de cea a unui oraş, cu excepția unor descrieri de natură prea generale pentru a sugera atmosfera specifică zonei, satul rămâne în romanul *Dan* la stadiul de proiect sublim, ca şi romanul pe care personajul principal al intenționa să-l scrie după o serioasă documentare asupra vieții țăranilor în sate din diferite zone ale țării. Autorul *României pitoreşti* ia uneori locul romancierului iar drumul cu trenul de la Bucureşti la Sinaia se transformă într-un jurnal de călătorie cu valențe de reportaj artistic.

Amalgam de procedee artistice cu preponderență romantice, combinate cu elemente de roman realist şi chiar cu sclipiri neaşteptate de roman modern, romanul *Dan* reuşeşte „performanța" de a nu fi niciunul dintre ele, şi cu atât mai puțin un roman naturalist românesc, aşa cum intenționase, la început, autorul său.

Bibliografie

*** *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, coordonatori Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, Bucureşti, 2000.
CALINESCU G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
CIOCULESCU Şerban, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii moderne*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971.
THIBAUDET Albert, *Fiziologia criticii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966.
VLAHUȚĂ Alexandru, *Dan*, ediție îngrijită, note, prefață de Valeriu Râpeanu, Editura Vivaldi, Bucureşti, 1993

Oana Magdalena CENAC
Universitatea "Dunărea de Jos", Galați

LIMBA ENGLEZĂ ŞI SISTEMUL FINANCIAR ROMÂNESC

Abstract : *Along centuries, Romanian language has witnessed several influences and the consequence is the assimilation of a number of lexical borrowings and innovations. Some of them can be traced in the present Romanian vocabulary, but there is an important number of words which are no longer in use.*

Different ethinic contacts that the Romanian language had during the VIth and XVIth century represent the "cause" for other borrowings of Slavonic, Turkish, Hungarian, Germanic origin that might be detected in the Romanian vocabulary.

At the end of the XVII th century and throughout the XVIIIth century, neo-Greek borrowings spread all over Moldavia and Wallachia. These particular borrowings covered the social, intellectual and religious level of language.

In the following period (the XVIIIth and the XIXth century), a growing interest for the Western values can be pointed out. The Latin-Romanic influence is considered as representing a very important moment for the Romanian vocabulary because this was the source for the greatest number of neologisms and loan-translations covering all the Romanian spiritual and material life.

The English influence became significant especially after the second world war and it was determined by several factors such as: political factors (the role played by the USA and England on the political stage), cultural and social factors (the American life style) and linguistic factors (the English language prestige as an international language).

Out of all these aspects, we are particular interested in the Romanian financial system and the way in which the English language has influenced it. Terefore, the purpose of this paper is to emphasize the main features of the English words employed in the Romanian financial system. Getting familiar with this language, the Romanian financial community may easily become part and parcel of the international financial community. Our analysis was performed by taking into consideration the most important aspects characterizing the elements of English origin which will be "observed" from the language levels point of view.

Key-words*: Romanian vocabulary, elements of English origin, financial system*

Granița dintre sfârşitul secolului al XX-lea şi începutul unui nou mileniu marchează numeroase procese care pot fi considerate revoluționare. Dintre acestea, cel mai spectaculos, poate şi cel mai important, este revoluția informațională care determină nu numai apariția economiei informaționale dar şi a societății informaționale. Astfel, informația devine simultan cea mai solicitată "materie primă" dar şi cel mai cerut *produs* al prezentului şi, mai ales, al viitorului.

Dacă pentru societatea umană, **limbile cu circulație internațională** joacă un rol esențial în transferul informației, pentru activitatea economică **banii**, ca simbol al valorii economico-sociale, sunt cei mai eficienți mesageri ai informației. În consecință, este uşor de înțeles efectul pe care îl poate avea "întâlnirea" dintre limba engleză şi terminologia specifică domeniului financiar- bancar.

Obținerea de informații şi cunoştințe noi prin intermediul unei limbi străine constituie un stimulent puternic în cadrul asimilării unui limbaj specializat care devine astfel vehicolul de armonizare a abilităților profesionale individuale cu cerințe la nivel mondial.

Limbajul bancar şi economic englez a căpătat alură internațională dat fiind faptul că, în comunitatea bancară internațională, limba engleză este limba bancherilor de pretutindeni.

Prin deprinderea lui, comunitatea bancară românească se poate integra mai uşor în comunitatea bancară internaţională.

Din cele de mai sus înţelegem că problema anglicismelor din limba română în general şi din sistemul financiar în particular este o problemă cât se poate de actuală iar elementele datorate influenţei engleze reprezintă o componenta importantă a limbii române. Acest fapt motivează interesul multor autori şi cercetători în analiza acestui domeniu care şi-a demonstrat deschiderea spre noi imprumuturi, mai ales din engleză. Tocmai această "deschidere" a făcut ca, în ultimul timp, să se vorbească din ce în ce mai mult de "anglomanie" adică influenţa engleză este vazută ca un act de "invazie lingvistică".

În articolul său intitulat *Anglicismele în limba română actuală,* Mioara Avram demonstrează că nu avem motive să ne temem întrucât influenţa engleză, ca toate celelalte influenţe care s-au manifestat de-alungul timpului, nu trebuie să fie considerată periculoasă. Şi anglicizarea va fi depăşită aşa cum s-a întâmplat şi cu slavizarea, grecizarea, rusificarea, francizarea, etc. Interesantă este, în acest sens, observaţia cu accente premomonitorie a lui Costache Negruzzi pe care o împărtăşea cititorilor săi în *Păcatele tinereţilor* :

"Aşadar am fost pe rând turcomani, grecomani sau Domnul ştie ce încă; acum, din mila lui Dumnezeu, suntem franţezomani; poate curând vom trece şi Mahna în vreun balon aerostatic şi atunci ne vei vedea anglomani."

În perioada premergătoare limbii literare (secolele VI-XVI) asupra lexicului românesc s-au ercitat numeroase influenţe care au apărut ca urmare a unor contacte entice: influenţa *slavă, bizantină, turcă, maghiară, germană.*

Influenţele manifestate asupra vocabularului de către limbile şi culturile cu care limba română a venit în contact, se concretizează prin asimilarea unui număr de împrumuturi şi inovaţii lexicale, din care unele s-au păstrat până astăzi, pe când altele au avut o existenţă efemeră. La sfârşitul secolului al XVII-lea şi pe tot parcursul secolului al XVIII-lea se răspândesc în Ţara Românească şi Moldova împrumuturi din neogreacă, cuvintele intrate în română acoperind domenii ale vieţii politice, sociale, intelectuale, religioase, etc.

Influenţa gândirii şi a civilizaţiei occidentale va determina o scădere a interesului pentru cultura bizantină şi o mutaţie culturală, în sensul acceptării ideilor inovatoare de tip iluminist ale Revoluţiei Franceze. Cercetătorii au subliniat faptul că influenţa latino-romanică s-a manifestat prin excelenţă în domeniul lexicului, în limba română existând astăzi, din această sursă, cel mai mare număr de neologisme şi de calcuri, acoperind toate sferele vieţii materiale şi spirituale româneşti. În ultima jumătate de veac, lexical limbii române s-a îmbogăţit cu un număr mare de neologisme cu character internaţional, între care, predomină împrumuturile din limba engleză.

Influenţa engleză este un fenomen lingvistic internaţional, european şi mondial, cu multiple explicaţii. În cazul limbii române, factorii care au favorizat influenţa engleză sunt de ordin politic (rolul Angliei şi al S.U.A. pe plan internaţional), cultural şi social (modelul de viaţă American) şi lingvistic (prestigiul limbii engleze ca limbă internaţională).

Operele şi activitatea de traducător a unor scriitori români de acum aproximativ 150 de ani sunt o dovadă a faptului că influenţa engleză exista cu adevărat, chiar şi atunci. Astfel, I.L.Caragiale scria *Five o´clock* şi *High-Life,* C. Negruzzi traducea din literatura engleză pe Byron cu *Oscar d´Alva,* pe Th.Moore cu *Melodii irlandeze* şi pe Young cu *Noaptea,* iar I. Ghica, la sugestia tatălui său, pe atunci director al Teatrului Naţional din Bucureşti, traducea din Shakespeare *Romeo şi Julieta* şi *Hamlet.* Şi acestea nu sunt decât câteva dovezi în sprijinul ideii susţinute.

Dar influienţa engleză atinge şi limbajele funcţionale (economie, finanţe, sport, etc.) iar acest fapt a fost analizat pe larg de Sextil Puşcariu în *Limba română, Privire*

Generală, vol. 1, de Iorgu Iordan în *Limba română actuală. O gramatică a" greşelilor"* şi de Al. Graur în *Puţină gramatică.*

Influiența engleză nu este numai un fenomen lingvistic ci şi unul internațional care se manifestă în limba română la fel cum se manifestă şi în alte limbi. Dar, la fel de internațional, este şi fenomenul de respingere a acestei influiențe însă acesta nu se dovedeşte a fi o cale realistă de urmat.

Spre deosebire de română, franceză, italiană, engleza aparține altei familii de limbi şi, de aceea împrumuturile din engleză ridică probleme şi de acceptare şi de adaptare. În schimb această lipsă de afinitate este doar aparentă iar în sprijinul acestei afirmații pot fi aduse cel puțin două argumente:

1. Limba engleză are o importantă componentă romanică (de sursă franceză) şi multe elemente latineşti cum ar fi ***audit, bonus, conglomerate, colaps, debit,deficit, item, etc.*** există în engleză şi sunt o dovadă a acestui fapt. Aceste cuvinte, prezente şi în limba română, continuă procesul de *reromanizare a limbii române moderne.*

2. Împrumuturile din engleză au în română "rude" vechi. Astfel, în *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, C. Noica observa legătura dintre ***computer*** şi vechiul ***a cumpăta.*** În *Cuvinte înrudite*, Al. Graur oferă mai multe emple în acest sens: ***a conta*** şi ***cont, contabil, scont, discount ; market (marketing)*** şi ***merchandiser*** cu ***marfa, mercerie, etc.; card*** are rude pe ***cartel, cartela, carton, a carta, etc.***

Înainte de a aborda în detaliu problema anglicismelor din sistemul financiar, se cuvine să definim însăşi noțiunea de *anglicism*, care, în viziunea M.Avram, reprezintă *"(...)o unitate lingvistică (cuvânt, expresie frazeologică, construcție gramaticală) şi chiar tip de pronunțare sau scriere de origine engleză, indiferent de varietatea teritorială a englezei deci inclusiv engleza americană nu doar cea britanică").*

Conform unor specialişti care au analizat în detaliu anglicismele din limba română se pare că numărul acestora variază. Astfel, în 1977, A. Bantaş vorbea de 4000 de anglicisme iar în 1996, G. Ciobanu, în lucrarea *Anglicismele in limba română*, estima circa 1400 de anglicisme.

Un loc aparte îl ocupă problema *formațiilor hibride* prezente în limbajul comercial în care un anglicism este combinat cu un cuvânt din limba română. De emplu englezescul ***bank*** nu a fost împrumutat ca substantiv comun pentru că în română exista deja cuvântul de origine italiană şi franceză ***bancă.*** Acest *"bank"* este folosit în nume proprii de firme cărora le conferă o alură internațională: *Bank Coop, Credit Bank, Columna Bank* (un compus alcătuit din (rom.) ***columna*** şi (engl.) ***bank*** pronunțat cu *[e].*
O altă problemă importantă este inutilitatea anglicismelor care apar ca **dublete** recente ale unor împrumuturi anterioare: ***discont / discont ; trezorie / trezorerie; leader / lider ; cliring / clearing, etc.***

Se vorbeşte tot mai mult de respectarea unor *strategii discursive* prin care anglicismele recente pot fi introduse. Acestea ar fi:

a) *explicarea sensului* (glosarea prin sinonime sau parafrază);

b) *ordinea plasării în text*;

c) *nu se recomandă folosirea în titluri de presă a unor anglicisme necunoscute marelui public*, anglicisme de genul: **pairing, processing, screening, etc.** Anglicismele din sistemul financiar - bancar pot fi găsite din belşug în ziare şi reviste de specialitate cum ar fi *Bursa, Capital, Economistul, Ziarul Financiar,* etc. ziare cu un puternic public-țintă care este familiarizat cu terminologia din domeniu. Dar şi aici, prezența anglicismelor este ținută între anumite limite.

Ex. *"O problemă a sistemului bancar o constituie introducerea* ***sistemului de plată electronică numit E-cash."*** (*Capital*, 15 mai, 2003);
"Celelalte bănci au recurs la ***cardul de debit cu descoperire de cont*** *sau* ***over - draft."***
(*Capital* 27martie 2003)
Explicația acestui fenomen trebuie dată la prima apariție în text şi nu de fiecare dată. Fenomenul explicarii termenilor apare, mai ales, în ziarele care au un public format din cititori aparținând unor domenii diferite de activitate,cu o pregătire intelectuală diferită. Lucrurile stau altfel în cazul ziarelor de specialitate (cum ar fi cele citate mai sus) şi care au un public familiarizat cu terminologia respectivă, astfel că explicarea termenilor sau traducerea lor totală sau parțială apare foarte rar.

Întrucât *moneda* constituie piesa de rezistență a sistemului financiar-bancar, se cuvine a fi făcute câteva observații privind *istoricul* acesteia. Jocul monetar apare ca o unealtă, o structură a oricărei activitați de schimb active. Moneda pătrunde în mecanismul raporturilor economice şi sociale, fiind un extraordinar barometru al întregii activitați a oamenilor. Banii, "*sonnantes et trébuchantes*", intră şi ne inundă viața de toate zilele iar statul modern este acela care îi mânuieşte, prin sistemul său de impozite, dări, etc.
Economia monetară este de fapt rațiunea de a fi a monedei şi ea se instalează acolo unde oamenii au nevoie de ea şi pot să o întrețină. Ne-am obişnuit a percepe moneda drept o piesă de metal sau de hârtie. Uneori însă, o marfă mai dorită joacă rolul de monedă, de etalon al schimburilor. În această ipostază s-a aflat, în regiunea Nigerului, Abisiniei, Senegalului, **sarea** care servea şi ca monedă şi ca hrană. În zona Golfului Guineea, **țesăturile de bumbac, brățările de aramă, praful de aur, caii** erau considerate monede. O monedă mai ciudată este cea de **mărgean,** bătută în Europa. Ea îşi are obârşia în Italia unde se numea ***olivette*** şi era fabricată în Toscana, într-un atelier de prelucrat mărgeanul. Aceste *olivette* circulau în Nigeria, Liberia, Coasta de Fildeş iar cumpărătorul le purta la brâu, înşirate pe o sfoară, astfel că bogația lui era "la vedere". Specialiştii creditului, nimeni alții decât genovezii secolului al XV-lea, s-au gândit să facă din târguielile zise *de Besançon,* la care se reglementau scrisorile de schimb ale întregii Europe, adevărate sisteme de *clearing* avant la letre. În 1604, un venețian este uluit de milioanele de ducați care se schimbă la Piacenza, sediul acestor târguri, fără ca până la urmă să se arate altceva decât câțiva pumni de scuzi "d´or en or"(aur pe aur), adică moneda efectivă. În cazul jocurilor monetare, Europa este un caz aparte pentru că ea cunoaşte toată gama experienței monetare: la parter se află trocul, monedele primitive, urmează apoi monedele metalice din aur, argint, aramă. Fără doar şi poate că între aceste monede a existat o permanentă dispută. În fapt, fiecare metal joacă un rol personal: **aurul**-metalul prinților, al marilor negustori şi al Bisericii; **argintul** - pentru tranzacții obişnuite; **arama** - *moneda neagră* a oamenilor de rând şi a nevoiaşilor.

Orice s-ar spune, sănătatea unei economii se poate ghici după metalul care o domină. La Neapole, în 1751, aurul este tezaurizat, argintul dispare iar arama reglementează grosul tranzacțiilor. La fel se intâmplă şi în Spania. În țările aflate în plină înflorire, aurul şi argintul îşi afirmă supremația. În 1774, Anglia recunoaşte metalul galben ca monedă legală şi comună, argintul fiind doar un ajutător.

Alături de monedele metalice circulă şi **monedele fiduciare** (=biletele de bancă) şi **monedele scriptice (=compensatii prin înscrisuri, prin virament dintr-un cont în alt cont bancar).** Biletul de bancă apare în 1661 la ghişeele Băncii din Stockholm sau la ghişeele Băncii Angliei în 1694. Încă din 1667, în Anglia apar acele **orders** guvernamentale, prototipuri ale biletelor de bancă iar mai târziu se vor folosi unele **goldsmiths´notes** care ulterior vor deveni **banker´s notes**. Totuşi, în acest domeniu, monopolul precocitații nu a aparținut Angliei. În 1586, Casa di San Giorgio a avut **biglietti**

plătibile în monedă de aur sau de argint. La Veneția, în sec. al XV-lea, băncile *di sritta* (de inscris) aveau biletele lor care se puteau schimba şi erau rambursate.

În concluzie, am putea spune că moneda şi creditul reprezintă un limbaj pe care orice societate îl învață şi-l vorbeşte în felul sau iar individul este obligat să-l învețe. Fără scris şi citit se poate supraviețui, considera F. Braudel, dar dacă n-ar şti să numere, individul n-ar putea supraviețui; existența noastră de zi cu zi se află sub imperiul cifrei, concluziona acesta. Cu cât o țară este economic mai dezvoltată, cu atât mai mult îşi lărgeşte gama uneltelor monetare şi a instrumentelor de credit. De fapt, în cadrul unitaților monetare internaționale, societațile au fiecare locul lor: unele sunt privilegiate, altele sunt trase la remorcă iar altele sunt penalizate greu. ***Banul*** este, afirma Braudel, ***"unitatea dar şi nedreptatea lumii".***

După cum s-a putut observa din acest scurt istoric al monedei, Italia a jucat un rol important in dezvoltarea sistemului monetar de-alungul timpului. Acest lucru nu putea rămâne fără urmări: astfel dacă analizăm etimologia unor termeni financiar-bancari englezeşti constatăm că aceştia sunt de **origine italiană.** În acest sens ,de un real ajutor ne-a fost *"Dicționarul etimologic englez"* al lui Walter Skeat. Aşa am identificat următoarele emple:

bankrupt < (it.) *banca rota* ;
cash< (it.) *cassa* < (lat.) *capsa*;
cashier <(it.) *cassare*< (lat.) *quassāre*;
manager < (it.) *maneggio*;
discount< (it.) *(di)scontare* ;
risk < (it.)*risco* (fr.) *risque*;
cost < (it.) *costo*;
banknote < *bank* (<(it)*banka*) + *note* <(<(lat.)*nota*), etc.

Analiza etimologică a substantivului **bursă** ne trimite la la numele unei cunoscute familii de mari negustori venețieni, *della Borsa,* care se stabileşte în Flandra iar locuința lor, *Casa Borsa*, devine sediul primei burse din lume.

Inventarul de anglicisme din sistemul financiar-bancar românesc, selectat de noi din diferite publicații de profil cum ar fi *Capital, Bursa, Ziarul financiar,* l-am clasificat ținând cont de următoarele criterii:

a) Cuvinte care coexistă (dublete):
cash / numerar;
leader / lider;
discount / discont;
clearing / cliring;
brand / marcă;
warranty / garan-tie ;
trezorie / trezorerie, etc.

b) Cuvinte care circulă cu varianta tradusă din engleză :
American Option = opțiunea americană = opțiune ce poate fi ercitată oricând înaintea datei finale a ercițiului financiar*;*
Amortization = amortizare = 1.rambursarea unui imprumut prin rate; 2.amortizarea unor active intangibile.
Beta Coeficient = coieficient beta = măsura riscului unei hârtii de valoare în raport cu rata pieței şi cu rata fără risc.

Bridge Loan = împrumut punte = împrumut pe termen scurt pentru asigurarea unei finanțări temporare până se contractează un imprumut permanent.
Bankruptcy= faliment = declararea legală a imposibilității companiei de a-şi continua activitatea.
Balance sheet = bilanț = situație financiară ce indică poziția financiară la un moment dat.
Certificate of deposit = certificat de depozit = depozit pe termen scurt, cu o anumită scadență fără drept de retragere.
Credit card = carte de credit = carte de reprezentare care permite deținătorului să cumpere articole în contul său.
Cum Rights = Drepturi Cum = operațiuni de cumpărare de acțiuni în care cumpărătorul are dreptul de a cumpăra acțiuni din drepturile de emisiune ale companiei.
Devaluation = devalorizare = reducerea importanței în valoare a monedei interne în raport cu alte monede.
Discounting = discontare = reducerea valorii fluxurilor viitoare de numerar la perioada de timp zero.
Dunning Notice = Nota Dunning = aviz care aminteşte clienților de conturi rămase restante.
Insolvency = insolvabilitate = indisponibilitate de plată a dobânzii şi a datoriei ajunse la scadență.
Franchise = franciză = înțelegere între un distribuitor en-detail şi un distribuitor important de mărfuri şi servicii; distribuitorul se obligă să vândă numai mărfurile distribuitorului şi să răspundă pentru calitatea produselor şi reclamă.
Line of credit = linie de credit = acord neoficial între creditor şi beneficiarul împrumutului privind valoarea maximă a creditului care va fi acordat.
Risk = risc = dispersia posibilă asociată cu venitul estimat, măsurat prin abaterea standard.
Time draft = trată la termen = plata trebuie efectuată la o dată viitoare prescrisă.
Giro Transfer System = Sistem de transfer Giro = sistem de transfer monetar operând printr-un sistem poştal pentru a facilita transferul unui volum mare de tranzacții.
Funds = fonduri = numerar realizat din datorii şi sursele de capital ale acționarilor.
Financial market = piață financiară = piață pentru împrumuturi şi investiții pe termen scurt (piețe valutare) şi pe termen lung (piețe de capital).

c) Cuvinte / structuri care circulă în română cu forma din engleză:
Barter = comerț de bunuri şi servicii fără bani.
Cash = active curente cu cea mai mare lichiditate.
Chartist = analist tehnic ce prefigurează modele de acțiuni şi obligațiuni în vederea elaborării recomandărilor privind vânzările şi cumpărările.
Dealer = companie sau individ care cumpără acțiuni în cont propriu.
Deficit = excedent de cheltuieli din buget.
Draft = ordin scris şi semnat prin care o parte obligă altă parte să plătească o anumită sumă unei terțe părți.
Escrow = active reale sau financiare deținute de o terță parte până când sunt îndeplinite condițiile unui contract.
Forfeiting = cumpărarea de la alte agenții a unor promisiuni de plăți emise de importatori
Goodwill = cont de activ intangibil ce indică prima plătită peste valoarea de inventar a unei achiziții.

Greenmail = număr mare de acțiuni deținute de o companie concurentă care forțează compania vizată să-şi răscumpere acțiunile la un curs ridicat în vederea evitării preluării sale.
Leasing = acord de închiriere pe termen lung.
Dumping = practica de a oferta bunuri pentru vânzare pe o piață străină la un preț mai scăzut decât cel al aceluiaşi produs pe piața internă sau a unei terțe țări.
In-and-out = cumpărarea şi vânzarea aceleeaşi hârtii de valoare în decursul unei scurte perioade de timp
On-line = sistem pe computer în care tranzacțiile clientului sunt afişate în dosarele Băncii Centrale iar în momentul efectuării lor, ele sunt orientate direct către contul clientului.
Ticks = schimbări în nivelul minim al cursului unei hârtii de valoare.
Audit = examinarea actelor contabile de către un auditor pentru a stabili dacă există sau nu fraude.
Tot aici putem include şi următoarele anglicisme: *bonus, item, manager, bord, lobby, job, rating, voucher, clearing, collaps, crash, ATM, e-mail, e-cash, Know-how, dealer, staf, trend, business-start, workshop, supermarket, superviser, merchandiser, software, hardware, desktop, laptop, brand,etc.*

d) Structuri / cuvinte englezesti traduse parțial în română:
Piața futures = schimburi organizate prin comercializarea la o dată viitoare a unor active reale şi financiare la prețul fix actual.
Acord stand-by = înțelegere prin care garantul se obligă să cumpere acțiuni nesubscrise ca rezultat al drepturilor oferite.
Sistem voucher = metodă de control a cheltuielilor în numerar prin folosirea unor autorizații justificative scrise.
Cont escrow = active reale sau financiare deținute de o terță până când sunt îndeplinite condițiile unui contract.

Alte emple ne oferă presa de specialitate:
"*Pe de altă parte, se mai asigură consultanță în afaceri, cursuri pentru întreprinzători, ajutor în întocmirea planurilor de business, sfaturi…*". (Capital, nr.10,6.03.2003);
"*La nivelul retailerului suedez, există un cod de conduită (...)Un alt retailer important produce in sistem lohn.*" (Capital, nr.9, 27.02.2003);
"*(...) programul oferă servicii de wireless care utilizează coordonatele geografice folosite în domeniul public, utilități…*"(Capital, nr.11, din 13.03.2003);
*"Pe piața monetară, volumul tranzacțiilor a fost destul de scăzut, dobânzile la depozitele over-night fiind în jur de 18% pe an."(*Ziarul Financiar, nr, 1093, din 2.04.2003); *"Evoluția accelerată se explică şi prin transferul know-how realizat de companiile străine."*(Capital,nr.13, din 27.03.2003)

e) Cuvinte şi structuri englezesti traduse printr-o perifrază:
Bearer security = hârtie de valoare la purtător = hârtie de valoare care necesită numai deținerea unui certificat.
Blue-sky laws = legislație contra emisiunilor frauduloase de acțiuni = reglementări de stat care vizează hârtiile de valoare emise şi vândute în interiorul statului respectiv.
Cash discount = bonificație pentru plata în numerar = preț de cumpărare mai mic oferit pentru plata mai devreme a conturilor de creanțe.

Cash turnover = viteza de circulaţie a numerarului = raport curent care exprimă cel mai bine gradul de lichiditate şi care conţine numai numerar şi hârtii de valoare comercializabile, împărţite la pasivele curente.
Bad-Debt-Expense = cheltuieli datorate şi neonorate = valoarea estimată a conturilor de creanţe necolectate într-o anumită perioadă de timp.

Presa de specialitate oferă emple suficiente de anglicisme aparţinând categoriilor enunţate mai sus:
" Samsung Electronics (...) vizează, pe termen lung, să devină al doilea brand de pe piaţa autohtonă." (Capital, nr. 10, 6.03.2003.);
"Compania care face publicitate on-line(...) îţi furnizează un banner sau un link."(Capital, nr. 9, 27.02.2003.);

"După un an s-a întors în ţară ca business-development al firmei franceze Facom." (Capital, nr. 9, 27.03.2003); *"Zona de rafinare aduce un cash-flow important."(Capital,* nr.12, 20.02.2003);
"(…)*putem avea surpriza ca limita acceptată de scorigul băncii să fie mai mică decât cea oferită de patron."(idem);*
"Introducerea sistemului E-Cash va duce la reducerea bancomatelor de tip ATM (=automated teller machine) şi a smart cardurilor deşi experienţa anterioară demonstreză că oamenii sunt reticienţi la nou şi acceptă mai greu astfel de sisteme." (Capital, nr.20 din 15.05.2003);
*"Cardul este capabil să recunoască PIN-ul (personal identification number) utilizatorului de card ,să verifice plăţile efectuate, relaţia clientului cu banca, broker-ul, compania de asigurări." (Bursa,*nr.59,27.03.2003); *"Stabilitatea ce a caracterizat ieri paritatea euro / dolar nu i-a îndepărtat pe brokerii şi traderii de la Bursa la termen din Sibiu de piaţa futures."* (idem);
"(...) preţul primei tranzacţii s-a situat cu 41 pips sub preţul de cotare al sedinţei de marţi dar acum evoluează pe un trend ascendent."(idem).

În continuare, vom analiza *problema anglicismelor* din sistemul financiar *din perspectiva nivelurilor limbii*.

Astfel, anglicismele furnizează cel mai mare procent de abateri de la aplicarea principiului fonetic. Semnalăm prezenţa unor anglicisme, în cadrul sistemului financiar care ridică câteva probleme:
Rating - un anglicism neadaptat pronuntat *[reiting];* **Deficit** – are pluralul *deficite* şi NU *deficituri;*
Stand-by – este un anglicism neadaptat pronunţat *[stendbái];*
Stat (de plată) – are varianta cu [ş]-(ştat) care este foarte răspândită deşi este neliterală;
Voucher –un anglicism neadaptat pronunţat *[vaučăr];* **Warant** – un neologism semiadaptat grafic; forma de plural este *warante* iar grafia *warrant* este etimologică;
Cliring – este un anglicism adaptat; varianta *clearing* este pedantă;
Cash – un anglicism neadaptat, pronunţat *[keş]*.
Este important de semnalat prezenţa **abrevierilor** specifice limbajului economic şi de afaceri, în special cel preluat din limba engleză. Acestea ne ajută să înţelegem textele specifice din domeniu şi să facă comunicarea mai eficientă. Iată câteva emple:
L / C – letter of credit;

C / N – credit note;
E-mail – electronic mail;
ATM – automated teller machine;
PIN – personal identification number;
E-cash – electronic money;
OLTP – on-line transaction processing,etc.

La nivel morfologic se includ probleme de gen, articulare enclitică, număr, flexiune cazuală. Astfel:
Ex. *"În România se face **lobby** din greu. **Lobbist-ul** trebuie să notifice Senatului şi Camerei Reprezentanţilor când începe o **campanie de lobby**(…) Tocmai aici intervine rolul **lobbistului."***
Anglicismul *cash* apare folosit şi ca substantiv dar şi ca adjectiv şi adverb cu sensul *peşin :*
Ex. *Plata se va face **cash / cu cash**.*
În privinţa verbului se preferă conjugarea întâi. Astfel, apar: *a **lista, a procesa, a printa, a scana, a deconta, etc.***

Lectura inventarului de anglicisme din sistemul financiar scoate la iveală problema **colocaţiilor-** combinaţii în interiorul cărora două sau mai multe cuvinte coexistă. Practic, cuvintele care alcatuiesc respectiva colocaţie se află într-o relaţie sintagmatică. Colocaţiile se împart în două mari categorii: a) *colocaţii gramaticale*; b) *colocaţii lexicale*.
În continuare ne vom ocupa de colocaţiile lexicale alcătuite din substantive, adjective, verbe şi adverbe. O astfel de clasificare a fost făcută de Benson, Morton et.al. în *The BBI Combinatory Dictionary of English*. Aici se analizează şase tipuri de colocaţii. Plecând de la aceste tipuri, vom observa modul în care acestea sunt redate în limba română.
Tipul 1 :
(rom.) substantiv + adjectiv → (engl.) adjectiv + substantiv
Cont bancar → bank account *Pasive curente → current liabilities*
Cont blocat → blocked account *Pasive limitate→limited liabilities*
Preţ futures → futures price

Tipul 2:
(rom.) subst. in N.+ subst. in G. → (engl.)subst. in N.+ subst. in N.
Tendinţele pieţei → market trends
Lider de piaţă → market leader
Card de debit → debit card

Tipul 3:
Subst. + verb (verbul indică o acţiune caracteristică substantivului)
Societatea dă faliment. → A company goes bankrupt.
Afacerile sunt înfloritoare. →Business is flourishing.
Managerul conduce / planifică / delegă.→ A manager leads / plans / delegates.

Tipul 4:
Verb + adverb
a investi / a pierde masiv → to invest / to lose heavily
a se dezvolta constant → to increase steadily

Tipul 5:
(rom.)adverb+ adverb → (engl.) adverb + adjectiv
Strict confidențial → strictly confidential
Profund îndatorat → deeply / greatly indebted
Capitalizare severă → severely capitalized

Tipul 6:
Prepozitie + substantiv
(despre un cont*) a fi pe roşu → to be in the red*
*la limită (*instrucțiuni date brokerilor) → *at limit*
*la vedere (*despre depozit)→ *at sight*

La nivel semantic putem semnala prezența *pleonasmelor* de genul: *bord de conducere, conducere managerială, mijloace mass-media, summit la vârf, etc.* Totodată , nu putem trece cu vederea problema *coliziunii omonimice şi paronimice* în care sunt implicate anglicismele.
Ex. **Bord <** (engl.) board =consiliu de conducere
Bord < (fr.) bord =margine
Training = instruire, antrenament
Trening = costum de sport
Un loc aparte îl ocupă *calcul de structură* folosit în redarea unor compuse.
Ex. **money laundering** = spălare de bani ;
bridge loan = împrumut punte ;
breadth of the market = extinderea pieței;
capital structure = structura capitalului, etc.

În privința procedeelor prin care cuvintele englezeşti intră în limba română putem cita următoarele:

1. **Derivarea:**

a) **cu sufi:**
*-al (*acțional, informațional);
*-anță (*consultanță);
-er (prompter, manager, leader);
*-ing (*processing, screening)
b) **cu prefi:**
hiper- (hipermarket);
super- (supermarket);
*over- (*overdraft)
c) **elemente de compunere prefixoida:**
mini-(minimarket, minicrah);
*dis- (*discount)

2. **Trunchierea:** unele anglicisme au fost împrumutate cu forma netrunchiată care circulă în paralel cu cea trunchiată. Vorbim astfel de existența **dubletelor:** *Hardware / hard ; software / soft*,etc.

Împrumuturi s-au relizat şi sub forma **abrevierilor grafice.**
Ex. Ltd. **–** limited ;

Co. –company;
PIN – personal identification number;
ATM – automated teller machine;
OLTP – on-line transaction processing;
E- cash – electronic cash, etc.

Sub aspect stilistic, deşi ar părea greu de crezut, se pot descoperi figuri de stil şi într-un domeniu rigid, aşa cum este cel financiar. Astfel, o suită de **metafore** folosite în limbajul de afaceri englez dă o oarecare expresivitate şi plasticitate acestuia. De pildă, pentru a putea citi şi înțelege un raport de bursă dintr-un ziar, este necesar să poți decoda limbajul metaforic întrebuințat. Astfel, în engleza de afaceri apar o multitudine de **metafore standard**. Utilizând **metaforele personificatoare** se pot atribui calități umane unor fenomene şi concepte economice. De pildă, sintagma ***boala industrială*** (*industrial disease*) se referă la o industrie confruntată cu probleme grave. Despre o companie care nu progresează se poate spune că este ***paralizată*** (*paralysed*) iar atunci când o societate necesită o reorganizare forțată pentru a evita falimentul se spune că necesită o ***operație drastică*** (*drastic surgery*). Şi ***zoosemia*** este un tip de metaforă prin care se transferă oamenilor atribute animale. De emplu, despre o piață de capital confruntată recent cu un crash dar care acum se află în proces de refacere se spune că ***îşi linge rănile*** (*to be linking its wounds*). Alte metafore întâlnite sunt: **Urs** (*bear*) → despre un dealer care acționează pe o piață de acțiuni aflată în regres; ***Bivol*** (*bull*) → dealer ce acționează pe o piață aflată în ascensiune; ***Cerb*** (*stag*) → cel care face speculații bursiere cumpărând acțiuni de la companii relansate şi sperând să le vândă cu profit.Tot cu o metaforă avem de-a face şi atunci când vorbim de ***înghețarea prețurilor /salariilor.***
Hiperbola apare şi ea în terminologia afacerilor în emple de genul: *Maşinile japoneze* ***au invadat*** *piața europeană.; Banii* ***s-au revărsat*** *în țară.*

Lectura ziarelor de specialitate ne-a relevat şi alte aspecte dintre care amintim:
Elemente de discurs repetat în :
"*Război şi pace ntre Big Mac şi Roquefort.*" (Capital, nr. 9, 27.02.2003*);*
"Cine nu are studenți să-şi cumpere." (idem);
*"Când Maumovici se jură că nu fură mai mult de 10%".(*idem*);*
"Mai întâi s-a furat, apoi s-a reglementat." (idem); *"Jaful dinaintea privatizării"* (idem*);*
"Ce n-a văzut Parisul: investitori români." (idem); *"Târgul de joburi: punct ochit, punct lovit."* (Capital, 13.03.2003);
"Comisionul de succes naşte scandal la guvern." (idem); *"Turism şi pace."*(Capital, 20.03.2003);
"Muncitorii pleacă, pierderile întreprinderilor rămân." (idem*);*
"Lungul drum al banilor de la Washington la sate."(idem);
"Heringii, urşii şi liynxii au fost buturugile mici în care se impotmolise carul negocierilor de aderare cu unii dintre nominalizații de la Copenhaga." (Capital, 27.03.2003);
*"SIF Moldova îşi lasă oile în paza lupului." (*idem); *"Creditele ipotecare luate la bani mărunți."* (Capital,15.05.2003)

Expresii idiomatice, locuțiuni:
"De ce nu pune ministrul sănătății piciorul în prag?"(Capital,27.02.2003);

"Salariații îi trântesc uşa în nas patronului."(idem); "După ce a plătit pentru a deveni acționar majoritar, un investitor ieşean se uită peste gard la firma lui."(idem); "BMW însumează elementele care țin de value for money."(idem)
"Hoții de minute au intrat pe fir."(Capital, 13.03.2003); "Guvernul îşi deschide punga pentru industria de publicitate." (idem);
"Au fost emple şi de societăți de asigurări care au dat chix." (Bursa, 27.03.2003);
"Iacobov pune mâna pe banii SIF Moldova." (Capital, 27.03.2003);
"Cum iei țeapă prin lege."(Capital,13.03.2003) – **structură oximoronică**
Alături de acestea mai notăm:
Metafora :*"Cu bani Phare, uşile glisante alunecă mai bine."(Capital,13.03.2003)*
Antonomaza:"*Unchiul Sam a deschis larg porțile mărfurilor made in Romania."(Capital, 20.03.2003)*
Metonimia:*"Americanii luptă virtual cu tov. Kim."(Capital, 13.03.2003)*
Hipocoristic:*"Zahărelul american nu îndulceşte aderarea."(idem)*

Fără a avea pretenția de a fi epuizat subiectul, totuşi toate cele precizate în cadrul acestei lucrări demonstrează că anglicismele există, iar prezența lor în limbă este o dovadă a vremurilor pe care le trăim şi a conjucturii internaționale în care ne aflăm. Tot ceea ce putem face este să le studiem atent şi să le acceptăm pentru că respingerea lor nu este o soluție realistă. Totuşi, această respingere din partea unor membrii ai societății n-ar trebui să ne mire întrucât se ştie că noul este greu acceptat, mai ales de un popor care, vreme de aproape cincizeci de ani, s-a aflat sub o dominație ostilă vestului şi valorilor sale. Tocmai această respingere confirmă observația lui Hans van den Broeck că "*drumul de la Marx la market este lung şi greu".*

Bibliografie :

AVRAM, M., *Anglicismele în limba română actuală*, Editura Academiei, Bucureşti, 1997
BANTAŞ, A., Constantinescu, I., Şendrea, P., *Observații pe marginea înregistrării cuvintelor de origine engleză în lucrări lexicografice româneşti, în Studii şi cercetări lingvistice,* XXXIV, nr.6, Bucureşti, 1983
BEJAN, M.,D., *Interferențe lingvistice în diacronia limbii române,* Editura Didactică şi Pedagogică R.A., Bucureşti, 2005
BENSON, M.et.al., *The BBI Combinatory Dictionary of English,* Amsterdam-Philadelphia, 1986
BRAUDEL, F., *Structurile cotidianului,* vol.II, Editura Meridiane, Bucuresti, 1976
CIOBANU, G., *Anglicismele în limba română*, Editura Amphora, Timişoara, 1996
SKEAT W., *A Concise Etymological Dictionary of the English Language,* Oxford University Press, Oxford, 1965

Alina CRIHANĂ
Universitatea „Dunărea de Jos” Galați

PARABOLA GENERAȚIEI '60: ÎNTRE ISTORIE ŞI MIT

Résumé: *Si les romans de la génération des années' 60 sont subordonnés, dans l'immense majorité des cas, au paradigme mythique (en tant que des réinvestissements mythologiques plus ou moins dissimulés), une interprétation appropriée des formules fictionnelles où ceux-ci s'intègrent devient possible à l'aide d'une mythocritique doublée d'une mythoanalyse. Cette démarche est à même de révéler les significations profondes du pacte que les romanciers proposent, d'une part, aux lecteurs de l'époque pour lesquels ces romans sont comme un « traitement fabulatoire » et, de l'autre part, aux représentants du pouvoir auxquels ils servent, à la surface du texte, des allégories transparentes du type « la fiction de l'obsessive décennie ». Dans ces romans symboliques, on substitue à la fiction utopique réglée par le dogme politique positiviste (comme variante dégradée du mythe marxiste de Prométhée), fiction actualisée dans la formule réaliste socialiste, une contre-mythologie latente de souche hermétique dont la fonction compensatoire agit à la fois sur l'imaginaire personnel de l'auteur marginalisé et dans la sphère de l'imaginaire collectif, surtout comme facteur de redressement psycho-social.*

Mots-clés *: Parabole, génération '60, histoire, mythe*

Un personaj din **Galeria cu viță sălbatică** de C. Țoiu, de profesie anticar, autor al unei *Istorii vesele şi complete a principalilor zei ai omenirii de la origini până în prezent* crede că „infernul este imaginația”, „sursă primă a nebuniei”. În „literatura cu nebuni”, construită de romancierii generației ’60, viziunea lumii răsturnate – o distopie care, reflectând indirect realitatea, se constituie implicit într-o parodie a oricărei ficțiuni utopice create de Putere -, este rezultatul unui travaliu „la vedere” asupra imaginarului mitic, prezent în structuri parabolice având o funcție de mediere între un inconştient inavuabil (în egală măsură colectiv şi personal) şi o „conştientizare mărturisită”[1]. Dacă relectura, aplicată miturilor primordiale puse în relație cu pseudomitologia politică, reperabilă în palierul autoreflexiv al romanelor şaizeciste, este de domeniul evidenței, redundanța unor scheme formale, indicând conținuturi latente este în măsură să ofere o imagine a modului în care mitul „lucrează” romanul. Dinamica patent – latent în interiorul imaginarului mitic (simbolic) care constituie paradigma romanului şaizecist trebuie evidențiată, dincolo de antagonismul reperat de G. Durand în cultura secolului XX (Prometeu // vs // Hermes)[2], în zona sistemului de compensări identificabile în cele două mari scenarii mitice. Această dinamică poate fi detectată, la nivelul structurilor mitemice în obsesia dublului generând omologii de tipul moarte – renaştere, Creator – Diavol, etc. (Critica a remarcat deja predominanța structurilor baroce la nivelul inventarului tematic selectat de unii dintre romancierii şaizecişti, oprindu-se, cu precădere, asupra motivului lumii ca teatru pus în legătură cu viziunea fragmentară asupra lumii – rezultat al unor strategii narative)[3].

Lumea barocă din romanele generației ’60, oscilând permanent între aparență şi esență, între ficțiune (compensatorie) şi realitatea stând sub semnul absurdului şi al

---

[1] Cf. Durand, G., *Aventurile imaginii.Imaginația simbolică.Imaginarul*, Editura Nemira, Bucureşti, 1999, p.148
[2] Ibid., p. 186
[3] Cf. Țeposu, R. G., *Viața şi opiniile personajelor*, , Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983

spectacolului grotesc, între utopie şi distopie, între avântul prometeic şi vocaţia „coborârii în adânc" de sorginte hermetică, este rezultatul unui proces de ficţionalizare. „Realitatea", fie că aparţine unui trecut stigmatizat („obsedantul deceniu" este doar una din variantele distopiei sub semnul căreia este plasată istoria, alături de, să zicem, de dictatura antonesciană sau totalitarismul fascist) sau, invers, idealizat (mărturisind nostalgia unei vârste a inocenţei), fie că aparţine prezentului istoric purtând pecetea lumii răsturnate, este întotdeauna mediată de mit: ea se naşte, în romanele lui D. R. Popescu, C. Ţoiu, Al. Ivasiuc, G. Bălăiţă, A. Buzura, P. Sălcudeanu ş.a., din povestirea investită cu funcţii terapeutice. Această redundanţă reperabilă la nivelul modalităţilor narative în predominanţa telling-ului faţă de showing (în termenii modelului naratologic anglo-saxon), - să remarcăm, în treacăt, că povestirea ca modalitate de re-prezentare a realului este dublată întotdeauna de comentariul cu funcţie revelatorie (ca în literatura sapienţială biblică, de pildă) – trebuie pusă în relaţie cu un anumit context psihoistoric, în care nevoia de mit şi concretizarea ei (fabricarea miturilor) este expresia reacţiei unei colectivităţi alienate la proliferarea Răului. Romanul şaizecist – în accepţia restrânsă de interfaţă a unei Istorii obsedante pe care colectivitatea simte nevoia să o exorcizeze - va privilegia, în sfera imaginarului simbolic, pe de o parte, miturile eroice subordonate paradigmei „ucigătorului de balaur" (aceasta îşi circumscrie „mitul dublei naşteri" a eroului – Artist în luptă cu tenebrele)[1] şi, pe de altă parte, scenariile eschatologice integrabile în aceeaşi structură mitică: moarte şi regenerare (de pildă mitul potopului din **Geneză**, miturile Naşterii şi ale Reînvierii din literatura apocaliptică biblică: textele oraculare, **Evanghelia** şi **Apocalipsa**). Toate aceste structuri mitice mărturisind o dublă deschidere faţă de regimul nocturn şi regimul diurn al imaginaţiei simbolice[2] se subordonează antagonismului profund dintre scenariul prometeic pozitivist (figuri şi scheme ale paradigmei „ridicării către lumină", cărora le corespunde ficţiunea utopică) şi acela alchimic, hermetist[3] (imaginile simbolice ale „coborârii în infern", construind distopiile). Indiferent de direcţia imprimată de psihism dinamicii spaţiale a imaginarului mitic (vom avea privilegiul să constatăm că, la nivelul „istoriei" povestite, cele două mituri antagonice se compensează în „traseul" / questa căutătorului de adevăr, fie că se numeşte Tică Dunărinţu, Chiril Merişor, Ion Cristian, judecătorul Viziru, Bartolomeu Boldei, Liviu Dunca sau Petre Curta), mişcarea de tip catabază – anabază va fi întotdeauna pusă în relaţie (constatarea este banală) cu o dimensiune temporală, identificabilă în imaginile obsedante ale Istoriei.

Ridicarea istoriei la rangul de mit, fie în sensul proiectării ei într-o utopie, fie în sensul demonizării ei, se realizează prin intermediul unor procedee a căror redundanţă (în interiorul aceluiaşi roman, mai întâi, apoi la nivelul întregii opere a unui romancier şi, în cele din urmă, la acela al romanelor şaizeciste în ansamblul lor) se înscrie în tiparul parabolei. Să observăm, mai întâi, că reconstituirea Istoriei, obsesia căutătorului de adevăr ce interiorizează criza „lumii pe dos" a prezentului din romanele–anchetă ale epocii, este rezultatul fie al unei anamneze concretizată în confesiune (redundanţa atinge nivelul formal: naraţiune la persoana I de tipul rememorării, narator(i)–martor(i), perspectivă monoscopică sau poliscopică subiectivă), fie al acumulării de documente scrise („istoriografice" sau personale: jurnale, scrisori etc.).

Apelul la strategiile autenticităţii conduce însă în ambele cazuri menţionate la viziunea istoriei ca ficţiune: în prima situaţie, distanţa dintre perspectiva personajului actor /

---

[1] Cf. Ursache, P., *Prefaţa* la Otto Rank, *Dublul. Don Juan*, Institutul European, Iaşi, 1997
[2] Cf. Durand, G., *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977
[3] Cf. Durand, G.,*Aventurile imaginii.Imaginaţia simbolică.Imaginarul*, ed.cit., p.186

martor al evenimentelor plasate în trecut şi aceea a personajului–narator, care le retrăieşte graţie rememorării (şi deci le recreează, ordonându-le într-o „istorie" personală) conferă istoriei aspectul unui construct, al unei „legende" personale; alunecarea istoriei în mit devine şi mai evidentă în cazul multiplicării perspectivelor narative (este, mai ales, cazul romanelor lui D. R. Popescu, C. Ţoiu, G. Bălăiţă şi P. Sălcudeanu). Mitizarea istoriei este, deci, efectul unei manipulări a perspectivei: fie că e vorba de aceea fixă, a unui unic actor / martor, ca în unele dintre romanele lui A. Buzura, Al. Ivasiuc, O. Paler ş.a., fie că avem de-a face cu perspectiva variabilă în varianta monoscopică (atunci când „subiecţi – perceptori" diferiţi „percep fiecare, succesiv, evenimente diferite") sau poliscopică (atunci când „actori diferiţi (…) au fiecare, în mod simultan, o percepţie subiectivă a aceluiaşi eveniment")[1] – ambele variante sunt agreate de C. Ţoiu, D. R. Popescu, G. Bălăiţă. În cazul inserţiei documentelor scrise, efectul este similar dacă nu mai accentuat, întrucât acestea presupun o elaborare în sensul „literaturizării", indiferent de statutul lor mai mult sau mai puţin „istoriografic": fracturarea „epicului" (constituit din mărturii, înregistrate sau scrise, dublate de comentariile naratorilor–editori) prin introducerea unor tăieturi din ziare intitulate, parodic, „jurnalul romanului este un procedeu graţie căruia, în Lumea în două zile, mitizarea realului este îngroşată până la deriziune.

Mai mult decât atât, procedeul este exhibat, la nivelul structurilor autoreflexive, în toate aceste romane, fie prin intermediul comentariului metanarativ, fie prin inserţia unor „mises en abyme" de tip enclavă, aşa cum e povestea „istoriografului" lui Carol al II-lea plasată într-o reţea de aluzii intertextuale la modelele…romanului realist (Balzac, Sadoveanu, Rebreanu), din romanul **Obligado** de C. Ţoiu (personajul anonim scrisese o istorie compromiţătoare a regelui bazându-se pe surse mahalageşti, regretând ulterior „că nu cunoscuse întreg adevărul").

Dincolo de aspectul formal în sfera căruia redundanţa strategiilor poate fi indiciul unor latente ale textului (să observăm că obsesia cufundării în trecut, dublată de aceea a autoanalizei cu virtuţi terapeutice, corespunde tiparului mitic catabatic), putem identifica la nivelul imaginarului simbolic prezent în structuri mitemice recurente o întreagă reţea de „figuri" ale Istoriei: tipologii, scenarii şi decoruri. Caracterul patent sau latent al acestora marchează distanţa dintre alegoria politică tinzând spre maxima stereotipizare, spre reliefarea exagerată a unor conţinuturi (ancheta, opunând victima, - în general un fost „activist bun", exclus din partid, trăind drama incompatibilităţii dintre propriile idealuri şi lumea degradată, - călăilor demonizaţi, este un astfel de scenariu patent, plasat într-un decor – închisoarea, beciurile securităţii, - şi într-un timp – în general, „obsedantul deceniu" - , în egală măsură sintematice) şi parabola condiţiei umane. Acesteia din urmă îi este specifică redundanţa unor miteme latente reperabile prin dublarea mitocriticii de mitanaliza în măsură să pună în relaţie figurile şi schemele mitice camuflate de ancorarea în realitatea istorică cu un inconştient (personal şi colectiv) inavuabil. Astfel vom constata, de pildă, că „decorul infernal" (închisorile, Canalul din unele romane ale lui A. Buzura, Al. Ivasiuc ş.a., sau, la un nivel superior de abstractizare, mica republică dictatorială din **Racul**, gara pustie plasată între o mlaştină şi un deşert din **Viaţa pe un peron** de O. Paler etc.) are valenţele unui spaţiu al iluminării mascând schema mitică a „morţii iniţiatice", urmată de renaştere (prezentă în toate mitologiile şi având, deci, o valoarea arhetipală). Acest „decor" fiază un scenariu mitic de tip questă la capătul căruia eroul înfruntă Răul: un tânăr, a cărei atitudine existenţială (şi comportament) îl plasează între Don Quijote şi Hamlet – „figuri" tutelare în

[1] Lintvelt, J., *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie şi analiză,* , Editura Univers, Bucureşti, 1994, p.82

romanele generației ’60, marii „căutători de adevăr”, - căruia i se „opun” figurile diabolice. O analiză în profunzime a acestor „figuri” este în măsură să evidențieze natura lor dublă: orice victimă este un potențial („latent”) călău și invers (abolirea distincției între victime și călăi în romanele șaizeciste a fost pusă în lumină de majoritatea criticilor, care o explică însă, cel mai adesea, ca reacție la maniheismul literaturii proletcultiste). Mai concret, orice victimă își este propriul călău, în primul rând, și un potențial factor determinant în proliferarea Răului (este cazul, de pildă, al lui Petre Curta din **Biblioteca din Alexandria**, al tuturor personajelor donquijoteşti din romanele lui C. Țoiu, D. R. Popescu ș.a.)și orice călău devine victima mecanismului pe care l-a declanșat (să remarcăm că modelul Shakespeare patronează viziunea asupra Istoriei ca Mare Mecanism, în termenii lui Jan Kott[1], din romanele generației ’60). Această dedublare tipic barocă (subordonarea romanului șaizecist paradigmei baroce nu poate fi întâmplătoare, de vreme ce barocul constituie unul dintre cele mai importante momente ale „întoarcerii refulatului” ca rezistență în fața iconoclasmului Reformei), remarcabil ilustrată (am putea spune „actualizată”) în Viața pe un peron, într-un șir de parabole multiplicate „în abis”, este, în spațiul ficțiunii, „marea figură” mascând un inconștient schizoid. Reperabilă și la nivelul strategiilor narative, în planul formelor ficțiunii aceasta ia chipul Parabolei .

Rezumând, victima și călăul, Creatorul și Diavolul, Don Quijote / Hamlet și Bufonul se compensează în spațiul imaginarului simbolic în zona de interferență a scenariului „ucigătorului de balaur” cu mecanismul „țapului ispășitor”. Vom spune, mai întâi, împreună cu G. Durand: „când în numele bunului Dumnezeu este invocat Diavolul, înseamnă că e nevoie de el. Eroul are nevoie de monstru sau de dragon ca să fie erou”[2]. Și încă: destinul prototipic ilustrat în parabolele generației ’60 întâlnește, în spațiul în care se plasează figurile dublului, Mitul lui Faust. Marile „cupluri” care proiectează în interiorul ficțiunii șaizeciste figura mitică a Creatorului–Hermeneut, constituindu-se într-un dublu dedublat (simbolic) al Artistului, sunt fixate într-un scenariu care include mitemele latente ale „țapului ispășitor”. Din nou, mitanaliza se constituie în instrumentul adecvat de investigare a raporturilor dintre structurile imaginarului colectiv și operele care se nasc într-un context istoric dat. O colectivitate precum aceea din spațiul românesc în anii dictaturii, resimțind acut drama prăbușirii iluziilor, are tendința de a-și victimiza foștii eroi, transformându-i în „țapi ispășitori”, sacrificându-i în vederea „purificării”. Cine citește romanele generației ’60 va remarca redundanța unui tipar în care se încadrează „călăii” (foști eroi): cei care s-au crezut „constructorii” Istoriei vor sfârși în capcana pe care și-au întins-o singuri (de pildă „tiranii” din romanele lui D. R. Popescu). Un cititor atent va remarca însă, în egală măsură, că, așa cum o atestă parabolele biblice presărate în aceste romane, „bunii” și „răii” au parte de același sfârșit, cu diferența – majoră! – că, în cazul călăilor moartea, întotdeauna degradantă, echivalează cu o aruncare la „groapa de gunoi” a Istoriei, în timp ce moartea eroilor donquijoteşti are întotdeauna valențele unei regenerări, a unei „răzbiri la lumină”. Față de eroii din categoria lui Tică Dunărințu, Nicanor, Chiril Merişor, Ion Cristian ș.a., colectivitatea (să precizăm: nu doar aceea din spațiul ficțiunii) manifestă sentimente contradictorii, asemănătoare acelora pe care le aveau contemporanii față de „Cavalerul Tristei Figuri”: pe de o parte, o admirație mai mult sau mai puțin disimulată mascând nostalgia după o vârstă consumată sub semnul aceluiași ideal (eroism resimțit, în contextul „lumii pe dos”, ca „inutil” și refulat), pe de altă parte, de la

[1] Cf. Kott, J., *Shakespeare, contemporanul nostru*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967

[2] Durand, Gilbert, op.cit., pp.177-178

compasiune până la deriziune şi, la limită, condamnare, sentimente mascând nevoia de exorcizare. Este distanţa dintre eroul solar înfruntând tenebrele şi antieroul burlesc în care se proiectează sentimentul culpabilităţii vizavi de propria greşeală (o automistificare ce a permis proliferarea Răului). Eroul expulzat din colectivitate (însinguratul, exilatul în utopia interioară, de ce nu, „evazionistul") este transformat la rându-i în „ţap ispăşitor" (în acest punct se produce interferenţa dintre mitul cristic şi mitul lui Don Quijote, remarcabil comentată de Miguel de Unamuno şi ilustrată, în romanul şaizecist, de Cristul – Bufon al lui Octavian Paler). În această despărţire de matrice, la capătul căreia are loc, aşa cum am văzut, regenerarea, mitul eroic întâlneşte „mitul dublei naşteri" a Artistului, comentat de Otto Rank. Să o spunem, deşi este banal: eroii dubli din romanele generaţiei '60 întrupează fantasma Artistului.

Obsesia reconstituirii Istoriei pe calea anamnezei – mitem patent care marchează punctul de interferenţă dintre „victime" şi „călăi" (în **F**, **Vânătoarea regală**, sau **Ploile de dincolo de vreme**, în **Biblioteca din Alexandria**, în **Orgolii**, **Feţele tăcerii** sau **Drumul cenuşii**, în **Păsările** şi **Racul**, **Galeria cu viţă sălbatică**, **Însoţitorul** şi **Obligado** sau în **Lumea în două zile**, „feţele" Istoriei, de fapt ale Metaistoriei, se construiesc din dubla perspectivă, a „bunilor" şi a „răilor", *egalizaţi* de acţiunea Marelui Mecanism), - maschează o vocaţie a *hybrisului,* o voinţă a re-creării, imposibilă în afara unei hermeneutici. În mitemul „noii geneze", aşadar, Prometeu îl întâlneşte pe Hermes în dubla sa ipostază, de Logos şi Psihopomp: acest echilibru compensatoriu poate fi identificat, de pildă, în „figurile" duble ale maeştrilor spirituali din romanele lui C. Ţoiu: Zigozgoto – „antropoidul divin" sau J. T. – Rhadamante din **Obligado**, Mega – Socrate şi „tiran" în **Însoţitorul** etc., sau în variantele feminine ale mitemului hermetic. Acestea din urmă ilustrează omologia moarte-renaştere din romanele generaţiei „întrupând"-o în figura Sybilei-Prostituate (nu putem să nu-l cităm pe Arhitectul din **Obligado**: „Cele mai bine informate asupra naturii omeneşti sunt prostituatele."): Deborah Kirk – „Pythia de la Country Club" din **Racul**, „tovarăşa Victorița" din **Păsările**, „desfrânata" din **Viaţa pe un peron**, Florentina – Mia din **Vânătoarea regală**, sora Aneofiţa din **Biblioteca din Alexandria**, „împărăteasa Ileana" din **F**, Gioaca – „Ananké" din **Galeria…** şi aşa mai departe.

Transcenderea Istoriei prin intermediul unui „ritual de exorcizare" cu funcţie expiatorie – temelia noii creaţii, structură mitemică identificată în scenariul interferenţial Erou – Artist / „Ţap ispăşitor" (să subliniem încă o dată valoarea compensatorie a acestor romane în contextul psihoistoric) este reperabilă, în egală măsură, în construcţia „decorurilor". În romanele generaţiei '60, antagonismul utopie / distopie (niciodată identificabil în stare pură) corespunzător dublei deschideri a scenariului eschatologic patent, este „pus în fabulă" în interiorul unor parabole despre degradarea istoriilor sacre. În comentariile critice consacrate prozei şaizeciste (e vorba de critica de dinainte de '89) s-a subliniat în mod repetat prezenţa unor toposuri care opun imaginilor lumii răsturnate pe acelea ale unui „univers arhetipal" (C. Ungureanu)[1], o lume arhaică întemeiată pe tipare ancestrale (E. Simion)[2]. O analiză a topicii imaginarului mitic în baza căruia se construieşte viziunea lumii / Istoriei în romanul şaizecist este în măsură să pună în lumină ambivalenţa unui cronotop a cărui redundanţă îi conferă valenţele unui cronotip[3]: la nivelul

[1] Cf.Ungureanu, C., *Proza românească de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985
[2] Cf. Simion, E., *Scriitori români de azi* (vol.I), Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980
[3] Cf. Bahtin, M., *Formele timpului şi ale cronotopului în roman*, în antologia *Probleme de literatură şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, pp.393-474

fiecăruia dintre polii antagonismului patent Paradis (în afara Istoriei) //vs// Infern (spaţiu al „căderii”, deci al intrării sub incidenţa Istoriei), mitemul latent din paradigma opusă se constituie în factor de echilibru. Aşa cum am remarcat, „decorurile” circumscrise imageriei infernale conţin, latent, mitemele purificării şi ale renaşterii. În ceea ce priveşte spaţiile „paradisiace”, vom constata aceeaşi „dedublare”: în romanele generaţiei ’60, orice „grădină” este, mai mult sau mai puţin latent, un „cimitir”. Opţiunea pentru retorica din **Vânătoarea regală** nu este una întâmplătoare; în romanele lui D. R. Popescu, „figura mitică” a paradisului devastat căreia îi corespunde, în sfera dimensiunii temporale a structurilor imaginarului, scenariul apocaliptic, ilustrează cel mai pregnant prin repetiţie obsesivă şi exagerare, paradigma grotescului. În parabola la care am facut aluzie, aceea despre sacrificarea oilor din Branişte suspectate de turbare („N-au mai avut loc pentru ele să le îngroape sau să le ardă în cimitirul animaleleor de la marginea satului şi atunci în fiecare grădină s-au făcut gropi şi fiecare grădină a devenit un cimitir – s.n.), distorsiunea operată asupra semnificaţiei sacrificiului (transcendere a profanului) ilustrează simbolic răsturnarea paradisului, transformat în univers absurd, lume a „transcendenţei goale”.[1] Să adaugăm, în imageria paradisurilor ambivalente, grădina – Rai al desfrânărilor patronată de „împărăteasa Ileana” (**F**), paradisul „de carton” al Circarului Francisc, Magician şi „Împărat al norilor” (**Ploile de dincolo de vreme**), poienița devastată în care sălăşluiesc lupii-măgari ai lui Petre Curta (**Biblioteca din Alexandria**), grădina – Infern adăpostind palatul lui Don Athanasios (Dictatorul din **Racul**) sau aceea din Clopeniul condus de Mega din **Însoţitorul**, paradisul cu cactuşi (din preajma Casei de Apă!) al lui Anghel din **Lumea în două zile**. Emplele pot continua la infinit; să constatăm că, la nivelui fiecărui roman în parte, multiplicarea „în abis” a unor miteme de tipul celor menţionate mai sus, având caracterul unei succesiuni de epifanii (este caracteristica esenţială a simbolului), se circumscrie mecanismului parabolei. Un astfel de rol ilustrând dinamica simbolului (revelare-încifrare) îl au în romanele şaizeciste, inserţiile onirice; redundanta mitemului visului (cea mai frecventă variantă de „histoire abymée”, moştenitoare, în imaginarul mitic pus în circulaţie aici, a visului anticipator iniţiatic), mascând conţinuturi latente, se înscrie în sfera strategiilor graţie cărora Parabola se substituie Istoriei. Un copil visează, în **Vânătoarea regală** oameni cu capete de câini, în satul cuprins de febra „turbării”; un fotograf visează – în cabinetul psihanalistului – „magician”! -, o „Judecată de Apoi” reunindu-i, ca la o „conferinţă de presă”, pe Minos, Eacus şi Rhadamante semănând izbitor cu nişte personaje reale (toţi aparţin paradigmei „Creatorilor”) în **Obligado**; un tânăr proaspăt ieşit din închisoare, pregătind minuţios moartea „călăului”său, visează un basm în care Făt-Frumos se zbate pe jumătate înghiţit de şarpe (simbol al Timpului ciclic!) în **Ploile de dincolo de vreme**. În romanele lui D. R. Popescu, C. Ţoiu, Al. Ivasiuc, A. Buzura, S. Titel, O. Paler, P. Sălcudeanu ş.a., visul este o oglindă ce reflectă, pe de o parte, chipul adevărat al realului, al Istoriei (aceea din interiorul diegezei şi aceea a României sub dictatură) şi, pe de altă parte, mecanismele de funcţionare a parabolei. Mitemul „confuziei dintre vis şi realitate”, prezent în planul manipulării perspectivei, precum şi în acela al „construcţiei” personajului (oscilând în permanenţă între „ficţiunea” compensatorie şi o lume care îl refuză şi pe care o refuză) funcţionează în tandem cu scenariile apocaliptice. În **Viaţa ca un peron**, naratorul (Profesor de istorie!) visează că, părăsind spaţiul exilului său autoimpus (gara –„grotă”), traversează tărâmuri ale sterilităţii – un câmp cu vegetaţia carbonizată, o vale cu albii secate invadată de omizi („un fel de noroi animal”), o livadă de

[1] Cf. Ţeposu, R. G., op.cit.; Cf..Manolescu, N., *Arca lui Noe.Eseu despre romanul românesc*, colecţia 100+1, Editura Gramar, Bucureşti, 1999

măslini bătrâni şi fără rod; atmosfera de apocalips îl însoţeşte în călătoria reală (?): „Mergeam pe urmele mele [s.n.] într-o direcţie cu totul necunoscută mie, unde nu fusesem niciodată". Imposibilitatea delimitării realului de „irealitate" este aici, ca şi în **F** şi **Vânătoarea regală** sau ca în **Biblioteca din Alexandria**, (visele, multiplicate „în abis", ale lui Petre Curta), efectul unui joc de perspectivă: în romanele generaţiei '60, realitatea „pozitivă", mediată de imaginaţia simbolică ce îşi subordonează teritoriul visului, ia, cel mai adesea, chipuri apocaliptice.

Imageriei apocaliptice i se circumscriu „Bestiariile"; fie că aparţin spaţiului oniric, fie că „invadează realul" (ca şoarecii din **F** sau şobolanii din **Vânătoarea regală**), acestea pun în evidenţă acelaşi fenomen al „întoarcerii refulatului". În **Biblioteca din Alexandria**, „scriitoraşul în devenire" Petre Curta („pozitivistul" care, la sosirea în sanatoriu, credea cu tărie în idealul comunist) „creşte" lupi într-o poieniţă paradisiacă, nu departe de locul în care pragmaticul Buzangiu (un Sancho Panza „prins" într-o istorie orwelliană) îşi construise o fermă de porci, ambii pensionari folosindu-se de resturile de la masa tuberculoşilor. Îndeletnicirea are, pentru amândoi, valoarea unei investiri a timpului pierdut „acolo sus" cu o semnificaţie (Curta, de pildă, va conştientiza trecerea timpului abia în momentul în care „şeful" îmbătrânit şi schilod al primei generaţii de lupi îi apare în faţă, ca o oglindă). Între oameni şi animale se stabileşte o relaţie profundă: scroafa Aneta („Magna Mater" adăpostind sub cutele de grăsime o colonie de şobolani!) începe să semene cu Buzangiu, iar lupii graşi ca nişte măgari (sau porci) încep să-l sfâşie din interior pe scriitorul obsedat de reconstituirea Istoriei: „avu certa credinţă că acolo, în spaţiul acela de sub coaste, se află de fapt un rât de lup înfometat care rupe din el fără milă". În romanele şaizeciste, redundanţa dublurilor animaliere (Moise – ouroboros din **Ploile de dincolo de vreme**, omul – sfânt şi şobolan, sau Omul – mangustă şi cobră din **Viaţa pe un peron**, bătrâna Maria – „Marea vacă" din **F** etc.), ordonate în două constelaţii simbolice – Timpul ireversibil (caii din romanele lui D. R. Popescu, toate animalele cu colţi: lupi, câini, şobolani etc.) şi Timpul ciclic (şerpii) maschează o obsesie a Istoriei dublu valorizate. Între nevoia de exorcizare actualizată prin scenariile cinegetice (sacrificiul calului sau vânătoarea de câini, urşi etc. la D. R. Popescu, „vânătoarea" de ploşniţe din **Galeria…** lui Ţoiu, uciderea lupilor, porcilor, urşilor la Sălcudeanu etc.) şi teroarea în faţa Timpului ciclic, imaginarul simbolic teriomorf[1] construieşte chipurile Marelui Mecanism.

Însă acolo unde există un balaur, există (sau se naşte) şi un erou care să-l ucidă; „eroii se nasc de regulă într-un climat public deficient de sacralitate".[1] În faţa „teroarei" unei Istorii haotice, cei care vor restabili echilibrul sunt Creatorii; de la tânărul Hamlet / Don Quijote la „Bătrânul Înţelept" ascuns sub masca Nebunului-Bufon, păstrător de memorie (Noe şi Don Iliuţă din **F**, Francisc Circarul din **Ploile…**, Harry Brummer din **Galeria…** Arhitectul J. T. din **Obligado**, Mega din **Însoţitorul**, Isac şi Visalon din **Biblioteca…**, Profesorul din **Viaţa pe un peron**, August Pălărierul din **Lumea în două zile**, baba Sevastiţa din **Vânătoarea regală** etc.), soluţia ieşirii din alienare este re-crearea Istoriei, „închiderea"ei într-o Carte (În romanele şaizeciste una din feţele parabolei este parabola Literaturii). Aceştia sunt „însoţitorii" în „infernul imaginaţiei" ascunzând promisiunea unei revelaţii care trascende Istoria, cei care-şi râd de fiii Dogmei („mătuşa Istoriei"), de „demonii mărunţi" (ca Ariel Scarlat sau Spuderca din **Galeria…** lui Ţoiu, Ţeavălungă sau Ciocănelea din **Vânătoarea regală**, ca Morăscu din **Biblioteca din Alexandria** sau ca delatorul din **Orgolii**), şi care luptă cu „Marele Mahăr", învingându-l cu

[1] Cf. Durand, G., *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977

propriile-i arme. Ei întruchipează „duhul bun, caraghiosul care trece prin lume ca un înțelept senin”. Lumea îi crede nebuni (sau „evazionişti”). În realitate sunt creatori de Mituri.

Bibliografie :

BAHTIN, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, Univers, Bucureşti, 1982.
BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972.
BARTHES, Roland, *Romanul scriiturii*, Univers, Bucureşti, 1987.
BOOTH, Wayne, *Retorica romanului*, Univers, Bucureşti, 1976.
BRAGA,Corin, *10 studii de arhetipologie*, Dacia, Cluj-Napoca, 1999.
BUTOR, Michel, *Répertoire, II*, coll. Critique, Minuit, Paris, 1964.
CORNEA, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Polirom, Iaşi, 1998.
COSMA, Anton, *Romanul românesc şi problematica omului*, Cluj-Napoca, Dacia, 1977.
DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977.
DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers, Bucureşti, 1977.
DURAND, Gilbert, *Figuri mitice şi chipuri ale operei – De la mitocritică la mitanaliză-*, nemira, Bucureşti, 1998.
DURAND, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică.Imaginarul*, Nemira, Bucureşti, 1999.
ECO, Umberto, *Lector in fabula.Cooperare interpretativă în textele narative*, Univers, Bucureşti, 1991.
GENETTE, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficțiune şi dicțiune,* Univers, Bucureşti, 1994.
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. “Poétique”, 1976.
GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. “Poétique”, 1987
LINTVELT, Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie şi analiză*, Bucureşti, Univers, 1994.
LOVINESCU, Monica, *Est-etice*, Unde scurte, IV, Bucureşti, Humanitas, 1994.
SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi (vol.I-IV)*, Bucureşti, Cartea Românească, 1977-1985
SIMION, Eugen, *În ariergarda avangardei (convorbiri cu Andrei Grigor*), Univers enciclopedic, Bucureşti, 2004.
SPIRIDON, Monica, *Melancolia descendenței.Figuri şi forme ale memoriei generice în literatură*, Bucureşti, Cartea Românească, 1989.
SIMUȚ, Ion, *Incursiuni în literatura actuală*, Dacia, Cluj-Napoca, 1987.
APOLZAN, Mioara, *Casa ficțiunii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1971.
BARBU, Marian, *Aspecte ale romanului contemporan*, Scrisul românesc, Craiova, 1993.
CROHMĂLNICEANU,Ovid, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Cartea Românească, Bucureşti, 1981.
DOBRESCU, Caius, *Modernitatea ultimă*, Univers, Bucureşti, 1998.
HOLBAN, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Minerva, Bucureşti, 1989.
IORGULESCU, Mircea, *Rondul de noapte*, Cartea Românească, Bucureşti, 1975.
IORGULESCU, Mircea, *Scriitori tineri contemporani*, Cartea Românească, Bucureşti, 1978.
IORGULESCU, Mircea, *Firescul ca excepție*, Cartea Românească, Bucureşti, 1979.
IORGULESCU, Mircea, *Ceara şi sigiliul*, Cartea Românească, Bucureşti, 1982.

IORGULESCU, Mircea, *Prezent*, Cartea Românească, Bucureşti, 1979.
ISTRATE, Ion, *Romanul obsedantului deceniu (1945-1964*), Diamondia, Cluj-Napoca, 1995.
KOTT, Jan, *Shakespeare, contemporanul nostru*, EPLU, Bucureşti, 1967.
LEONTE, Liviu, *Prozatori contemporani*, Junimea, Iaşi, 1984.
MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe.Eseu despre romanul românesc*, 100+1, Gramar, Bucureşti, 1999.
ODANGIU, Marian, *Romanul politic*, Facla, Timişoara, 1984.
PECIE, Ion, *Romancierul în faţa oglinzii*, Cartea Românească, Bucureşti, 1989.
PETRESCU, Liviu, *Romanul condiţiei umane*, , Minerva, Bucureşti1979.
PIRU, Alexandru, *Panorama deceniului literar românesc*, EPL, Bucureşti, 1968.
POPA, Marian, *Dicţionar de literatură română contemporană*, Albatros, Bucureşti, 1971.
ŢEPOSU, Radu G., *Viaţa şi opiniile personajelo,* Cartea Românească,, Bucureşti, 1983.
ULICI, Laurenţiu*, Literatura română contemporană (I – Promoţia 70),* Eminescu, Bucureşti, 1995.
UNGUREANU, Cornel, *Proza românească de azi*, Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
VLAD, Ion, *Lectura romanului*, Dacia, Cluj-Napoca, 1983.
RICOEUR, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, Bucureşti, 1995.
TODOROV, Tzvetan, *Confruntarea cu extrema.Victime şi torţionari în secolul XX*, Humanitas, Bucureşti, 1996.
ŢEPENEAG, Dumitru, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, Allfa,Bucureşti, 2000.
BĂLĂIŢĂ, George, *Lumea în două zile (roman)*, 100+1, Gramar, Bucureşti, 1998.
BREBAN, Nicolae, *Spiritul românesc în faţa unei dictaturi*, Allfa, Bucureşti, ,2000 (ediţia a II-a).
BUZURA, Augustin, *Orgolii (roman)*, Dacia, Cluj-Napoca, 1985 (ediţia a II-a).
BUZURA, Augustin, *Drumul cenuşii (roman)*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1992 (ediţia a II-a).
IVASIUC, Alexandru, *Păsările (roman)*, Cartea Românească, Bucureşti, 1971.
IVASIUC, Alexandru, *Racul (roman)*, Albatros, Bucureşti, 1994, (ediţia a II-a).
PALER, Octavian, *Viaţa pe un peron*, Albatros, Bucureşti, 1991 (ediţia a II-a).
POPESCU, Dumitru Radu, *F (roman)*, Bucureşti, Cartea Românească, 1986 (ed. aII-a).
POPESCU, Dumitru Radu, *Vânătoarea regală (roman)*, Eminescu, Bucureşti, 1976.
POPESCU, Dumitru Radu, *Ploile de dincolo de vreme (roman)*, Dacia, Cluj-Napoca, 1976.
SĂLCUDEANU, Petre, *Biblioteca din Alexandria (roman)*, Cartea Românească, Bucureşti 1984 (ediţia a II-a).
ŢOIU, Constantin, *Galeria cu viţă sălbatică (roman)*, Litera Internaţional,Bucureşti – Chişinău, 2002 (ediţie revăzută integral de autor).
ŢOIU, Constantin, *Însoţitorul (roman)*, Eminescu, Bucureşti, 1989(ediţia a II-a).
ŢOIU, Constantin, *Obligado(roman)*, Eminescu, Bucureşti, 1984.

Mihaela GĂITĂNARU
Universitatea din Piteşti

TIPOLOGIA FRAZEMELOR ADJECTIVALE ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Résumé *: L'étude met en évidence l'importance de l'adjectif sous l'aspect du figement dans le cadre des parties du discours et décrit les types structuraux d'expressions phraséologiques du déterminant nominal.*

Mots-clés*: adjectif, expressions phraséologiques du déterminant nominal, types structuraux*

După verb, adjectivul este clasa morfologică ce conține cele mai multe grupări frazeologice. Astfel, *Dicționarul de expresii şi locuțiuni româneşti* (1997) consemnează peste 1000 de unități.

Pentru a evita ambiguitatea terminologică în denumirea tipurilor de grupări, trebuie făcută, de la început, distincția între: a) locuțiuni şi frazeologisme; b) în cadrul celor din urmă, între expresiile idiomatice şi cele frazeologice (cf. Colțun, 2000, p. 23,30).

Locuțiunile sunt grupări de cuvinte alcătuite dintr-un cuvânt noțional şi altul (altele) nenoțional(e): *de frunte (fruntaş); de onoare (onorabil); de-a valma (învălmăşit); de necrezut (incredibil)*... Sunt şi locuțiuni în care există mai multe cuvinte noționale, dintre care, cuvântul centru, în relație cu modoficatorul, aparține clasei morfologice în care se încadrează locuțiunea respectivă: *rău de gură, ieftin ca braga*...

Pe lângă aceste considerații structurale, locuțiunile se caracterizează prin faptul că, deşi au sens propriu, elementele componente îşi păstrează în mare parte sensurile inițiale. De regulă, ele pot fi înlocuite printr-un singur cuvânt şi pot fi încadrate la părțile de vorbire. Uneori se pot suda, formând cuvinte compuse: *cunmsecade, cuminte*... (Colțun, 2000, p. 26, 27; cf. şi Gross, 1996, p. 9-20; Scherf, 1997, p. 168-170).

Frazeologismele conțin în mod obligatoriu minimum două cuvinte noționale. Sensul de ansamblu al grupării nu este unul componențial, ci presupune o restructurare semică. În cazul în care restructurarea semică presupune deturnarea semantică a tuturor componentelor, avem de-a face, în cadrul frazeologismelor, cu expresiile idiomatice: *cusut cu ață albă, cu gâsca-n traistă*...

Locuțiunile adjectivale se manifestă prin două tipuri structurale: a) prepoziție + substantiv; b) adjectiv + alte părți de vorbire.

Primul tip foloseşte o gamă largă de prepoziții: *ca, cu, de, din, fără, în, la, pe...: ca din cutie, ca în palmă, ca un țap logodit...; cu credință, cu inimă, cu năbădăi, cu ruşine, cu schepsis, cu temei...; de baştină, de cinste, de folos, de moarte, de nebiruit, de prestigiu, de treabă, de valoare...; din întâmplare, din oficiu, din topor; fără astâmpăr, fără de frică, fără pereche, fără şir, fără vină...; în neorânduială, în neştire, în răspăr; la cataramă, la modă, la toartă...; pe înțeles, pe merit...; peste mână, peste putință*...

Multe dintre acestea, aparținând ca model arealului balcanic, sunt expresia unor structuri ancestrale, întâlnite şi în albaneză: *cu cap* (alb. *me kokë*), *cu chef* (*me keif*), *cu inimă* (*me zemër*) (cf. Brâncuş, 1999, p. 44, 64); *fără credință* (*ajutor, capăt, cap, frâu, frică, inimă, mrgini, noroc, putere, ruşine, ştiință, viață, vină*)...((*Ibidem*, p. 96).

Al doilea tip de locuțiuni are ca centru un adjectiv care se acordă în gen, număr şi caz cu determinantul, iar ca modificator are altă parte de vorbire.

Cele mai frecvente tipuri sunt cele care prezintă structura sintactică a complementelor circumstanțiale de relație şi de mod: *ales pe sprânceană, bun ca pâinea cea caldă; bun de clanță, bun de gură, bun de mână, bun la inimă, bun la suflet...; drept ca funia-n sac, drept ca şarpele-n traistă; gros ca pepenele, ieftin ca braga, rău de gură, rău de lucru, rău la suflet...; mic de stat; sărac cu duhul, slab de inimă, tare de cap, tare de vână, simplu ca bună ziua, limpede ca lumina zilei, ruşinos ca o fată mare, zgârcit la vorbă* (*DELR*, 1997).

Pot exista însă şi grupări cu alte structuri interne: *adus de spate, bătut de Dumnezeu, bun de pus la rană, bun de sămânță, demn de laudă, frumos de pică, ieşit din comun, mâncat de molii, mort de viu, muritor de foame, scos din cutie, scos din minți, trăsnit cu leuca, turtit de supărare*...(*Ibidem*).

Alte locuțiuni au sens superlativ şi se constituie ca un procedeu afectiv de manifestare a acestei categorii gramaticale: *acru țiței, alb colilie,beat mort, gol puşcă, gras cobză, gras pepene, iute foc, negru corb, plin ochi, prost tufă, sărac lipit, sărac pistoş, singur cuc, ud leoarcă*... (*Ibidem*).

Uneori, locuțiunile adjectivale sunt compuse dintr-un număr mai mare de cuvinte noționale, apropiindu-se foarte mult de expresiile frazeologice: *bun de pus la rană, coborât cu hârzobul din cer, cunoscut ca un cal breaz, cusut cu ață albă, lung ca o zi de post, sărac ca şoarecele din biserică, trecut prin ciur şi prin dârmon*...

Sunt şi locuțiuni în care adjectivul are recțiune de dativ: *dat dracului, dat naibii, lipit pământului*... sau care activează o relație de coordonare: *sărac şi curat, tare şi mare*...

Expresiile frazeologice sunt cele care păstrează o parte din sensul componențial al cuvintelor ce le alcătuiesc: *ca fulgul pe apă, ca musca-n lapte, ca o găină plouată, ca un motan plouat, cât apuci între degete, cât negru sub unghie, cât o zi de post, cu caşul la gură, în toată puterea cuvântului*... (pentru corespondența cu albaneza, cf. Brâncuş, 1999, p. 44, 90: *cu capul pe umeri, cu capul tare, fără cap şi coadă, cu stea în frunte*...).

Expresiile idiomatice dezvoltă un alt sens decât cel al cuvintelor din structură. Asocierea lor presupune o re/destructurare semică: *c-o falcă-n cer şi cu una-n pământ; cu coada-ntre picioare, cu fundu-n două luntri, cu genunchii la gură*...

După cum se observă, deşi restrânsă cantitativ, implicând o sferă relativ mică de relații sintactice, frazarea adjectivală dezvoltă foarte multe nuanțări semantice expresive (afective): peiorative (*ca un motan plouat, cu coada-ntre picioare*...); negative sau diminuative (*nici cât negru sub unghie, cât apuci între degete, cât un fir de mac*...); hiperbolice (*dunăre de mânios, trăsnit cu leuca, turtit de supărare*...), superlative (*iute foc, prost tufă, îndrăgostit lulea, gol puşcă*...).

Prin diversitatea semantică a expresiilor frazeologice şi a celor idiomatice, adjectivul se aseamănă cu adverbul, lucru de înțeles, din moment ce ambele se află într-un paralelism, ca determinante fundamentale în grupul nominal, respectiv verbal.

Bibliografie :

BRÂNCUŞ, 1999 – Gr. Brâncuş, *Concordanțe lingvistice româno-albaneze*, Bucureşti, Institutul Român de Tracologie;
COLȚUN, 2000 – Gh. Colțun, *Frazeologia limbii române*, Iaşi, Editura Arc;
DELR, 1997 – *Dicționar de expresii şi locuțiuni româneşti*, Iaşi, Editura Mydo Center;
GROSS, 1996 – G. Gross, Les expressions figées en français.Paris, Ophrys;
SCHERF, 1997 – I. Scherf, *Unitatea frazeologică – probleme de delimitare*, în *Limbaje şi comunicare, II*, Iaşi, Institutul European.

Universitatea din Piteşti
Ştefan GĂITĂNARU

PREDICATUL VERBAL PRIMAR ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Résumé : *Dans la tradition de la grammaire roumaine la dissociation du prédicat nominal dans ses deux parties composantes n'a pas été suivie par une spécification claire des deux fonctions. La description sémantique des verbes copulatifs a mis en évidence leur participation à une structure primaire; c'est pour cette raison qu'on a dû établir un nouveau type de prédicat : le prédicat verbal primaire.*

Mots-clés*: prédicat nominal, verbes copulatifs, prédicat verbal primaire*

1. Descrierea predicatului în limba română menţine mai multe aspecte în dispută: (ne)implicarea lui în relaţia de interdependenţă; disocierea monofuncţională a unor tipuri de predicate (nominal, verbal compus); (ne)predicativitatea unor moduri nepersonale (infinitivul şi gerunziul).

2. Dintre acestea, disocierea predicatului nominal este de o importanţă teoretică majoră. Ea succedă mult controversatei probleme a stabilirii unui context diagnostic care să permită delimitarea inventarului verbelor copulative şi constă în esenţă în descrierea semantică a acestora şi în identificarea mărcilor predicativităţii, în funcţie de care să se decidă funcţionalitatea lor sintactică.

3. Gruparea verbelor copulative cu numele şi pseudonumele predicativ în structura predicatului nominal a fost motivată semantic de gramaticile tradiţionale. Conform acestora, verbele copulative "au conţinut semantic mai slab şi de aceea nu pot forma predicatul decât împreună cu un nume predicativ" (*Gramatica, II*, 1966, p. 100).

Această implicare a sensului în instituirea predicativităţii a fost pusă sub semnul întrebării: "Acest criteriu este greu de mânuit. Este destul de greu, dacă nu imposibil de stabilit la ce limită lărgirea sensului unui verb duce la disoluţia sensului şi la transformarea verbului predicativ într-unul copulativ" (Neagoe, 1969, p. 101).

În realitate, deosebirea semantică dintre verbele copulative şi celelalte se poate face. Astfel, sememeul unui substantiv este alcătuit din mai multe seme sau mărci semantice (*bărbat = +animat, +animal, +uman, +adult, + masculin*). Verbul *a fi* are rolul de a atribui sememului substantival fie mărcile care-l compun (*Bărbatul este adult*), fie altele care-l caracterizează sau îl identifică în circumstanţe determinate: *Bărbatul este capabil; Bărbatul este putere*...

Celelalte verbe copulative, aşa-zise auxiliare lexico-semantice (*a deveni, a rămâne, a părea*...) nu posedă ele însele mărci semantice în plus faţă de *a fi*, ci sunt variante aspectuale ale acestuia (*a deveni = nu este + va fi; a rămîne = a fost + este; a părea = este/nu este*...).

Prin urmare, aceste verbe nu vehiculează ele însele mărci semantice; distribuie însuşiri prin calificare (*Copilul este harnic*) sau identifică, echivalează, comple de însuşiri (*Hărnicia înseamnă muncă*) (cf. Găitănaru, 2002, p. 95). În aceasta rezidă, de fapt, caracterul lor copulativ.

În sfera celorlalte verbe, sensul are altă structură. Un verb, de emplu, *citeşte*, este dinamizarea unei însuşiri (aptitudinea de a citi), el neputând fi ataşat unui substantiv decât dacă numele posedă însuşirea respectivă. De aceea el se supune restricţiei selective a numelui (ne este posibil *Scaunul citeşte*).

Din această perspectivă se poate afirma, de asemenea, că verbele copulative sunt verbe universale, ce nu se supun restricţiilor selective: *Scaunul/Copilul/Piatra este...; *Scaunul/ Copilul/ *Piatra citeşte...*

Este adevărat că nu pot exista enunţuri calificative sau de identificare de tipul *Piatra este om* sau *Piatra este inteligentă*, dar asta din cauza incompatibilităţii semantice dintre elementele puse în relaţie, incompatibilitate care, de altfel, implică forma negativă a verbului: *Piatra nu este om; Piatra nu este inteligentă*. Aşadar, există o delimitare clară a verbelor copulative, primare, de cele aşa-zise predicative, secunde sub aspectul conţinutului lor semantic.

Se pune întrebarea dacă o astfel de delimitare este în măsură să decidă anularea caracterului predicativ al uneia dintre cele două grupe de verbe.

Predicativitatea nu rezidă însă numai în raportul dintre nume şi însuşire, fie în varianta ei statică (calificarea sau identificarea prin verbul copulativ), fie prin dinamizarea prin verbele aşa-zis predicative.

Există anumite mărci obligatorii pe care trebuie să le îndeplinească verbul pentru a fi predicat:

- obiectul despre care se face referirea prin predicaţie este situat în timp (verbul exprimă opoziţiile de timp);
- subiectul care referă este, de regulă, o persoană (verbul poate exprima opoziţiile de persoană);
- modalitatea în care se face referirea ţine de raportul dintre acţiune şi realitate (posibilă, reală, ireală...).

Deci predicaţia presupune un verb la un mod caracterizat prin opoziţiile de persoană şi de timp. Aceste mărci nu sunt strict formale, ele exprimă structura semantică a predicaţiei şi pot caracteriza deopotrivă verbele primare, copulative, cât şi pe cele secunde, aşa-zis predicative. Acest lucru a fost subliniat deseori: "Predicatul este purtătorul indicilor de predicaţie, purtător care în română şi în majoritatea limbilor este verbul (la mod personal). Cum aceştia, indicii de predicaţie, sunt aceiaşi la toate verbele şi au aceeşi semnificaţie, predicatul, în esenţa lui gramaticală, unica proprie lui, este funcţia pe care orice verb o poate îndeplini" (Neamţu, 1986, p. 68).

4. Unele studii de gramatică au avut intuiţia acestui lucru şi au invocat argumente prin care să-l instituie. Astfel, s-a arătat: "poziţia nume predicativ reprezintă un component într-o structură primară" (Guţu Romalo, 1973, p. 135). Verbele copulative au fost descrise ca verbe cu adjunct verbal primar: "verbul *a fi* nu se caracterizează în cadrul sistemului verbal prin nepredicativitate sau calităţi relaţionale, ci el este (la un mod personal) la fel de predicativ şi de nerelaţional ("necopulativ") ca toate celelalte verbe, încadrându-l apriori într-o clasă a verbelor cu adjunct verbal primar" (Neamţu, 1986, p. 94).

În absenţa analizei semantice s-a tras concluzia că "această clasă nu poate fi delimitată printr-un singur procedeu, indiferent dacă acesta este semantic, sintagmatic sau transformaţional" (*Ibidem*, p. 107-108).

Se apelează totuşi la un criteriu, anume la unul sintagmatic-transformaţional şi se elaborează pe baza lui următoarea definiţie: "verbe intranzitive care condiţionează o subordonare internominativală într-o structură primară" (*Ibidem*, p. 108).

Dintre cele două diferenţe specifice (*subordonarea internominativală* şi *structură primară*) rămâne valabilă numai ultima, cealaltă fiind invalidată de enunţuri de tipul *El este altfel; Plăcerea este de a citi; Mâna i-a rămas tremurând.*

5. Deşi au individualizat în diferite feluri verbele copulative, primare, în ideea predicativităţii lor, studiile de sintaxă nu au finalizat demonstraţia. Ele au fost asemănate cu

toate celelalte verbe în ceea ce priveşte angajarea mărcilor predicativităţii; sunt însă diferite de ele prin felul în care se implică în structura semantică a enunţului. S-ar putea deduce de aici că sub aspectul funcţionalităţii sintactice s-ar putea integra fără probleme în structura predicatului verbal, aşa încât nici delimitarea lor într-un inventar strict n-ar mai fi necesară. În realitate, numele şi pseudonumele predicativ trebuie descrise ca o funcţie aparte. Ea a fost inclusă în studiile transformaţionaliste în sfera atributivului alături de aşa-zisul element predicativ suplimentar (Pană Dindelegan, 1999, p. 73) sau ca atribut indirect (Găitănaru, 2005).

În aceste condiţii este clar că parcurgerea listei verbelor copulative este obligatorie în cunoaşterea gramaticală. De aici şi necesitatea individualizării funcţiei pe care o reprezintă în structura predicatului verbal, în conformitate cu mecanismul lor semantic.

Predicatul pe care-l exprimă trebuie numit predicat verbal primar.

În felul acesta, în locul unei unităţi gramaticale destructurate, sunt specificate în mod clar cele două elemente în care s-a făcut disocierea, în conformitate cu trăsăturile definitorii ale fiecăreia dintre ele.

Bibliografie :

GĂITĂNARU, 2002 – Şt. Găitănaru, *Verbele copulative şi structurile lor*, în *Studii şi articole de gramatică*, Piteşti, Editura Universităţii;
GĂITĂNARU, 2005 – Şt. Găitănaru, *Varietăţile atributului în limba română,* în *Actele Catedrei de Limba română*, Bucureşti,Editura Universităţii;
Gramatica, II, 1966 – Al Graur, M. Avram, L. Vasiliu (coordonatori) *Gramatica limbii române, II*, Bucureşti, Editura Academiei;
GUŢU ROMALO, 1973 – V. Guţu Romalo, *Sintaxa limbii române. Probleme şi interpretări*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică;
NEAGOE, 1969 – El. Neagoe, *Observaţii asupra definiţiei verbului copulativ*, în *CL*, nr.1;
NEAMŢU, 1986 – G.G. Neamţu, *Predicatul în limba română*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică;
PANĂ DINDELEGAN, 1999 – G. Pană Dindelegan, *Sintaxa grupului verbal*, Braşov, Editura Aula.

Nicoleta IFRIM
Universitatea „Dunărea de Jos” Galați

FRACTALII ŞI LITERATURA. REPERE FRACTALICE ÎN RE-LECTURA POEMULUI *MELANCOLIE* DE M.EMINESCU

Abstract *: Taking into account the fractal perspective upon life itself, the existential universe becomes focused on discontinuity regarded as primery sourse for different behivours. In this light, the contemporary science can only grasp the uni-dimensional appearance of forms by quantifying their materiality. In change, the fractal perspective brings forth spiritual contemplation due to the fact that forms have qualitative, dynamic nature. "The form is free diversity" said Bachelard in a fractalic manner, idea which clearly renders the fractal urge of escaping any type of atomist schemata. Thus, fractal sight goes deeper and deeper into details, enhancing the complexity within simplicity, fact that brings into discussion the fractal concept of true-to-life illusion. As A.Boutot said, "it invites us to believe that any part of the universe encloses a new complex universe" like a Chinese box.*

Can literature be regarded as a fractal object? We strongly believe so and, for us, the analysis of the fractal features in literature asks for a dual critical view involving identity and difference, unity and fragmentation. Thus, the necessary coexistence of the two ways of approaching fractals in literature brings about the concept of continuity in rupture which appears to be the only productive critical pattern suiting the purposes of our approach. From this perspective, even a „classical" poetic text such as Eminescu's ***Melancholy*** *points out the fractalic features defined by Mandelbrot. Thus, Eminescu's poetic imagery enhanced in the above mentioned poem goes beyond literary identity, fractality being the way through which the text surpasses its own age.*

Key-words*: fractal perspective upon life, true-to-life illusion, literature*

Epistemologia contemporană, în toate compartimentele sale, pare a se afla sub incidența nemediată a *crizei*, asistând la conflictul celor două paradigme dominante, tehno-ştiința[1] şi ştiința morfogenezelor. Precedată diacronic de o lungă istorie a *poeticii crizei* (din care amintim doar „bătălia" Antici-Moderni şi criza manifestată în interbelic), societatea de astăzi este divizată dichotomic între două mentalități tensional-conflictuale. Prima este centrată pe valoarea cantitativă a materiei, a doua postulează prioritar ascendența inefabilă a mentalului ca generator şi utilizator de informație. Situația de criză este determinată şi de conflictul latent existent între *uniform-poliform, continuu-discontinuu* şi *reducționism-holism,* ce impune în subsidiar două modele ontologice diferite: omul ca individualitate concretă auto-suficientă, centru de raportare la univers (homo sapiens) şi omul văzut drept o insulă de relativă stabilitate într-un univers haotic, dinamic şi plutifațetat (homo noeticus). Conflictul dintre mental şi material, care induce criza epistemologică de astăzi, este rediscutat de Florin Munteanu în termeni de *cooperare* şi *competiție,* cu referire directă la cele două spații socio-culturale, Orientul şi Occidentul: „Orientul este lumea celor care percep cu prioritate *asemănările* dintre lucruri, ceea ce generează o viziune holistă, un limbaj polisemantic specific încercării de comunicare a unor viziuni comple. Contextul capătă semnificație, iar evenimentul este mai important decât reproducerea lui statistică. Individul este preocupat să experimenteze şi să înțeleagă lumea sa interioară, cea a trăirilor inefabile, neexprimabile prin cuvânt – şi prin aceasta structurează drumul spre o lume spirituală (...) Această lume ar putea fi caracterizată printr-o reinterpretare a devizei atât de

[1] Termenul este propus de Gilbert Hottois, dar este folosit şi de G.Bachelard sau B.Gille, care vorbesc de „ştiința tehnică".

controversate: *Crede şi NU cerceta! Trăieşte, simte şi NU analiza*, căci actul cercetării duce către o altă poartă, pe un alt drum, către o altă lume, cea Occidentală (...) Occidentul este lumea celor care percep cu prioritate *deosebirile* dintre lucruri, ceea ce conduce treptat la formarea unei viziuni structurale asupra Realităţii. Evoluţia în acest spaţiu cultural conduce la apariţia unui limbaj exact, independent de context şi prin intermediul căruia se cercetează lumea exterioară, lumea Materială. Un eveniment izolat nu are semnificaţie decât dacă este încadrat într-o gândire statistică. Occidentului i-am putea ataşa deviza: *Nu crede, cercetează!.*"[1] În această perspectivă, *statusul competitiv de tip occidental* propune o tehno-analiză a materialului şi cantitativului, într-o ierarhizare foarte precis structurată, dominată de evidente relaţii de forţă atunci când discutăm despre relaţiile inter-umane. În schimb, *cooperarea de tip oriental*, care cuprinde in nuce constantele ştiinţei morfologice, implică mutatea accentului de pe *acţiune* pe *contemplare*, pe regăsirea armoniei eului ca parte integrantă a armoniei Naturii.

Criza epistemologică derivă tocmai din această înfruntare ideologică şi metodologică: pe de o parte, ştiinţa modernă ce uzitează un tenhno-intrumentar cantitativ care s-a dovedit incapabil de a surprinde dinamica lumii formelor; el se mulează doar pe exterioritate, pe cuantificabil, pe *partes extra partes*; pe de altă parte, teoriile morfologice care se vor o alternativă viabilă în înţelegerea secolului nostru, mai ales prin afirmarea crezului că forma în sine este o realitate calitativă care nu se subordonează rigorilor ştiinţifice pozitiviste. Ea poate fi contemplată, percepută şi nu măsurată sau explicată cantitativ. Momentul crizei este la fel de bine ilustrat şi la nivel cultural, unde discutăm despre globalizare, depăşire a graniţelor culturale, multiculturalism, unitate în diversitate versus localizare, conservare a specificului naţional, autohtonizare. Literatura, ca spaţiu al comunicării culturale, poate fi considerată, la rândul ei, fie un topos auto-referenţial închis, suficient sieşi, fie spaţiu fractal complex, deschis dinamicii interculturale.

Teoriile morfogenezice privesc realitatea în complexitatea ei structurală, operând cu metode în esenţă neliniare, capabile să surprindă şi să înţeleagă diversitatea lumii formelor. Refuzul abordării tehniciste şi utilitariste a naturii este ilustrat prin considerarea formelor la nivelul de organizare unde acestea se manifestă. Acestea nu sunt reduse sau deduse din procese elementare interne sau externe, ci sunt privite ca realităţi autonome, independente de natura forţelor care le-au generat. Se manifestă aici „principiul independenţei formei în raport cu substratul" despre care vorbeşte R.Thom: „Este posibilă o anumită înţelegere a proceselor morfologice fără a cerceta proprietăţile speciale ale substratului formei sau natura forţelor implicate."[2] În acest fel, înţelegerea morfologică se rupe de sub incidenţa localului, aspirând spre global. Dar, astfel, nu sunt generate noi morfologii, ci se pun bazele morfologiilor existente în realitatea imediată, dar derivate dintr-o structură matematică primară, logic şi ontologic generatoare de formă. Acestea anulează voinţa tehno-ştiinţifică de a domina lumea fără a o înţelege, revigorând tentaţia surprinderii universului în globalitatea sa.

Orientarea este susţinută de o dimensiune fundamental filosofică, opusă idealismului subiectiv de tip kantian, şi anume filiaţia intelectuală, raţionalistă şi „realistă" născută din tradiţia aristotelică care a reactualizat astăzi epoca în care „spiritul era în contact direct cu realitatea, iar structurile verbale şi gramaticale nu se interpuseseră încă între gândire şi lume, asemenea unei lentile deformatoare" (R.Thom). Teoriile morfologice

---

[1] Munteanu, F., *Seminţe pentru altă lume,* Ed.Nemira, Bucureşti, 1999, p.33

[2] Apud Boutot, A., *Inventarea formelor. Revoluţia morfologică. Spre un neo-aristotelism matematic,* traducere de Florin Munteanu şi Emil Bazac, Ed.Nemira, Bucureşti, 1997, p.63

promovează spațiul aristotelian originar (precum şi cele derivate: filosofia lui Leibnitz, Bergson, Deleuze) dar ca element de pornire căruia îi sunt atribuite noi elemente, ceea ce le conferă, după Boutot, un caracter *neo-aristotelic de tip matematic.* Omul aristotelic îşi descoperea identitatea prin contemplarea esențelor, prin intuirea formelor inteligibile; la omul contemporan impulsul primordial este redat prin dorința sa de a transforma realitatea, trăind şi acționând în lumea concretă. Această mutație spirituală explică orientarea fizicii clasice spre aspectele mecanice şi cantitative, ceea ce a promovat, după Decartes, imaginea omului ca „modelator şi posesor al naturii." „Omul modern, afirma Pierre Hadot, se teme să nu fie mistificat (...). El refuză mirajul spiritualului pur. A descoperit forța materiei, puterea acelei lumi inferioare considerată de Plotin slabă, neputincioasă, vecină cu neantul."[1] Teza aristotelică a continuității fundamentale în Natură este valorificată în teoriile morfologice. Este cazul teoriei catastrofelor care se bazează pe o matematică a continuului geometric şi topologic la care ajunge în urma studiului discontinuităților: este *teoria continuistă a discontinuităților*, aşa cum o definea Boutot. Ideea de continuitate este importantă şi în teoria fractalilor, deşi porneşte de la modelarea fragmentarității. Mandelbrot vizează definirea matematică a formelor intermediare non-categoriale existente în natură, în fond, a acelor aristotelice *epamphoterizein.* „Aristotel, afirma Mandelbrot, credea că golurile dintre speciile vii puteau fi continuu umplute de alte specii. Din acest motiv, era fascinat de animalele intermediare, cărora le dăduse un nume special, *epamphoterizein.* Principiul de continuitate reflecta (sau justifica) credința în verigile lipsă de tot felul, inclusiv în himere, în sensul pe care îl avea acest termen în mitologia greacă: animale cu cap de leu şi trup de capră, cu coadă de dragon şi scuipând foc."[2]

Fiind precedată de o lungă tradiție filosofică a ideii de continuum, teoria morfogenezelor modelează aşadar o nouă viziune de apropriere a existenței şi, implicit, actualizează o schimbarea a paradigmei epistemologice. Fiind interesate de complexitatea intrinsecă a *formelor*, de neregularitatea lor fundamentală manifestă la toate nivelele de observație, noile teorii neagă specificul ştiințelor contemporane care, în mod paradoxal, par a se îndepărta progresiv de înțelegerea şi existența umană. Preferând inerția statică a invariabilelor, cunoaşterea ştiințifică a contemporaneității a determinat o vizibilă omogenizare a Naturii, refuzându-i acesteia diversitatea structurală şi refugiindu-se în atomism şi infinitezimal. Teoriile morfogenezice însă nu se construiesc pe baza unui număr minim de axiome sau postulate cu care pot fi demonstrate numeroase teoreme, ci constituie un limbaj sau o metodă, destul de suplă în esență, de interpretare a Naturii în complexitatea şi dinamica formelor sale. Pentru teoriile morfologice, universul nu se mai reduce la un simplu ansamblu de particule materiale minuscule aflate în interacțiune, ci e format din obiecte cu formă singulară şi legi specifice. Față de tendința unificatoare a ştiințelor actuale, perspectiva morfologică potențează diversitatea calitativă a lumii în diferitele ei aspecte: discontinuitatea fenomenologică (teoria catastrofelor – Thom), auto-organizarea morfologiilor spațiale sau temporale (teoria structurilor disipative – Prigogine), neregularitatea formelor haotice (teoria haosului – Ruelle), complexitatea intrinsecă a fragmentarului (teoria fractalilor – Mandelbrot).

Teoria fractalilor aduce o viziune diferită asupra modelării formelor Naturii şi pleacă de la constatarea că acestea nu pot fi reprezentate adecvat doar cu ajutorul geometriei euclidiene liniare. B.Mandelbrot opina chiar că numeroase forme din natură sunt atât de neregulate şi de fragmentate încât, în comparație cu geometria lui Euclid, natura are

---

[1] Apud Russ, J., *Panorama ideilor filosofice*, Ed.Amarcord, Timişoara, 2002, p.73
[2] Mandelbrot, B., *The Fractal Geometry of Nature*, W.H.Freeman, New York, 1983, p.406

un nivel mai înalt, dar şi calitativ diferit, de complexitate. Termenul de *fractal* a fost propus în 1975 de către matematicianul B.Mandelbrot; etimologic, fractalul provine din latinescul *fractus* derivat din verbul *frangere* (a sparge, a rupe în bucăţi, a zdrobi). „Fractal înseamnă fragmentat, fracţionat, neregulat, întrerupt. În general, teoria fractalilor este o teorie a fracturatului, a zdrobitului, a granularităţii şi diseminării, a porozităţii."[1]

Deşi iniţial teoria a fost aplicată ştiinţelor exacte, Kenneth Falconer va pleda pentru o apropiere inerentă a matematicii fractalilor de domeniul real al vieţii: „Va trebui considerată definiţia unui fractal în aceeaşi manieră în care acceptăm definirea vieţii. Este imposibilă definirea precisă a unei fiinţe vii: poate fi alcătuită, totuşi, o listă cu proprietăţile caracteristice, cum ar fi capacitatea de reproducere, de mişcare, de supravieţuire în anumite limite ale condiţiilor mediului."[2] Acestea ar reprezenta ipostazele fractale ale oricărei fiinţe vii, I.P.Culianu particularizându-le la propria personalitate: *imago personae* de tip Culianu ar fi structurată pe următoarele interfeţe fractalice: profesor, coleg, vecin, dragoste, lectură, muzică, bucătărie – „Viaţa mea este un sistem foarte complex de fractali, un sistem care se mişcă în acelaşi timp în mai multe dimensiuni [...]. În fiecare clipă a vieţii mele sunt alcătuit din toate aceste dimensiuni şi din nenumărate altele care nici nu sunt definite (încă) de *Grand Robert* şi ale căror combinaţii sunt practic infinite ca număr."[3] Cât despre filiaţiile ideatice care anticipează parţial modelul fractalic, acestea pot fi identificate *in nuce* în monadologia leibniziană şi în tiparul goethean al „plantei arhetipale" din **Morfologia plantelor** (1790). Reprezentarea monadică presupune unităţi metafizice aflate într-un raport de non-comunicare reciprocă; în această reprezentare, fiecare stare a fiecărei entităţi monadice, fiind în acelaşi timp şi perfect autodeterminată, reflectă în fiecare moment starea întregului sistem în cele mai mici detalii. Vorbim aici despre o anticipare a omotetiei fractalice de mai târziu. La Goethe, teza fundamentală a lucrării citate este că *toate părţile plantei sunt metamorfoze ale frunzelor ei.* În termeni fractalici, am putea spune că, pentru Goethe, frunzele sunt acel set de reguli care declanşează mecanismul de generare şi transformare; ulterior, va discuta despre „planta arhetipală" ca principalul generator al tuturor tipurilor de plante. Dar, limitându-se în a identifica numai izomorfismele între plante şi nu procesul lor de generare intrinsecă, Goethe nu ştia, aşa cum afirmă Culianu, „că ceea ce caută nu este un obiect natural, ci programul ideal al acestuia."[4]

B.Mandelbrot şi-a dezvoltat teoria în anii 60 iar prima prezentare sintetică a acesteia apare într-un eseu intitulat **Les Objets fractals** şi publicat în 1975, dezvoltat în 1982 prin **The Fractal Geometry of Nature.** Premisa de la care porneşte Mandelbrot este că limbajul Naturii nu este cel al geometriei euclidiene liniare, căci „norii nu sunt sfere, munţii nu sunt conuri, ţărmurile nu sunt cercuri, scoarţa nu este netedă iar fulgerul nu se propagă în linie dreaptă."[5] Pământul, Luna, Cerul, Atmosfera şi Oceanul, obiecte familiare dealtfel, sunt prea neregulate pentru a cădea invariabil sub incidenţa geometriei clasice, ele fiind considerate sisteme, „în sensul că sunt formate din multe părţi distincte, articulate între ele, iar dimensiunea fractală descrie un aspect al acestei reguli de articulare."[6]

---

[1] Boutot, A. *op.cit*., p.26
[2] Falconer, K., *Fractal Geometry*, Wiley, New York, 1990, p.XX
[3] Eliade, M., Culianu, I.P., *Dicţionar al religiilor,* traducere de Cezar Baltag, Ed.Humanitas, Bucureşti, 1993, p.15
[4] Culianu, I.P., *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern,* traducere de Corina Popescu, Ed.Nemira, Bucureşti, 1998, p.23
[5] Apud Boutot, A., *op.cit*., p.29
[6] Mandelbrot, B., *Obiectele fractale. Formă, hazard şi dimensiune,* traducere de Florin Munteanu, Ed.Nemira, Bucureşti, 1998, p.24

Respingând categoriile euclidiene de linie, suprafață, volum, teoria fractalilor ilustrează două etape de analiză complementare: definirea matematică a unei mulțimi fractale şi explorarea sistematică a acestor mulțimi geometrice care vor constitui structurile invariante ale modelelor fractale.

Deosebit de interesante sunt efectele pe care teoria fractalilor le are asupra comprehensiunii existenței, postulând discontinuitatea ca sursă a unor comportamente infinit diverse. În această perspectivă a *schimbării de paradigmă*, instrumentul ştiințific contemporan este capabil să surprindă doar aparența liniară a lumii formelor, înregistrând exclusiv materialul, cantitativul, exterioritatea şi calculabilul. Perspectiva fractală favorizează în schimb *primatul contemplării spirituale* deoarece forma unui lucru este o realitate perceptibilă calitativ, aflată într-o permanentă dinamică. „Forma este însăşi libera diversitate" afirma Bachelard, amintindu-l pe Mandelbrot pentru care formele Naturii sunt comple, infinit neregulate şi fragmentate, scăpând oricărui reducționism atomar. Astfel, privirea fractală care merge regresiv din detaliu în detaliu, la o scară din ce în ce mai mare, nu conduce la o creştere a simplității până la identificarea semnificantului ultim invariabil, ci provoacă o implicită creştere a complexității. Vorbim aici de *iluzia veridică* fractalică ce „ne invită parcă să credem că fiecare colțişor din univers, oricât de mic ar fi el, închide în sine un nou univers, cel puțin la fel de complex ca şi precedentul."[1] Pentru R.Thom, metoda experimentală nu este eficientă în cunoaştere, el pledând pentru hermeneutica teoriilor morfologice care interpretează datele realului în mod fenomenologic; modelul fractalic de analiză nu mai înseamnă deci reducere la elementar, opunându-se ireversibil filosofiei actuale care „face ca analiza unui sistem prin componentele sale ireductibile să fie primul demers care trebuie îndeplinit de cercetător în dezvăluirea naturii sistemului. Trebuie înlăturată ca fiind iluzorie această concepție primitivă şi cvasicanibală a cercetării conform căreia, pentru a cunoaşte un lucru, trebuie mai întâi să fie desfăcut în piese."[2]

Odată cu descoperirea dimensiunii fractale a „geometriei naturii", epistema contemporană a cunoscut o transformare radicală prin redefinirea rolului şi a metodelor implicate de cunoaşterea umană. Pentru prima dată în istoria umanității, evoluția continuă a societății are drept fundament o solidă bază matematică şi ştiințifică care pune în prim plan potențialitățile individului. Subiectul uman şi acțiunile sale, oricât de mici şi condiționate local ar fi ele, pot influența modelele gnoseologice ancestrale, mai ales prin reconsiderarea rolului interactivității subiective. Dacă Luminismul, prin metode experimentale, încerca să raționalizeze sistemele ierarhice ale puterii (dominanța **majorului** asupra **minorului**), astăzi suntem martorii inversiunii relațiilor de forță: se vorbeşte tot mai mult despre „de-centralizare", „reconstrucția sinelui", „gândire globală şi acțiune locală".

Pornind de la această inversare a raportului tradițional major – minor se naşte şi o ontologie fractală specifică care incumbă statusul omului şi raporturile sale cu lumea. Subiectul uman nu se mai află sub stricta subordonare a Centrului opresiv; *Fracman*-ul (Dick Oliver) nu îşi mai caută identitatea prin relaționare cu exteriorul, ci se găseşte pe sine în Sine printr-o perpetuă implozie. Abolirea noțiunii de centru provoacă instaurarea unei structuri fractale aparent scăpate de sub control, ce eliberează jocul infinit al semnificațiilor. Derrida pare a prefigura acest primat fractal al combinatoricii ludice atunci când afirma: „Am putea numi joc absența oricărui semnificat transcendental, considerată şi ca limitare a jocului [...]; acest joc, conceput ca o absență a unui semnificat transcendental, nu este un joc în lume, ci un joc liber al lumii." Ruptura de centru presupune şi recuperarea acută a

[1] Boutot, A., *op.cit.*, p.232
[2] *Ibidem*, p.57

fragmentului, a detaliului ce devin puncte nodale ale plonjării într-un alt joc asemănător, dar situat la un nivel secund de ființare. Astfel universul, fie real sau ficțional, pare a fi autosimilar, ceea ce îi amintește lui P.Bearse de afirmația lui Pascal: „Natura se imită pe sine. O sămânță aruncată în pământul roditor dă naștere fructului; un principiu sădit într-o minte luminată creează ideea. Totul este generat și dirijat de către același Stăpân – rădăcina, ramura, fructul, principiul, consecința."

Complexitatea universului fractalic nu privește doar fenomenologia spațiului, ci și pe cea a timpului. Ostilă oricărei forme deterministe, viziunea fractalică anulează cronologia temporală succesorială: ea nu reduce temporalitatea unui sistem la desfășurarea latențelor implicate în starea sa inițială, ci concepe evoluția ca pe o succesiune de stări eterogene calitativ diferite între ele, subordonate generic unui *timp intim*[1]*, relațional;* acesta nu mai determină eterna repetare a unor lucruri identice, ci devine purtător de diferențe. Astfel, starea unui sistem fractalic la un moment oarecare nu este conținută (nici măcar implicit) în starea sa anterioară: diferența între cele două constă într-un salt calitativ generat în primul rând de recurența regulilor structurante aplicate altui nivel de ființare a sistemului. Vorbim, așadar de spațializarea timpului, de cronos-ul devenit proprietate obiectivă a topos-ului, de timpul relațional care corespunde schimbărilor în structura internă a sistemului fractalic.

Natura însăși pare a-și recâștiga autonomia fundamentală prin anularea condiționării tradiționale dintre obiectul cunoscut și subiectul cunoscător. Prigogine afirma în acest sens că teoriile morfologice (în special teoria fractalilor, adăugăm noi) vorbesc despre lume „fără a trece prin tribunalul kantian, fără a pune în centru [...] subiectul uman definit prin categoriile sale individuale, fără a-și supune afirmațiile criteriilor pe care le poate gândi, în mod legitim, un anume subiect."[2] Antropocentrismul și subiectivismul, ca modele de focalizare a cunoașterii, își pierd consistența ideatică, devenind nefuncționale: ființa umană se regăsește integrată ireversibil în Natură, nemaifiind nici autoritate supremă, nici finalitate a acesteia. Pentru Prigogine, omul și, în general, toate ființele vii nu sunt decât niște insule de stabilitate relativă localizate într-un univers imprevizibil, complex, mai mult sau mai puțin haotic. Structurile interne ale acestei noi lumi sunt formele, „calități" individualizate, care nu constituie fenomene secundare ocurente la suprafața lucrurilor, ci se integrează esenței ființei. Dacă ne referim doar la formele naturale, acestea sunt marcate de un triplu caracter – semnificație, individualitate, consistență – care face posibilă apartenența lor la structuri matematice ideale, respectiv la formele fractale văzute ca factor de identitate, realitate, esență și stabilitate. Universul astfel regândit, el nu mai ființează în virtutea unui sistem de legi rigide, imuabile, ci devine un ansamblu de forme calitative în permanentă metamorfoză.

Astfel, teoria fractalilor pare a fi de două ori inovatoare: în primul rând, prin obiectul de studiu – lumea formelor, și apoi prin metoda asumată – structurală, calitativă și ne-reducționistă care impune o nouă filosofie a existenței. Investigând noua zonă de ordine plasată în spațiul intermediar dintre domeniul haosului necontrolabil și ordinea excesivă a universului euclidian, perspectiva fractală generează acea „ascultare *poetică* a naturii" despre care vorbește Prigogine: „Fie că este vorba de muzică, de pictură, de literatură sau de folclor, nici un model nu-și mai poate revendica legitimitatea, nici unul nu mai este exclusiv. Pretutindeni vedem o cunoaștere multiplă, mai mult sau mai puțin hazardată,

---

[1] Vezi cap.*Timpul intern,* în: Prigogine, I., Stengers, I., *Noua alianță. Metamorfoza științei,* Ed.Politică, București, 1984, pp.354-362

[2] *Ibidem,* p.387

efemeră sau reuşită [...]. Va trebui să învăţăm să nu mai judecăm multitudinea de cunoştinţe, practici sau culturi produse de societate, ci să stabilim relaţii inedite între ele, care să ne permită să facem faţă exigenţelor fără precedent ale epocii noastre."[1]

Dimensiunea „poetică" a fractalităţii aduce în discuţie problema valorilor sale estetice. Implică ştiinţa fractalilor o anumită estetică? Întrebarea îşi găseşte răspunsul în noţiunea de *artă fractală* prin care se dezvoltă imagini formate din cooperarea a doi autori: Artistul şi Matematica. Parafrazându-l pe Caius Dragomir, am putea spune că ştiinţa fractalilor „nu există decât prin atracţia pe care o ercită asupra spiritului frumosul existent în obiectul ştiinţei (...). O estetică a ştiinţei (fractale, adăugăm noi) este recunoaşterea acestui adevăr elementar: omul de ştiinţă caută adevărul pentru că acesta este pentru el o cale sigură spre frumos. Omul de ştiinţă analizează finitul aşteptându-se să afle în profunzimea acestuia infinitul."[2] Vorbind despre esteticul fractal, Dick Oliver afirma că: „Chiar şi cel mai simplu sistem devine de o *frumuseţe* profundă şi o complexitate deosebită atunci când procesul este iterat iar şi iar, folosind rezultatele fiecărei iteraţii ca punct de început pentru următoarea iteraţie. Astfel, natura creează un arbore Sequoia falnic dintr-o sămânţă de mărimea unei unghii."[3] Expresivitatea şi creativitatea sunt specifice fractalităţii care îşi depăşeşte astfel statutul de scientism arid, apropiindu-se din ce în ce mai mult de diversitatea pluriformă vieţii generatoare de emoţii.

Relaţia dintre literatură şi teoria fractalilor este de natură problematizantă deoarece pune sub semnul întrebării viabilitatea unor invariante critice deja emise asupra domeniului literar, devenite între timp adevărate prejudecăţi critice. Vom încerca să punctăm în continuare aceste aspecte, rediscutându-le apoi prin epistema fractalică.

Premisa de la care pornim în acest demers este că opera literară, ea însăşi o formă generată de principiul complexităţii şi al diversităţii structurale, poate fi interpretată morfogenezic ca un model fractal care respectă regulile compoziţionale specifice definite de teoria lui Mandelbrot. Cele cinci principii fractale (primatul detaliului, non-liniaritatea, omotetia internă, dimensiunea fractală şi ubicuitatea regulilor recursive) îşi găsesc în domeniul literaturii sugestive expresivităţi şi valenţe, fapt care pledează pentru o hermeneutică fractală a literarului. Ceea ce ne permite nouă să pornim pe acest drum, pe parcursul căruia vom descoperi o altă faţă a literarului, este afirmaţia lui I.P.Culianu: „Toate interpretările posibile sunt echivalente din punct de vedere axiologic." Vorbim aici despre o metafizică a *interpretării ca joc* care, în viziunea lui N.Gavriluţă, „îţi solicită dăruirea ultimă şi necondiţionată, totală şi dezinteresată. *Trebuie să-ţi asumi jocul pentru a înţelege Interpretarea.* Numai fiind tu însuţi joc, te poţi detaşa şi privi cu aceiaşi ochi toate interpretările posibile. Încetezi pentru totdeauna a mai interveni din exterior, a mai privilegia o schemă ludică (şi critică, adăugăm noi) sau alta."[4]

Abordând literatura ca univers fractal, nu intenţionăm să surprindem rigurozitatea matematică a ecuaţiilor ce explicitează această dimensiune, ci să potenţăm nivelul estetizant al spaţiului fractalic literar, îndeosebi percutanţa ei vizuală perceptibilă de oricare lector-spectator.

O primă chestiune în discuţie este redefinirea literaturii ca model fractal, ceea ce presupune un univers tensional deschis, în care dinamica operelor şi a autorilor este aleatorie; haosul, imprevizibilitatea şi non-liniaritatea fractalică anulează aşadar tradiţionala

---

[1] *Ibidem*, p.391
[2] Dragomir, C., *Argument pentru o estetică a ştiinţei*, Ed.Dacia, Cluj, 1990, p.174
[3] Oliver, D., *Fractali*, traducere din engleză de Mihai Enache, Ed.Teora, Bucureşti, 1996, p.8
[4] Gavriluţă, N., *Mentalităţi şi ritualuri magico-religioase*, Ed.Polirom, Iaşi, 1998, p.211

cauzalitate istorică liniară impusă de perceperea deterministă a *literaturii ca istorie*. „De fapt, afirmă Ion Manolescu, literatura nu ar trebui privită ca un muzeu de antichităţi pe care publicul să-l viziteze cu mănuşi, ochelari de protecţie şi o hartă a cauzalităţilor spaţio-temporale; ea ar putea fi perspectivată ca un *spaţiu cu geometrie variabilă* (un soi de fractal „mişcat", cu ramificaţii infinite, pe o infinitate de scări), ale cărui dimensiuni, stiluri, configuraţii şi centri se multiplică simultan şi alternativ."[1] Noua viziune asupra literaturii ca obiect ideal în perpetuă formare nu mai presupune un criteriu liniar de structurare internă, depăşind astfel clasificarea istorizantă a perioadelor, curentelor sau tendinţelor literare. Vechile abateri, devieri şi anomalii ale diferiţilor autori de la „norma" ideologică a unui curent sau a altuia[2] sunt acum transpuse în termenii fractalici de „discontinuitate", „haos al ordinii", „imprevizibilitate generică" sau „non-liniaritate", toate aceste trăsături devenind inerente câmpului tensional numit literatură. Ion Manolescu constată că, „regândită în asemenea parametri fluizi, scoasă din logica *binară* a opoziţiilor (ideologice sau tipologice) şi din cea *arborescentă* a genealogiilor (cutare curent derivă din cutare perioadă; cutare autor e inspirat sau anticipează pe cutare alt autor), istoria literaturii s-ar deşira într-un *frizom* (*fractal rizomatic*) viermuitor, suspendat de orice începuturi şi continuări, construit şi deconstruit în miriade de fluxuri, tensiuni şi iradieri haotic-ordonate. Criteriul cronologic, pietrificând literatura în perioade, momente, epoci şi biografii de la sine înţeles autoritare şi, prin urmare, legitime (chiar dacă liniile de forţă care le traversează şi le străpung poartă fâşii de texte şi viaţă, opere şi autori într-o *discontinuitate auto-organizată*), ar deveni inoperant, iar demersul *istoricist* (fotografic, solid, blocat) s-ar preschimba într-unul *navigaţional* (virtual, lichid, mobil)."[3]

O altă problemă a hermeneuticii fractale a literarului are în vedere discutarea diferenţelor metodice care există între teoriile „clasice" ale interpretării operei literare şi viziunea fractalică. Chestiunea este, în fond, reductibilă la analiza problematicii *continuu / discontinuu*.[4] Opera literară, ca formă fractală, cere metode de investigare fundamental calitative; însă metodele critice existente (de emplu critica structuralistă, tematistă sau cea mitic-arhetipală) utilizează analiza cantitativă a operei, identificând invarianţii săi ultimi prin care se reconstituie, în ultimă instanţă, sensul dominant al operei. Ele ajung la o informaţie literară primară care nu denotă un *continuum*, ci un ansamblu de itemi care interacţionează reciproc în virtutea unor izomorfisme de sens care redau operei caracterul său liniar. Dacă interpretarea fractalică pledează pentru caracterul discontinuu al operei, discreditând aparenta unitate a acesteia, metodele critice actuale postulează tocmai existenţa acestor invariante de sens care se armonizează în continuum-ul numit operă. Teoriile textului folosesc funcţii regulate de analiză care sunt prin natura lor continue. Vorbim în acest context de un primat al continuităţii care este legitimat de necesitatea ca criticul, în dorinţa sa de a acţiona asupra lumii ficţionale, să poată prevedea cu precizie fenomenele textuale în evoluţia lor, deci să poată deduce un verdict critic plecând de la o stare iniţială. Metoda astfel aplicată are un explicit caracter ştiinţific: se descoperă pe căi experimentale cum evoluează un fenomen (respectiv o grilă interpretativă) la scară locală şi pe durată infinitezimală, apoi se integrează ansamblul evoluţiilor locale într-o evoluţie globală, adică

---

[1] Manolescu, I., *Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale,* Ed.Polirom, Iaşi, 2003, pp.57-58

[2] A se vedea de exemplu controversa critică referitoare la dominanta simbolistă, expresionistă sau impresionistă a operei bacoviene.

[3] Manolescu, I., *op.cit.* , p.58

[4] Aspectul este discutat de A. Boutot pentru a clarifica natura opoziţiei dintre fizică şi teoriile morfologice – *op.cit*, pp.16-19

în ansamblul Operă. Citându-l pe Alain Boutot, putem afirma şi noi că, astfel, „se elimină discontinuitatea care este fie ignorată, fie considerată un *caz – limită* al continuității.”[1] Un emplu ilustrativ în acest sens îl avem în analiza pe care o face Ion Negoițescu postumelor eminesciene, unde criticul identifică accente expresioniste considerate „devieri” de la ideologia romantică, ele anticipând de facto curentul modernist de mai târziu.[2]

De asemenea, hermeneutica fractală a literarului se vrea a fi o replică virulentă contra oricărei forme de *reducționism critic*, configurând polemic o „celebrare a diversității” (A.Boutot). Amintim aici critica biografistă ca formă de reducționism extern deoarece ea explică evoluția operei prin filtrul acțional al biografiei empirice a autorului. Amprenta biografică devine astfel o structură semnificantă, o formă exterioară care capătă relevanță în descoperirea sensului operei. Reducționismul intern, cel care argumentează evoluția sensului prin intervenția factorilor interni ai operei, este şi el amendat: formele de atomism critic (aminteam mai devreme tematologia, structuralismul, etc.) nu creează decât o structură de sens strict ierarhizată, canonică şi obsesiv de liniară.

Alte forme de reducționism critic privesc relația dintre creator şi textul său. Metodele critice care analizează textul din perspectiva (non-)intenționalității producătorului său, autorul, se limitează atomar la discutarea funcției contextului ideologic sau cultural căruia îi aparține opera. În acest caz, textul este o structură traversată de coduri culturale şi estetice care îi impun un anumit sens dependent strict de contextul exterior. Pe de altă parte, funcția expresivă a discursului literar transmite calitatea creatorului de instanță impersonală, existentă în operă sau de instanță personalizată manifestă prin operă, ceea ce înseamnă a căuta reducționist mărcile de semnificație auctoriale în discurs. Disputa conceptuală din jurul noțiunilor de *eu social/superficial/empiric* (critica biografistă) şi *eu profund/poetic* (critica textualistă, psihocritica, critica feministă şi postcolonială etc.) nu a făcut decât să grupeze metodele interpretării operei în cele două mari orientări: reducționismul extern şi cel intern.

Critica hermeneutică recentă selectează din ansamblul semnelor textuale pe cele reductibile la o interpretare coerentă conținută într-o ordine precisă epistemologică şi ideologică. Marcel Corniş-Pop discută scenariile critice ca şi căutare a diferitelor semnale din perspectiva a patru modele dominante. Modelul *mimetic* şi cel *expresiv* reduc actul interpretativ la identificarea semnificanților obiectivi sau subiectivi. Modelul *retoric* (*estetic*) presupune, la rândul său, configurarea unei structuri particulare de elemente materiale individuale. „Chiar şi în varianta *structuralistă* actualizată a modelului retoric, se aşteaptă de la critic să opereze o interpretare imanentă – o căutare a matricilor de adâncime ale operei.”[3] Modelul *cathartic,* care interpretează sensul drept efect al textului asupra lectorului, propune identificarea „temei identitare” a cititorului, aşa cum procedează modelul receptării hollandiene. Articulațiile poststructuraliste ale receptării privesc textul în dependența sa față de convențiile exterioare; pentru critica feministă, de emplu, interpretarea urmăreşte principial identificarea sensului în contextul unui „cadru teoretic deja elaborat al realității construite social, ideologic şi lingvistic”[4], al cărui funcție primară este aceea de subminare a ideologiei falocentrice a narării. De fapt, aşa cum observa Marcel Corniş-Pop, „poststructuralismul promite să integreze lectura într-un *praxis* cultural extins

---

[1] *Ibidem,* p.18
[2] Negoițescu,I., *Poezia lui Eminescu*, Ed.Eminescu, Bucureşti, 1970
[3] Corniş-Pop, M., *Tentația hermeneutică şi rescrierea critică,* Ed.Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000, p.16
[4] Deirdre Burton, apud *idem,* p.17

(...). Atenția critică este refocalizată de la întrebarea ce face ca literatura să fie literatură? la aparatul sociocultural care pune stăpânire pe literatură, o organizează, o traduce şi o refractă."[1] Un rol primordial îl joacă lectorul, invitat să rescrie textul într-o atitudine dinamic-participativă: „Cititorul trebuie să opereze (...) trei serii de transformări fenemenologic-retorice: una de la suprafața textului la structura de adâncime a textului, o transformare ulterioară de la structura de adâncime la seturile derivate de abstracțiuni ideologice (ideologia procesului narativ şi ideologia lumii reprezentate) şi, în final, la înțelesul estetic-ideologic total."[2] Câştigurile interpretative ale teoriilor orientate asupra lectorului par a veni, în viziunea criticului, din trei direcții:

1. are loc trecerea de la *ontologia textuală* la o *dialectică a lecturii*. Dar esența dinamică, tranzacțională a sensului care distruge vechea stabilitate a operei ca obiect autonom depinde strict de performanța interpretativă a lectorului.
2. *analiza formalistă* este înlocuită de *receptarea estetică*. „Desfătarea cititorului începe în momentul în care el însuşi devine productiv" (Iser); iarăşi o reducere la poziția atomară a lectorului.
3. se mută accentul de la *mesajul literar* la *producerea şi receptarea lui prin lectură.* Dar procesul lectorial este focalizat exclusiv pe capacitățile aperceptive ale cititorului, o altă fomă de reducționism critic.

Perspectiva fractalică pare a fi consubstanțială textului postmodernist mai ales, prin dinamica narativă ce implică raportul entropie – negentropie / dezordine browniană – reordonare, prin arhitectura interfețelor textuale, prin ocurența spațiilor pluri-dimensionale aleatorii dar auto-similare, prin fragmentarea realului în structuri auto-repetitive. Cu toate acestea, şi o operă literară „clasicizată" deja, precum cea eminesciană, poate fi rediscutată fractalic. Pornind de la premisa că orice creație nu se serveşte de metodele de investigare exterioare ei, ci le serveşte, se poate argumenta modularea fractală a poemului eminescian **Melancolie.**

Poemul apare în **Convorbiri literare**, 1 septembrie 1876 şi este comentat la Junimea, fiind apreciat de Titu Maiorescu drept „o nebunie plină de spirit."[3] Concepția poeziei este regăsibilă în dialogurile piesei **Mira** (1868-1869), în cuvintele lui Ştefăniță şi ale lui Arbore (act. I, sc.IV, după ms.2254,f.66v. şi urm.). Motivul poetic este reluat în două manuscrise: versiunea din 2259, 244 poartă titlul **Tristețe** iar cea din 2290,81-82 este de fapt cea anterioară, dar transpusă într-un ritm mai alert. Ultima versiune a poeziei apare în ms.2276 bis, 21, 21v., 22 şi este prima variantă integrală, apropiată mult de textul definitiv (ca plan şi detalii), datând din perioada epocii berlineze.

Egeza eminesciană l-a receptat în mod diferit. Pentru George Călinescu, capacitatea meditativă hyperionică a eului poetic transformă obiectivitatea cadrului de natură din prima parte în formele directe de interiorizare din partea a doua. George Popa consideră poemul drept "o excepțională definire, cu mijloace poetice, a eului pur ca supraconştiință a lumii",[4] iar Alain Guillermou constată că textul se raportează la două nivele de interpretare: "La un prim nivel, acela al lecturii curente, avem de-a face cu un fel de halucinație poetică, care se continuă în mod firesc în tabloul lugubru din cimitir şi din biserica în ruină. Dar dacă păşim dincolo de acest sens foarte natural, descoperim că Eminescu vrea să-şi extindă poemul, în fine, să-şi întemeieze starea de nelinişte pe un

---

[1] *Idem*, p.18
[2] *Idem*, p.20
[3] vezi Torouțiu, I., E., *Studii şi documente literare*, IV, 1933, pp.23-24.
[4] Popa, G., *Prezentul etern eminescian*, Ed.Junimea, Iaşi, 1989, p.180.

substrat filozofic."[1] La acest nivel secund de interpretare se plasează scindarea şi mortificarea eului liric, observate de Elena Tacciu care constată în **Melancolie** prezența unor motive pur romantice: moartea astrală, demonologia miezului de noapte, *fugit irreparabilae tempus*, dedublarea, nebunia, moartea. Nucleele romantice se grefează pe meditația schopenhaueriană a poetului asupra prezentului existenței (Eugen Todoran), văzut ca ieşire din durata obiectivă a vieții. Starea melancolică a singurătății atrage după sine, conform lui Negoițescu, această dedublare între existențialitate şi istoricitate, vizibilă formal şi la nivelul structural al celor două părți ale textului.

Hermeneutica fractală, în schimb, descoperă în poemul eminescian un primat al fragmentării pe baza ocurenței unui spațiu fractalic omotetic care proiectează la rândul său un eu fractalic.

Mecanismul generativ al spațiului fractalic din **Melancolie** este actualizat de procedeul diviziunii tremice de origine cantoriană, ajungându-se, în cadrul primului nivel de fragmentare, la concretizarea celor trei perspective spațiale: transcendența cosmică („Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care trece albă regina nopții moartă."), contingența existențialității („Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă, / Ce sate şi câmpie c-un luciu văl îmbracă") şi interioritatea eului („Credința zugrăveşte icoanele-n biserici / Şi-n sufletu-mi pusese poveştile-i feerici, / Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas / Abia conture triste şi umbre-au mai rămas. / În van mai caut lumea-mi în obositul creer"). Acest sistem triadic al spațialității poetice se dezvoltă fractalic prin iterarea procesului de fragmentare tremică la un nivel secund al discursului. Astfel, universul transcendental este fracționat în alte trei spații complementare subordonate unor topoşi specifici: „printre nouri", „regina nopții moartă", „al cerurilor arc". Contingența intră şi ea sub influența aceluiaşi proces repetitiv:

1. perspectiva întinderilor thanatice: „Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă,
   Ce sate şi câmpie c-un luciu văl îmbracă;
   Văzduhul scânteiază şi ca unse cu var
   Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar."
2. spațiul sepulcral al cimitirului: „Şi țintirimul singur cu strâmbe cruci veghiază,
   O cucuvaie sură pe una se aşează,
   Clopotnița trosneşte, în stâlpi izbeşte toaca,
   Şi străveziul demon prin aer când să treacă,
   Atinge-ncet arama cu zimți - aripei sale
   De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale."
3. toposul bisericii care acumulează funcții narcisiace prin potențarea valențelor mortifere ale primelor două spații printr-un act reflectorizant:
   „Biserica-n ruină
   Stă cuvioasă, tristă, pustie şi bătrână,
   Şi prin ferestre sparte, prin uşi țiuie vântul
   Se pare că vrăjeşte şi că-i auzi cuvântul
   Năuntrul ei pe stâlpi-i, păreți, iconostas,
   Abia conture triste şi umbre au rămas;
   Drept preot toarce-un greer un gând fin şi obscur,
   Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur."

Spațiul interiorizat al eului se reconstruieşte în aceeaşi manieră fractalică din trei ipostaze ontologice: *eul religios* ca proiecție generică a-temporală şi a-spațială a Credinței

[1] Guillermou, A., *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu,* Ed. Junimea, Iaşi, 1977, p.152.

(„Credința zugrăveşte icoanele-n biserici / Şi-n sufletu-mi pusese poveştile-i feerici”), *dublul* ca reminiscență a eului religios – status intermediar ce marchează începutul „dezgolirii” de religiozitate („Şi când gândesc la vieața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / Ca şi când n-ar fi vieața-mi, ca şi când n-aş fi fost. / Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / De-mi țin la el urechea — şi râd de câte-ascult / Ca de dureri străine? ... Parc-am murit de mult.”) şi *eul depersonalizat*, care îşi pierde orice marcă a individualității („Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas / Abia conture triste şi umbre-au mai rămas. / În van mai caut lumea-mi în obositul creer, / Căci răguşit, tomnatec, vrăjeşte trist un greer; / Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiu, / Ea bate ca şi cariul încet într-un sicriu.”). Ipostazele eminesciene ale eului trifațetat par a reflecta astfel însuşi *eul fractal* care este generat printr-o perpetuă implozie: eul înconjurat de duplicările sale, adică de propriile sale imagini reflectate, devine un eu creator de lume ce îşi pierde consistența ontologică, în locul ei insinuându-se acut o natură pivotal – relaționară. „Căci multe fețe-am întâlnit / Dar fură măşti... a fost murit / Eu le-am pus cruci ... şi şir cu şir / Viața mea e cimitir” scrie Eminescu într-o variană a poemei. Structurarea relațională a spațiului interior aminteşte de „transubstanțierea sacră” despre care vorbeşte Jan Patočka în eseurile sale. Cele trei ipostaze identificate de noi, eul religios, dublul, eul depersonalizat, marchează o triplă articulație fractalică a universului interior eminescian din **Melancolie**: centrul în care sacralitatea operează teofania (eul religios), spațiul intermediar care se valorizează în funcție de proximitatea sa cu acest centru (dublul) şi marginalul exterior marcat de non-individuație, absență a formei şi moarte (eul depersonalizat). „Toate aceste relații obiective, afirmă Patočka, rămân la îndemâna spațiului originar al vieții, care nu încetează niciodată să le explice şi să se explice, străduindu-se, după o tendință proprie mai ales sferei afective, să le găzduiască din nou în intimitatea sa personală şi să le umple cu viață trăită.”[1] Cuprins în acest joc al semantizării formelor multidimensionate, eul liric se regăseşte în ipostaza gânditorului lui H.O.Peitgen, cel care se lasă sedus de frumusețea fractalică a lumii: „Gânditorul, încercând să penetreze cu inteligența sa fenomenele naturale, căutând să reducă toată complexitatea la câteva legi fundamentale, nu este el însuşi un visător care plonjează în oceanul formelor şi se crede o parte din jocul etern al evenimentelor naturale?”[2]

Nivelele imaginarului poetic, cosmosul, teluricul şi ontos-ul, interacționează reciproc, eul eminescian transformându-se într-o proiecție individualizatoare a primelor două. Deoarece, aşa cum afirma Jacques Boivin, „dacă dorim să înțelegem natura universului, avem un avantaj ascuns în interior: suntem noi înşine mici portrete ale universului şi astfel purtăm răspunsul în noi.”[3] Rezonanța părții cu întregul – altfel spus, caracterul omotetic al structurii fractalice – este ilustrată în poemul eminescian atât prin specificul relațional al raportului cosmos – teluric – eu discutat anterior, cât şi printr-o dominanță a viziunii thanatice la nivelul imaginarului poetic fragmentat tremic. Nu este o perspectivă nihilistă, nici una pesimistă, ci vorbim despre un primat al cunoaşterii de tip apofatic, care aduce în discuție, din punct de vedere fractalic, o altă chestiune, cea a contemplativității.

Apofatismul, ca mod de cunoaştere fundamental calitativ, presupune absorbția spațiilor cantitative percepute conştient şi rațional în registrul calitativ al cunoaşterii unde afirmația catafatică lasă loc negației apofatice şi contemplării. Fractalitatea potențează şi ea

---

[1] Apud Mihali, C., *Inventarea spațiului,* Ed.Paideia, Bucureşti, 2001, p.27
[2] Apud Oliver, D., *op.cit.*, p.81
[3] *Ibidem*, p.221

categoriile calitativului şi contemplării încât, dacă ne raportăm la **Melancolie**, putem afirma că poemul constituie un complex fractalic ce modelează o configurație spațială tremică echivalentă cu ansamblul de trăsături calitative date, raportabile la cele trei nivele primare de ființare: cosmic, teluric şi interior.

Bibliografie :

BOUTOT, A., *Inventarea formelor. Revoluția morfologică. Spre un neo-aristotelism matematic,* traducere de Florin Munteanu şi Emil Bazac, Ed.Nemira, Bucureşti, 1997

CORNIŞ-POP, M., *Tentația hermeneutică şi rescrierea critică,* Ed.Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000

CULIANU, I.P., *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern,* traducere de Corina Popescu, Ed.Nemira, Bucureşti, 1998

DRAGOMIR, C., *Argument pentru o estetică a ştiinței*, Ed.Dacia, Cluj, 1990

ELIADE, M., CULIANU, I.P., *Dicționar al religiilor,* traducere de Cezar Baltag, Ed.Humanitas, Bucureşti, 1993

FALCONER, K., *Fractal Geometry,* Wiley, New York, 1990

GAVRILUȚĂ, N., *Mentalități şi ritualuri magico-religioase,* Ed.Polirom, Iaşi, 1998

GUILLERMOU, A., *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu,* Ed. Junimea, Iaşi, 1977

MANDELBROT, B., *Obiectele fractale. Formă, hazard şi dimensiune,* traducere de Florin munteanu, Ed.Nemira, Bucureşti, 1998

MANDELBROT, B., *The Fractal Geometry of Nature,* W.H.Freeman, New York, 1983

MANOLESCU, I., *Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale,* Ed.Polirom, Iaşi, 2003

MIHALI, C., *Inventarea spațiului,* Ed.Paideia, Bucureşti, 2001

MUNTEANU, F., *Semințe pentru altă lume,* Ed.Nemira, Bucureşti, 1999

NEGOITESCU,I., *Poezia lui Eminescu,* Ed.Eminescu, Bucureşti, 1970

OLIVER, D., *Fractali***,** traducere din engleză de Mihai Enache, Ed.Teora, Bucureşti, 1996

POPA, G., *Prezentul etern eminescian*, Ed.Junimea, Iaşi, 1989

PRIGOGINE, I., Stengers, I., *Noua alianță. Metamorfoza ştiinței*, Ed.Politică, Bucureşti, 1984

RUSS, J., *Panorama ideilor filosofice*, Ed.Amarcord, Timişoara, 2002

Laura IONICĂ
Universitatea din Piteşti

ASPECTE MORFOSINTACTICE ALE CANTITATIVULUI

Résumé: *Le présent ouvrage se propose comme objet d'analyse les caractéristiques de flexion des éléments composant le groupe quantitatif (pronoms de quantité, adjectifs numéraux …).On décrit aussi les aspects graduels de l'adjectif et de l'adverbe.*
Mots-clés *: flexion, groupe quantitatif, aspects graduels, adjectif, adverbe*

1. Interesul pentru câmpul semantic al cantitativului survine din modalitățile specifice de manifestare atât la nivel morfologic, cât şi sintactic.
La nivel morfologic, ideea de cantitate este exprimată în clasele si subclasele lexico-gramaticale (numeral, pronume nehotărât cantitativ, adverbe cantitative) şi la nivel flexionar, prin gradele de intensitate si comparatie ale adjectivului si adverbului, iar în sfera sintactică se remarcă grupul cantitativ (GCant).

1.1. În clasa substantivului, cantitativul se manifestă, cu precădere, la nivelul structurilor partitive (substantive cu sens cantitativ) a căror frecvență este destul de mare în limba română *o bucată de săpun, un vârf de sare, o picătură de sânge, o grămadă de pietre, o bucată din creion, o treime din angajați, un munte de rufe, un vraf de cărți….* Substantivul care reprezintă întregul, setul de obiecte sau materia din care se detaşează o parte, poate fi un substantiv de orice fel (numărabil, nenumărabil, concret sau abstract).
În funcție de semantica substantivului nucleu (N1) limba română înregistrează urmatoarele tipuri de construcții partitive.
- N1 exprimă o cantitate mică, mare sau neprecizată şi în acest caz al doilea substantiv al construcției partitive (N2) este numărabil sau nenumărabil *o infinitate de situații, o multitudine de activități, o grămadă de rufe, un pic de unt/ zahăr, o cantitate de ulei, o parte de zahăr…*
-N1 denotă o cantitate aproximativă, iar N2 poate fi numărabil sau nenumărabil concret *un pâlc de copaci, un set de farfurii, un grup de studenți, o bucată de ciocolată, un buchet de flori, un cârd de vite, o echipă de muncitori, un stol de păsari, o turmă de oi…*
- Substantivul nucleu indică un nume de măsura (exactă sau inexactă) şi este urmat de alt substantiv numărabil la plural sau nenumărabil masiv *un kilogram de prune, un metru de pânză, un gram de aur, un litru de ceai…*
- Numele recipientului poate deveni nume de măsură *o sticlă de lapte, un borcan de miere, un butoi de bere, un pachet de biscuiți, un pahar de vin, o lingură de zahăr, un coş de pere…*
- N1 poate căpăta sens metaforic *un munte de haine / zapadă/ nisip* când i se ataşează un nume de materie, iar în cazul în care acestui specificator i se alătură un substantiv N2 cu trasătura semantică [+ Uman] se trece din sfera cantitativă in sfera calitativa *un munte de om* (un om cu un aspect fizic impunător).
Pe de *altă* parte, conceptele numerice de tipul *zeci de, sute de, mii de,* precum si conceptele subnumerice *o doime, o treime, un sfert, un procent,* cer o construcție partitivă *sute de intrebări, mii de oameni, o jumatate de ulei, o treime din angajați , un sfert din portocală…*
1.2. Aspectul cantitativ este, de asemenea, evidențiat de subclasa „masivelor", destul de frecvent menționate în sfera grupului nominal.

Descrierea „masivelor” este importantă, întrucât, presupune realizarea opoziției discret-continuu, subordonată opoziției numărabil-nenumărabil. Dacă substantivele numărabile exprimă entități discrete, individuale, *fotoliu, casă, birou*…,cele nenumărabile se referă la entitati continue *fericire, aur, petrol*… Ca trasătură inerentă „masivelor”, continuitatea face imposibilă realizarea opozițiilor categoriei de număr şi combinarea lor cu adjective care evidențiază o cantitate numărabilă **patru fasole,* puține mazăre.*
Din clasa „masivelor” fac parte substantivele nume de materie *carne, piper, argint, ceapă*..., substantivele numărabile a căror utilizare presupune o transformare din numărabil în nenumărabil *Salata are mult măr*,(*măr* ca nume de materie şi nu ca obiect izolat), precum si unele entități colective *Cumpăr argint/ fier* (obiecte din argint sau fier).
Continuitatea şi omogenitatea constituie cele două trasături caracteristice „masivelor”. Spre deosebire de entitățile numărabile care au formă proprie, limitată în timp si spațiu, numele de materie sunt dependente de o altă entitate care le restrânge referința, ele apărând destul de frecvent în construcțiile partitive *o cantitate de mălai, o grămadă de nisip, o bucată de pânză, o lingură de făină*...
Din punct de vedere morfologic, sub raportul categoriei numărului, „masivele” apar fie ca *singularia tantum* (*lapte, miere, mazăre, ulei, oțet*), fie ca *pluralia tantum* (*moaşte, lazane, răcoritoare*...).
Limba română evidențiază nu numai trecerea entităților numărabile în sfera nenumărabilelor *El creşte pui, El manâncă pui*, ci şi recategorizarea „masivelor” din nenumărabile în numărabile *tărâță, icră, iță, lătură, pufuleț*....
Astfel, entitățile nou-create constituie aşa- numitul „plural al calității”(sortimentul / varietatea) *blană-blănuri, săpun-săpunuri, vin-vinuri, cafea-cafele, mătase-mătasuri, ulei-uleiuri, alamă-alămuri.*
De asemenea, unele substantive abstracte *singularia tantum* şi-au creat forme de plural, realizând, astfel, trecerea de la abstract la concret
antichitate-antichități (obiecte vechi), *bunătate-bunătăți* (mâncare foarte bună), *credință – credințe* (religii)…
Cuantificarea reprezintă o altă operație care aduce în discuție opozițiile numărabil-nenumărabil, măsurabil-nemăsurabil, discret-continuu. Cuantificarea definită a „masivelor” nu se poate realiza cu ajutorul numeralelor decât atunci când avem de-a face cu un transfer al entității din sfera nenumărabilului în cea a numărabilului *două cafele, trei beri*....
Totuşi, se poate vorbi de acest tip de cuantificare, atunci când determinantul indică o cantitate precisă a materiei *1 kg de zahăr, o sticlă de ulei, un pahar de apă.*

1.3 **Statutul determinantului *nişte* în clasa „masivelor”**

Dintre elementele cu rol cuantificator în analiza „masivelor”, un statut aparte îl are determinantul *nişte.* Acesta aduce o informație referitoare la cantitatea prin care se caracterizează substantivul nume de materie şi poate fi substituit cu adjectivele nehotărâte *unii, unele, câțiva, ceva: nişte/câteva cărți, nişte/ceva carne*...
Nişte, la fel ca şi *ceva* însoțeşte, fie un substantiv numărabil la plural *nişte elevi, nişte întrebări,* fie nenumărabil *nişte carne, nişte orez, nişte nisip,* desemnând o cantitate omogenă, nedefinită. Acest determinant apare destul de frecvent în construcțiile partitive *beau nişte vin, ea mănâncă nişte salată.*
În limba română combinarea lui *nişte* cu un substantiv abstract la singular sau la plural nu este recomandată, construcții de tipul *Tânărul înregistrează nişte muzică populară, Are nişte nervi de oțel, Au nevoie de nişte talente tinere* fiind frecvente, mai ales în stilul colocvial.

1.4 **Prepoziția în structura cantitativului**

Natura şi funcţiile prepoziţiei sunt variabile în structura grupului nominal complex. *A, la* şi *de* sunt considerate prepoziţii funcţionale: *a* poate avea forme omonime, apărând, fie cu valoare distributivă *Nişte cărţi a doi lei bucata*, fie ca marcă a cazului genitiv *Mamă a trei copii; la* este marcă a funcţiei de complement indirect *Împărţirea banilor la studenţi,* iar *de* în structura grupului cantitativ poate avea rol de specificator al unui grup nominal *un kilogram de vişine, un dram de noroc, un soi de cireşe amare…*

Spre deosebire de o construcţie de tipul *un gram din acest aur,* care are o structura cantitativă partitivă, secvenţele de tipul *un litru de vin, un kilogram de piersici, un metru de cablu* nu au o structură partitivă, deoarece al doilea element al GN care indică întregul, din care se detaşează o parte nu este definit, ci un nume fără determinant; de aici şi numele de construcţii *cantitative- pseudopartitive.*

În ceea ce priveşte acordul cu verbul, deşi nominalul cantitativ se situeazş pe prima poziţie, specifică centrului de grup, verbul se raportează la al doilea element al grupului *Cântăresc (un kilogram de) piersici,* iar acordul se face cu centrul GN şi nu cu specificatorul acestuia *O mulţime de studenţi vin la serbările zăpezii.*

2.0 Clasa pronumelor nehotărâte constituie obiectul unei serii variate de interpretări în gramaticile româneşti. Astfel, există oscilaţii în ceea ce priveşte încadrarea lor într-o clasă sau alta, analiza lor impunând o varietate de nuanţe semantice a zonei nedefinitului în limba română. Unii autori integrează nehotărâtele cantitative la numeral (Tiktin, 1945, p.91,Florea, 1965, p.336, Tosa, 1983, p.86), în timp ce alţii consideră că toate nehotărâtele sunt cantitative (Manoliu Manea, 1968, p.100-133).

Maniera în care este structurată această zonă semantică scoate în evidenţă faptul că, aşa-zisul nedefinit, reprezintă un câmp semantic perfect delimitabil, mai precis, cel al totalităţii. Pronumele nehotărâte care se referă la toate părţile componente formează clasa *totalitarelor*(*tot, toţi, fiecare, oricare, oricine, orice*), iar cele care desemnează o parte a totalităţii constituie clasa *partitivelor*(*cineva, ceva, unul, unii, altul, alţii, câţiva*).

2.1 În ceea ce priveşte clasa totalitarelor, accentul se pune fie pe ideea de ansamblu *tot, toţi,* (*Ziaristul mi-a relatat totul*), fie pe părţile componente *fiecare, oricare, oricine, orice,* (*Fiecare membru trebuie sa participe la şedinţa anuală.*)" *Tot, toţi,* se poate combina atât cu pluralul obişnuit (*oameni, case*), unde ideea de discret se însoţeste de cea de identitate calitativă, cât şi cu pluralul variat (*cărnuri, vinuri, mătăsuri*), unde ideea de discret se însoţeste de cea de non-identitate calitativă"(Manoliu Manea, 1968, p.103). Pe de altă parte, *fiecare* exprimă totalitatea prin parte, având statutul unui generalizant separativ(distributiv) *Fiecare om are dreptul la exprimare,* în timp ce *oricare* şi *orice* sunt neseparative, insistând asupra ideii de non- diferenţiere calitativă între părţi *Poate sa participe oricine, Copilul poate să cumpere orice.*

Astfel, *tot* poate căpăta, ca determinant, două valori diferite: *non- generalizant continuu,* atunci când este sinonim cu „întreg"(*Toată tinereţea şi-a petrecut-o singură*) si *generalizant neseparativ*, având ca sinonime secvenţele *fiecare* sau *oricare* (*Tot romanul este liber de sărbători*).

2.2 Din seria partitivelor, *ceva* poate explicita o parte a totalităţii, ataşându-se substantivelor nume de materie (*A pus ceva sare în supă*), entităţilor numărabile la singular (*Munca ta necesită ceva efort*) sau la plural (*Am nevoie de ceva bani să plec în excursie*).

Pe de altă parte," *ceva* separativ poate lua contextual valori afective (*A cazùt ceva zăpadă!* (cantitate mare) având nuanţă pur cantitativă, de depăşire a limitei obişnuite. În alte situaţii, când intonaţia este diferită, depărtarea de la limita cantitativă se face în sens negativ, *ceva* fiind sinonim cu *puţin*, (*A căzut ceva zăpadă*).

Clasa pronumelor nehotărâte cuprinde, de asemenea, seria cantitativelor comparative *mult, puțin, atât, destul,* care, cu excepția lui *destul,* constituie matricea gradelor de comparație ale adjectivelor şi adverbelor.
Mulți şi *puțini* sunt calificate diferit de la o lucrare la alta, fiind amplasate la interferența mai multor părți de vorbire (numeral, adjectiv, pronume).
În momentul de față, lucrările de specialitate oscilează între analizarea acestora ca adjective sau pronume nehotărâte, evitând includerea lor in clasa numeralului. Toate aceste interpretări pornesc de la varietatea caracteristicilor comune acestor părți de vorbire. Dintre caracteristicile comune cu ale numeralului, importante sunt valoarea cantitativă şi includerea lor in clasa cuantificatorilor, folosirea aceleaşi prepoziții *a* pentru G.-D. pl.(*Părerea a mulți studenți/ a trei studenți*), şi *la* pentru D. (*Urez la mulți oameni/ la doi oameni*), dar şi posibilitatea ataşării articolului adjectival
(*cei puțini, cei patru, celor mulți, celor doi*). *Mulți* şi *puțini* constituie, de asemenea, matricea gradelor de comparație, (*mai mulți, la fel de puțini, foarte mulți*), la adjectiv şi se acordă cu substantivul în gen, număr şi caz (*mult curaj, multă mazăre/ carne/imaginație, mulți elevi, multe situții).*
Există anumite situații ambigue, *mănâncă puțin* (din tort), *se vorbeşte puțin* (despre mariajul lor) când *mult/puțin* pot fi interpretate fie ca adjective, fie ca adverbe. Totuşi, analizarea lor ca adverbe este clară, in constructii de tipul *Geanta cântăreşte mult, Conferința a durat puțin.*
Inserarea formelor *mult/puțin* în clasa pronumelor are la bază caracterisicile lor paralele cu pronumele şi adjectivele pronominale. De pildă, secvențele *caietele puținor/multor elevi* marchează utilizarea lor ca adjective pronominale , în timp ce *părerile multora, interesul fiecăruia,* au formă pronominală. Comportamentul formelor *mult/puțin*, şi plasarea lor în zona de interferență a mai multor clase, se pot extinde şi la alte cuvinte cu valoare cantitativă *destul/destui, câțiva, anumiți, tot/toți* (*interesul anumitor câstigători, părere a diferiților profesori, parerea a diferiți profesori, totul mi se pare adevarat, tot mă pasioneaza*).
Analiza acestor cuvinte cu sens cantitativ conduce la ideea că ele sunt cel mai bine încadrate în clasele adjectivului şi pronumelui nehotărât, caracterizarea lor ca numerale neputând fi justificată, întrucât nu exprimă o cuantificare exactă, ca în cazul numeralului.
3.0 La nivel sintactic, abordarea sferei cantitativului se face din perspectiva relației numeral- grup cantitativ. Problema centrală pe care o pune numeralul se referă la prezența unei cuantificări prin etalonare a entităților nenumărabile .
3.1 Conceptele etalon de tipul *metru, litru, gram, kilogram, oră, leu…* sunt legate de categoria verbelor caracterizate prin marca semantică /+ cantitate/ *a cântari, a trage (a cântari), a costa, a valora, a taxa, a estima….* Astfel, GCant este constituit dintr-un substantiv unitate etalon şi un element cu sens cantitativ, numeral în cele mai multe cazuri (*două tone, cinci grame, trei metri, zece lei…*)
Constructțiile de tipul *Sacul atârnă cinci kilograme, Carnea cântăreşte două sute de grame,* se caracterizează prin trasătura semantică [+GCant], iar cele de tipul *Sacul atârna greu, Carnea cântareşte destul, Ea atârnă geanta de ceva* au trasătura
[- GCant].
În funcție de natura semantică a construcției, de prezența sau absența unei prepoziții, acelaşi verb poate să aparțină grupului cantitativ sau să fie exterior acestuia *Mi-a impus o restricție* [-GCant], *M-a impus cu o sută de lei* [+GCant], *Vameşul cântăreşte bagajul* [-GCant], *Bagajul cântăreşte douăzeci de kilograme* [+GCant]. În limba română există anumite situații ambigue în ceea ce priveşte delimitarea circumstanțialului cantitativ. De pildă, într-

o construcție de tipul (*Sportivul a alergat doi kilometri*), *doi kilometri* nu poate fi considerat circumstanțial cantitativ,întrucât reprezintă spațiul parcurs şi nu circumstanța în care a avut loc acțiunea; poate fi analizat ca un complement de măsură, dar nu de mod circumstanțial.
Diversitatea funcțiilor sintactice ale GCant, permite lărgirea sferei verbelor care implică prezența grupului, iar acest fapt indică dificultatea stabilirii limitei exacte între circumstanțialul de măsură şi alte circumstanțiale. Astfel, şi alte verbe ca *a merge, a umbla, a străbate, a păsi, a înălța, a răzbate, a intra, a zbura, a ridica, a mări, a paria, a reduce…* se construiesc cu circumstanțialul de măsură, ceea ce denotă că unitățile etalon nu sunt legate strict de categoria verbelor caracterizate prin marca semantică / + cantitate/.
De asemenea, varietatea prepozițiilor care însoțesc verbele menționate anterior este un alt semn care explicitează ideea amintită mai sus.(*Pariez pe un milion, Reduc taxa cu o sută de lei, Parcurge douăzeci de kilometri, Înalț clădirea cu trei metri, A redus dobânda cu/ la 1%.*
Cantitativul ca realitate semantică rămâne un subiect deschis cercetării lingvistice, datorită modalităților diverse de exprimare şi interpretare atât la nivel morfologic cât şi sintactic.

Bibliografie :

GAITANARU Stefan, *Numeralul in limba română studiu descriptiv si istoric,* Calende, 1993
IRIMIA Dumitru, *Gramatica limbii romane, 1997*
PANĂ-DINDELEGAN Gabriela, *Sintaxa Transformationala a Grupului Verba in limba romana*, Bucuresti, 1974
PANA-DINDELEGAN Gabriela, *Elemente de gramatica, dificultati, controverse, noi interpretari*, Bucuresti, 2003
DUTESCU-COLIBAN Taina, *Grammatical categories of English,* Bucuresti, 1983

Adina MATROZI MARIN
Universitatea din Piteşti

DEFINIȚIA CONTEXTUALĂ A PREPOZIȚIEI

Résumé: *Notre étude s'inscrit dans la lignée des essais de définition de la préposition en roumain. On utilise comme méthode la distribution contextuelle.*
Mots-clés *: préposition, contexte, distribution contextuelle*

Studiile care s-au ocupat până acum cu găsirea unei definiții contextuale a prepoziției n-au reuşit să surprindă un context unic. În cadrul gramaticii tradiționale, unitățile gramaticale sunt definite după mai multe criterii simultan, producându-se astfel confuzii şi clasificări deficitare. Studiile lingvistice moderne au de cele mai multe ori un caracter complementar si prin urmare, nu trebuie privite ca fiind în opoziție cu cele tradiționale. Cercetarea valențelor cuvintelor evidențiază caracterul sintactic neomogen al cuvintelor care alcătuiesc o parte de vorbire, iar în anumite cazuri, satisfacerea unor valențe devine obligatorie, astfel creându-se o categorie specială a determinanților obligatorii (valența este „ însuşirea unui cuvânt de a se combina în propoziție cu alt cuvânt, şi, în frază, cu o propoziție", iar „ totalitatea valențelor unui cuvânt formează un spectru de valențe" – S. Stati, 1972, p. 8).

Există încă gramaticieni care susțin că lingvistica modernă reformulează într-o manieră greoaie, folosind o terminologie mult mai complicată, ceea ce gramatica tradițională explica mult mai simplu; însă noțiunile noi de lingvistică nu sunt pur speculative şi nu sunt lipsite de importanță practică. (cf. S. Stati, 1972, p. 3)

Au fost formulate două opinii situate la poli opuşi în privința utilității metodei distribuționale: una susține că metodele distribuționale pot fi folosite ca unică metodă de achiziționare a limbajului; susținătorii celuilalt curent de opinie afirmă că acestea nu pot asigura nici o o informație utilă privind aspectele limbii. Pe o poziție intermediară se situează studiile moderne de psihologie, care evidențiază că metodele distribuționale sunt valoroase într-un număr de domenii, în timp ce în altele (precum sintaxa şi semantica) nu au utilitate.

Studiul de față îşi propune să demonstreze utilitatea definiției contextuale cel puțin în cazul prepoziției şi să găsească contextul într-adevăr diagnostic, pornind de la observațiile făcute asupra celor două studii menționate anterior. Analiza distribuțională este bazată pe context, ea reprezentând proprietatea elementelor lingvistice de a apărea în contexte diferite, aceasta presupunând diferite vecinătăți, iar importanța acestui tip de analiză constă în sublinierea ocurenței sau non-ocurenței elementului urmărit într-un anumit punct al lanțului vorbit. (V.Guțu-Romalo, 1968, p. 26-27) Distribuția unui element reprezintă totalitatea contextelor, a pozițiilor în care apare, în raport cu ocurența altor elemente. Enunțurile sau trăsăturile sunt echivalente din punct de vedere lingvistic, descriptiv sau distribuțional, în cazul în care în ele există elemente şi relații distributive identice. Rezultatele şi simbolurile lingvisticii descriptive nu pot acoperi complet ocurențele din cadrul vorbirii, neputând nici să dea informații asupra sensului. (Z. Harris, 1961, p. 15-16)

Definiția contextuală a prepoziției a fost elaborată de către L. Vasiliu, (1960, p. 771-773), fiind întemeiată pe analiza distribuțională; s-a pornit de la "recțiunea caracteristică în

dublu sens", pentru ca apoi autoarea să revină (1968, p. 306-309), aratând că "prepozițiile apar în secvențe de cel puțin trei cuvinte". Astfel s-a ajuns la variante cu centru verbal, substantival, adjectival, adverbial şi cu adjuncții: substantiv, pronume, numeral, adjectiv, adverb şi verb (*merg la şcoală; sticla de vin; bun de gură; aproape de gară; vai de elevi*).

Unul dintre criteriile de clasificare a prepozițiilor este reprezentat de modalitatea lor de distribuție, combinațiile pe care le realizează; ținându-se cont de relația mai strânsă a prepoziției cu termenul determinant, se disting patru clase. Clasa cea mai cuprinzătoare este cea a prepozițiilor care precedă un substantiv, pronume sau numeral, în care intră toate prepozițiile şi locuțiunile prepoziționale, cu excepția lui *până,* care realizează combinații cu un substantiv sau un substitut al acestuia numai când este precedat de o altă prepoziție (*Drumul până la facultate)* sau când este folosit adverbial (*Merge până seara*).

Problema transformării substantivelor în adverbe (în construcții care exprimă timpul: *Se întoarce luni/seara*) a fost îndelung dezbătută, demonstrându-se că, în momentul în care substantivul este însoțit de prepoziție, are loc un fenomen similar conversiunii, acesta adverbializând substantivul: *în acest loc = aici (unde?); în acest moment = acum (când?)* (cf. L. Seche, 1958, p. 15-19 şi C. Dominte, 1970, p. 234). O dovadă în plus în acest sens o reprezintă şi unele adverbe formate din substantive exprimând noțiuni spațio-temporale, însoțite de prepoziții devenite prefi: *a+casă>acasă.*

Prin urmare, "prepoziția este un instrument de subordonare prin excelență nominală, cu atât mai mult cu cât prepozițiile care impun dativul şi genitivul se combină numai cu un nume." (cf. G. Ciompec, 1985, p. 300). Printre valențele verbelor se află şi grupul prepozițional subordonat: "În grupul verbal, toate pozițiile sintactice în raport de dependență față de verb cuprind şi realizări prepoziționale."(V. Guțu-Romalo, 1973).

Ținându-se cont de aceasta, în încercarea de a reduce variantele la invariante, s-a constatat că singurul context în care pot apărea toate prepozițiile este V( )S, inconvenientul fiind acela că, pe lângă prepoziție, pot satisface acest context şi "articolul, adjectivul sau un substantiv în genitiv" (L. Vasiliu, 1968, p. 308). Excluzând adjectivul şi substantivul pe criterii topice (deoarece pot trece în postpunere), rămân în discuție articolul şi prepoziția, cu poziții fi. Însă în contextul propus, poate apărea articolul precedat de prepoziție, dar niciodată prepoziția precedată de articol, de unde concluzia că V( )ArS este contextul diagnostic al prepoziției [unde ( ) ArS constituie determinantul lui V, modalitate prin care sunt excluse adverbele, care determină individual verbul].

Studiile mai noi atrag atenția asupra faptului că "restricția este pertinentă, dar iese din codul general al analizei distributive, care operează cu distincții formale, nu cu regențe sintactice", iar în cazurile unor semiadverbe (*doar, tocmai*) este chiar inutilă (Şt. Găitănaru, 1998, p. 316). Plecând de la definiția clasică, potrivit căreia prepoziția nu poate apărea la sfârşitul unui grup determinant, se propune drept context diagnostic al prepoziției următorul context: V( )Ar1S (non) sau V( )Ar2S(non), unde Ar1= articol hotărât sau nehotărât la forma de acuzativ, (nominativul este exclus în acestă situație, deoarece este cazul nonsubordonării, prin urmare nu admite prepoziții); Ar2= articol hotărât sau nehotărât la forma de genitiv-dativ, iar (non) = valența sintactică nepermisă în alternanță cu ( ).

O abordare nouă a aspectelor privind importanța construcțiilor şi a metodelor distribuționale este propusă de lingvistica cognitivă care are drept scop înțelegerea modalității în care cunoaşterea umană motivează fenomenele de limbă. Aceasta recunoaşte că ființele umane sunt înzestrate cu libera alegere, pe care o ercită în moduri nu în întregime consistente şi predictibile, dar pe de-a întregul bine motivate şi în conformitate cu anumite tipare. Este necesar să se reamintească faptul că toată experiența este filtrată de percepție şi în consecință, limbajul nu este o descriere a lumii reale. În 1999, tipologul Croft a lansat

Gramatica radicală de construcție, care promitea implicații imediate şi ajutor pentru psihologul Tomasello şi ipoteza "insulei verbale" (referitoare la achiziția limbajului de către copii). Un argument în favoarea gramaticii radicale de construcție este constatarea lui Tomasello, potrivit căreia copiii nu achiziționează structurile sintactice în care apoi să folosească seturi de verbe. Conform opiniei sale, copiii achiziționează verbe individuale, fiecare dintre ele fiind asociat cu o construcție. În plus, informațiile despre construcția unui verb cunoscut nu sunt transferate unor verbe noi.

Gramaticile "de construcție" (*Radical Construction Grammars*) au considerat că există argumente care contrazic studiile în care se susține importanța metodei distribuționale. Argumentele expuse sunt atât de natură tipologică, cât şi logică. Problema tipologică de bază este reprezentată de aplicarea metodei distribuționale datelor lingvistice din orice limbă şi datelor interne ale limbilor. Metoda distribuțională este folosită pentru a identifica in mod clar categorii sintactice într-o limbă sau în mai multe limbi, în paralel. Aceasta constă în examinarea ocurenței membrilor categoriei căutate în anumite construcții, în sensul general al construcției despre care s-a vorbit mai sus. De emplu, diferența dintre verbele tanzitive şi cele intranzitive în limba engleză poate fi realizată prin metoda distribuțională: verbele tranzitive apar în construcții active tranzitive, în timp ce verbele intranzitive, nu. Construcțiile folosite de analişti sunt considerate a fi criterii sau teste pentru categoriile sintactice în discuție. În multe cazuri, mai mult de o construcție este considerată a fi diagnostică pentru categoriile sintactice în discuție. Prima problemă tipologică pentru aplicarea metodei distribuționale este că o construcție diagnostică, folosită pentru o categorie sintactică într-o limbă, poate fi absentă în altă limbă. De emplu, multe teorii privind părțile de vorbire folosesc inflecțiile morfologice drept criteriu de împărțire a cuvintelor în părți de vorbire: marcarea cazului pentru substantive sau indexarea persoanelor pentru verb. Aceste gramatici se declară împotriva unei definiții contextuale, deoarece susțin că din punct de vedere logic există o incoerență; construcțiile sunt folosite pentru a defini categoriile, iar apoi categoriile sunt considerate drept unități simple ("primitives") care definesc construcțiile, prin urmare această abordare este circulară.(cf. W. Croft, 2001, p. 5-7)

Lingviştii cognitivi au extins noțiunea de construcție la unități mai mici decât cele recunoscute de gramatica tradițională. Morfologia reprezintă forme ale cuvintelor, inclusiv afi şi compuse (care sunt de asemenea unități simbolice comple). Structurile morfologice pot fi descrise în variate grade de schematizare, aşa cum se întâmplă şi cu structurile sintactice. Pentru limba engleză, tiparul [Verb -TNS (unde TNS = tense/timp] descrie o structură morfologică schematică completă, în timp ce [Noun-s] descrie o structură morfologică parțial de substanță, parțial schematică. În sfârşit, lingviştii cognitivi au extins noțiunea de construcție pentru a include unități atât simbolice comple, cât şi atomice. O unitate schematică atomică ar putea fi o categorie sintactică precum [DEM] sau [ADJ], în timp ce o unitate atomică de substanță ar putea fi un item lexical ca [this] sau [green]. Prin această noțiune generalizată de construcție se realizează o reprezentare uniformă a cunoştiințelor gramaticale, subsumând ceea ce în alte teorii sintactice este împărțit în reguli şi categorii sintactice, idiomuri, morfologie şi vocabular.

Revenind asupra semiadverbelor, despre care a fost demonstrat că pot fi ocurente în poziția prepozițiilor, putând satisface valența liberă a contextului diagnostic propus pentru acestea, trebuie subliniat că acestea se caracterizează prin faptul că realizează o relație foarte strânsă cu termenul la care sunt incidente, marcată de tendința de a se plasa proclitic

față de elementul regent. Poziția lor, alături de accent marchează termenul selectat în cadrul comunicării; pentru unele dintre ele este posibilă şi postpunerea: *Să plece măcar mama – Să plece mama măcar*; *Au venit doar nişte copii – Au venit nişte copii doar,* dar semiadverbe precum *şi, nici, tot, mai, cam, nu, prea,* admit numai antepunerea. Observația se dovedeşte extrem de importantă, deoarece se poate astfel demonstra că în contextul propus anterior, valența liberă încă poate fi ocupată de unele semiadverbe: *Au venit tot nişte copii - *Au venit nişte copii tot; Vorbesc şi nişte copii – *Vorbesc nişte copii şi.*

Există semiadverbe care pot apărea în contextul prepozițiilor, iar ocurența lor nu poate fi oprită prin restricțiile propuse anterior; restricția poate fi însă reformulată, deoarece se observă că toate aceste semiadverbe pot forma o propoziție cu verbul, pe când prepozițiile, nu: *Au venit măcar; Au şi venit; Tot au venit (*Au venit pe; Au venit din…)* Prin urmare, contextul diagnostic al prepoziției în limba română este V ( ) S, cu condiția ca acesta să nu constituie o propoziție # V( ) S # (unde # marchează pauza de context).

Este evident faptul că definiția contextuală a prepoziției, în forma prezentată, poate fi aplicată doar în limba română. Făcând o paralelă cu limba engleză, se ştie că printre problemele controversate privind gramatica acesteia se numără şi posibilitatea de a încheia un grup, o propoziție sau o frază, cu o prepoziție. Situația provine din limba latină, unde era greu ca o propoziție să se încheie cu o prepoziție (deşi existau şi postpoziții: *causa, gratia*). Această regulă a fost ridiculizată, ajungându-se ca astăzi toate îndreptarele să o repudieze. Prin urmare, în limba engleză prepoziția poate să apară şi la sfârşitul grupului determinant: *What are you waiting for?*

Studii recente au scos în evidență importanța abordărilor probabilistice şi distribuționale în achiziția limbajului. Un aspect important în această privință este reprezentat de utilitatea claselor importante ale informațiilor interne ale limbii, ale informațiilor distribuționale, rezultate din relațiile dintre unitățile lingvistice cum ar fi fonemele, morfemele, cuvintele şi construcțiile. Informațiile distribuționale pot fi extrase pe baza aşa-numitelor mecanisme distribuționale de învățare *(distributional learning mechanisms)*, care se inspiră şi derivă din lingvistica structurală unde erau folosite ca metodologie pentru derivarea teoriilor lingvistice, fără a pune accent pe rolul lor ca modele de achiziție. Metodele distribuționale se află totuşi printre sursele de informații necesare în achiziționarea limbajului, cu atât mai mult cu cât multe dintre propunerile de analiză non-distribuțională sunt prezentate în termeni pur conceptuali, ceea ce face comparația dificilă.

În plus, descrierea tipurilor de relații şi evidențierea însuşirilor combinatorii ale elementelor (ținând cont de faptul că între anumite valențe există incompatibilitate) reprezintă un element important pentru definirea şi clasificarea cuvintelor în clasele gramaticale corespunzătoare.

Bibliografie :

CHOMSKY, N., *Aspects of the Theory of Syntax,* Cambridge, MIT Press;
CHOMSKY, N., *Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Use,* Praeger, New York, 1986;
CIOMPEC, G., *Prepoziția*, în LRC (coord. I. Coteanu), Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1985;
CROFT, W., *Explaining language change: an evolutionary approach,* London, Longman, 2000;

CROFT, W., *Radical Construction Grammar: Syntactic Theory in Typological Perspective,* Oxford University Press, 2001;
CROFT, W., *Typology and Universals*, 2nd edition,Cambridge University Press, 2003;
DOMINTE, C., *Exprimarea relațiilor spațiale şi temporale prin prepoziții în limba română*, în vol. *Sistemele limbii*, Editura Academiei, Bucureşti, 1970;
GĂITĂNARU, Şt., *Gramatica actuală a limbii române*, Editura Tempora, Piteşti, 1998;
GĂITĂNARU, Şt., *Descriera locuțiunilor prepoziționale cu genitivul*, în *Crestomație de gramatică a limbii române*, Editura Tempora, Piteşti, 2001;
GAITANARU, Şt., *Studii şi articole de gramatică*, Editura Universității din Piteşti, 2002;
GUȚU-ROMALO, V., *Morfologie structurală a limbii române,* Editura Academiei, 1968;
GUTU-ROMALO, V., *Sintaxa limbii române*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1973;
HARRIS, Z.S., *Strings and Transformations in Language Description/ Introduction to String Analysis,* Dept. of Linguistics, University of Pennsylvania; *Structural Linguistics,* University of Chicago Press;
JANDA, L., *Cognitive Linguistics*, University of North Carolina, 2000;
SECHE, L., *Substantive sau adverbe?*, în LR, 6, 1958;
VASILIU, L., *Schiță de sistem al prepozițiilor limbii române*, în SG III, 1961;
VASILIU, L., *Câteva observații asupra conținutului semantic al prepozițiilor în lumina categoriilor generalului şi particularului*, 1961;
VASILIU, L., *Asupra definiției prepoziției*, în *Elemente de lingvistică structurală* (coord. I. Coteanu), Editura Ştiințifică, 1967;
VASILIU, L., *Generarea determinanților nominali prepoziționali*, în SCL XVI, 1965, nr.1.

Dan Horia MAZILU
Academia Română

SLAVONA – ACEASTĂ „LATINĂ A RĂSĂRITULUI”

Résumé: *La naissance du phénomène spécifique appelé « slavonisme culturel » - en général, et de la littérature roumaine d'expression slavone – en particulier, a été déterminée par plusieurs facteurs; ce qui est sûr c'est que la langue slavone a été chez nous une langue de culture, ayant le même rôle que le grec ou le latin ont eu, dans d'autres espaces.*
Mots-clés *: slavonisme culturel , le slavon, littérature roumaine d'expression slavone*

Năvălirile barbare şi, mai ales, puhoiul slav de după mijlocul primului mileniu de după Hristos au blocat programul cultural (cu substanţă religioasă şi cu iscălituri adunate mai cu seamă din Scythia Minor) pus în lucru de o românitate născândă. Rosturile începuturilor au fost uitate. Destinul românităţii a căpătat altă turnură. Un lung şir de învăţaţi români şi străini nu au omenit să desluşească împrejurările în care au luat naştere acest fenomen specific numit *slavonismul cultural,* cultura, mai restrâns literatura, românească de expresie slavonă, să o definească – în relaţiile ei cu apariţiile din zonele vecine – şi să-i proclame o originalitate. A fost dovedită, astfel, netemeinicia ipostazei formulate de unii învăţaţi slavi, potrivit căreia cultura slavă a românilor a fost, de fapt, produsă de populaţia slavă care trăia aici şi, ocupând poziţiile cheie în societate, putea să-şi impună propria specificaţie culturală. La fel de falsă s-a arătat a fi şi ipoteza culturii şi cărturarilor de „împrumut”, „teorie” cu oarecare circulaţie în unele cercuri de învăţaţi din alte ţări (spre pildă, din Bulgaria). Faptele, obiectiv interpretate, au observat că nu emigrării la nord de Dunăre pe la sfârşitul secolului al XIV-lea, sub presiunea valului otoman, a unui număr de cărturari sud-slavi („teza” capabilă şi azi, încă, să înfierbânte imaginaţia unor cercetători decişi să pună sub propriile embleme tot ce găsesc scris în slavoneşte pe alte meleaguri) s-a datorat înflorirea literelor şi artelor româneşti din secolul al XV-lea.

Întreprinzând cercetarea minuţioasă a „probelor” ajunse până la noi, edificatoare – ca sferă de cuprindere – în ciuda numărului lor prea mare, Emil Turdeanu a constatat că nici în copierea manuscrisurilor, nici în ilustrarea şi împodobirea cu miniaturi a codicelor nu poate fi dovedită participarea – covârşitoare, zic unii – a cărturarilor şi artiştilor sud-slavi, bulgari în speţă, emigranţi în masă peste Dunăre. Cultura românească în limba slavonă a fost zămislită de cei al căror spirit se recunoaşte sub învelişul împrumutat – de cărturari români.

Tocmai prezenţa acestui spirit mă obligă să acord întreaga consideraţie „fazei slavone” a literaturii române vechi, căci el, *duhul* acesta, generează (şi patronează totodată) instituirea unei *stări româneşti fundamentale,* inconfundabile, în complexul sensibil ce apela în acea epocă la un veşmânt de împrumut, la un vehicul cultural străin. Prin slavonism, cărturarii români puteau obţine o necesară integrare în acel *oikumêne* răsăritean, care i-a apărat pe români o vreme de insistentul prozelitism catolic (V. Cândea, 1988, p. 43), preofesat cu un anumit succes de regatele „apostolice”, maghiar şi polonez. Bine este, însă, a instala o cumpănă dreaptă în judecarea acestei „stări” culturale şi, lângă „virtuţi”, să aşezăm şi neajunsurile ei. Căci, trebuie spus, la un moment dat slavona (zicea acelaşi Virgil Cândea) a devenit un factor de stagnare culturală. Întâi, pentru că a ajuns destul de repede un instrument greoi, vădit incomod, de creaţie intelectuală, chiar şi pentru cărturarii din ţările slave. Apoi, din pricina incompatibilităţilor de fond pe care le-a simţit, fără întârziere,

un popor latin obligat să utilizeze un idiom cu totul străin, constatare ce a făcut să apară „revoltele" timpurii ale cărturarilor, care încep să scrie în româneşte (întâi corespondenţa particulară), şi ale bisericii, unde cu siguranţă tâlcuirile, catehizările, predicile, îndumările morale se făceau în limba poporului (Antonie Plămădeală, 1981, p. 67-68, 75).

Slavon a fost la noi, s-a mai spus, o limbă de cultură, împlinind aceleaşi funcţii care, în alte spaţii, au fost asumate de latină ori de greacă. Şi nu-mi amintesc ca vre unul dintre istoricii serioşi ai acelor literaturi care dispun, pentru o parte a mersului lor prin timp, de texte scrise într-o altă limbă (în latină, de pildă – limba care în Occident s-a bucurat veacuri la rând de o preţuire remarcabilă <E.R. Curtius, 1970, p. 37-38> – dacă examinăm spaţiul vest-european, Ungaria ori Polonia) să lase la o parte aceste compunei, stabilim că începutul acelei literaturi este coincident cu învestirea limbii naţionale cu funcţii de vehicul cultural. I-aş aminti pe autorii sintezei *Littérature française*, altfel destul de exclusivişti în opiniile lor, care, prin E. Faral, subliniează valorile scrisului francez de expresie latină şi le socotesc „l' un de titre de gloire de notre nation" (Am citat după ediţia Paris, 1984, vol. I, p. 3 şi urm.).

Să repudiem noi, acum, această „aloglosie" a literaturii româneti din Veacul de Mijloc, un ev în care limbile de cultură - arăta P. Zumthor (1983, p. 72), - întâi au dominat, apoi au coexistat cu idiomurile vernaculare? Am fi singurii, iar această „solitudine ar fi greu de explicat".

Să lăsăm în afara preocupărilor noastre originalul *Învăţăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, fiindcă a fost scris în slavonă (nu mai vorbesc de tâlmăcirea grecească), interesându-ne doar de versiunea românească din secolul al XVII-lea. Să-l ignorăm pe Nicolaus Olahus, cu cărţile sale în latină, doar fiindcă nu au fost scrise în româneşte? Să nu acordăm nici o atenţie poemei redactate în italiană de Petru Cercel, ca şi textelor în limba polonă rămase de la Miron Costin? Ce decizie vom lua atunci în cazul lui Nicolae Milescu, al lui Petru Movilă, ori în cel al poliglotului Dimitrie Cantemir? Dacă hotărâm că *Învăţăturile lui Neagoe Basarab*, scriere atât de românească în spiritul ei, nu poate aparţine – căci a fost redactată în slavonă – literelor româneşti, cărei literaturi o „repartizăm"? Celei bulgare, fiindcă limba era mediobulgară? Ori celei sârbe, căci superstratul lingvistic este pertinent? *Descriptio Moldavie* a lui Cantemir cărei literaturi aparţine? Celei „latino-europene", întrucât a fost scrisă în idiomul folosit de urmaşii timpului? Celei nemţeşti, căci i-o ceruseră doar academicienii berlinezi? Sau celei ruseşti, pentru că a redactat-o în Rusia?...

Opresc aici şirul întrebărilor (unele retorice), întrucât continuarea lor ar însemna, pe de o parte, construirea unui demers realizat în absenţa oricărei informaţii despre modalităţile practicate în cercetarea scrisului vechi în oricare parte a Europei, iar pe de altă parte, necunoaşterea (şi nerecunoaşterea) specificităţilor literaturii române medievale. Mă scutesc a întinde această serie tocmai răspunsurile, de multă vreme formulate de unul dintre cei mai importanţi cunoscători ai literaturii slavone din spaţiul românesc, profesorul Ioan Bogdan, în câteva texte – *Însemnătatea studiilor slave pentru români*, Bucureşti, 1894, şi *Cultura veche românească*, Bucureşti, 1898 – capitale pentru fundamentarea unui punct de vedere corect în privinţa scrisului slavon din Ţările Române. Literatura română de expresie slavonă reprezintă nu numai o parte integrantă a întregului proces literar naţional, ci şi o probă strălucit trecută (fie şi în faţa unei Europe orientale) a capacităţii de performanţă a cărturarilor noştri pe durata a două secole şi mai bine. Această etapă – spunea cineva cu multă dreptate – nu este o „prefaţă" a literaturii veacului al XVII-lea, ci o secvenţă bine definită, cu ţeluri clare, cu contururi limpezi şi, mai cu seamă, cu funcţii însemnate pentru desfăşurările de mai târziu în întreaga spiritualitate românească. Nu întâmplător, atunci

când vor declanşa mersul biruitor al limbii române în propria literatură, scriitorii veacurilor al XVI-lea şi al XVII-lea, mai ales, vor opera recuperarea în româneşte a marilor texte pe care înaintaşii le redactaseră în slavonă. Dacă nu ar fi simţit că sunt *ale lor*, dacă nu ar fi desluşit în substanţa lor acelaşi ethos care le dirija şi lor opţiunile capitale, le-ar fi ignorat cu siguranţă, cercul de traducători din jurul lui Udrişte Năsturel n-ar fi ostenit pentru prefacerea *Învăţăturilor lui Neagoe Basarab* ori a *Vieţii patriarhului Nifon* şi nici Varlaam mitropolitul n-ar fi inclus în sumarul *Cazaniei* sale acea *Mucenicie a Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava.* Acest lucru nu s-a întâmplat, însă, pentru că, într-adevăr, drumurile însemnate ale literaturii române s-au croit în acea vreme când românii scriau în limbi de împrumut (căci, să nu uităm, lângă slavonă, ei au continuat să folosească, în cancelariile domneşti mai ales, latina şi greaca) şi tot în acea vreme s-au alcătuit câteva dintre caracteristicile de durată ale „mersului" specific al literelor noastre (modelul „eroului emplar" autohton, pe care Ureche îl va impune, nemurind chipul lui Ştefan cel Mare, se află, totuşi, în *Letopisețul de când, cu voia lui Dumnezeu, s-a început Îara Moldavă*). Acestui „mers" specific se cuvine să-i atribuim, cu îndreptățire, textele scrise de români în limbi de cultură, precum slavona, latina ori greaca, dar şi în alte idiomuri (polona, italiana, franceza, germana şi altele), precum şi compunerile unor străini integrați spațiului nostru (mă gândesc la grecul Matei al Mirelor, cel împămâmtenit aici, dar şi la Gavriil Protul ori Stavrinos, greci şi ei) sau apropiați lui. „Dubla apartenență" literară a celor din urmă mi se pare indiscutabilă, dar drepturile pe care literatura română le are asupra unora dintre scrierile lor le socot la fel de limpezi.

Bibliografie :

TURDEANU Emil, *La littérature bulgare du XIVe siècle et ?? diffusion dans les pays roumains,* Paris, 1947

CANDEA Virgil, *Temeiuri pentru prețuirea „Noului Testament", în Noul Testament de la Bălgrad,* ediția a II-a, Alba Iulia, 1988

PLĂMĂDEALĂ Antonie, *Dascăli de cuget şi simțire românească,* Bucureşti, 1981

CURTIUS E. R., *Literatura europeană şi Evul Mediu latin,* versiunea românească, Bucureşti, 1970

ZUMTHOR P., *Încercare de poetică medievală,* vesiunea românească, Bucureşti, 1983

Nicolae OPREA
Universitatea din Piteşti

POEZIA LUI ION VINEA. TREI INTERPRETĂRI

Abstract: *The expressive antinomy of Ion Vinea's lyrical creation is rendered, in fact, through the oscillating movement between chtonian fascination and uranian aspiration. In other words, the mode of poetic tension is generated by the contact between the cult of earth and the astral immensity.*

Key-words*: antinomy, chtonian fascination, uranian aspiration*

1. *Ora fântânilor*

Caz unic în literatura română, Ion Vinea, deşi s-a format în climatul spiritual interbelic, un climat marcat de recurenţe simboliste şi tumulturi avangardiste, a debutat editorial abia în anul morţii, 1964. Titlul unicului volum antum a fost stabilit încă din 1938, când grupajul poetic publicat în revista "Viaţa Românească" purta menţiunea: "Din volumul *Ora fântânilor (1915-1925)* care va apărea la Editura Fundaţiilor Regale".

Cel pentru care literatura devenise o problemă nu doar de imaginaţie, ci mai ales *de construcţie*, nu a făcut altceva decât să îşi "construiască" la nesfârşit Cartea unică, de mare unitate şi coerenţă. Antinomia expresivă a liricii sale se exprimă, în fapt, prin mişcarea oscilantă între fascinaţia htonică şi aspiraţia uraniană. Tensiunea poetică se produce, cu alte cuvinte, la impactul dintre cultul pământului şi celebrarea imensităţii astrale. Motivul *fântânii*, repetat cu obstinaţie în fruntea tuturor proiectelor de volum de la 1938 încoace, semnifică deopotrivă relevarea tainelor pământeşti şi oglindirea acelora celeste. Nu văd de ce metafora titulară este pusă de autoarea ediţiei critice (E.Zaharia Filipaş) pe seama înrâuririi lui Henri de Regnier, atâta vreme cât fântâna reprezintă una din emblemele specificului românesc. Ion Vinea nu era poetul care să-şi centreze poezia de o viaţă în jurul unei metafore întâmplătoare sau preluată de aiurea.

Principiul poetic ordonator transpare din poemul titular al cărţii singulare, aşezat în deschiderea ei, dar precedat, simbolic, de alt poem cu titlu simptomatic, *Destin*. Această artă poetică de factură simbolistă a fost publicată iniţial în revista "Viaţa Românească" (nr. 10/1938) sub o titulatură mai explicită, non-metaforică, *Vesper*. Aici, precum în alte poeme înrudite, universul spaţial este conceput de Ion Vinea ca o dispunere pe verticală, sub semnul aspiraţiei cosmice. Oricât de forţată poate să pară comparaţia, cred că *Vesper* constituie o replică peste timp la *Sara pe deal* eminesciană, marcând generic trecerea de la romantism la simbolism. Valea şi bolta senină din poezia lui Eminescu sunt substituite la Vinea cu marea şi fântânile lunii. Iar dealul concret, înţeles ca ax al universului, îşi află corespondenţa într-un spaţiu abstract al purităţii originare. Renunţând la titlul iniţial, de pastel, poetul interbelic se orientează către poezia de cunoaştere, echivalând *ora fântânilor* cu timpul creaţiei. "Ora de linişti stelare" este propice contemplaţiei meditative şi presupune sensul căutării izvoarelor/inspiraţiei. Cele trei unităţi strofice cvasi-independente sunt expert ordonate în jurul motivului coagulant, i-aş spune, trivalent: "fântâna" marină (apa vieţii şi, implicit, a creaţiei), fântâna memoriei şi fântâna cerului. Secvenţele vizunii poetice sunt organic întreţesute: pastelul vesperal de la marginea mării, evocarea inocenţei paradisiace cu ajutorul amintirii, dualismul angelic-demonic sau uranian şi htonic - figurând tentaţiile spiritului obsedat de ordine şi simetrie.

În prima strofă, încifrarea conceptuală a stării de contemplație care asigură accesul spre lumea imaginară ("clar semn de lumi fără nume") amintește de arta poetică barbiană a jocului secund, *Din ceas, dedus…* Subiectul liric se află pe malul mării (denumită macedonskian Thalassa), nutrindu-și viziunea din perspectiva nețărmurită. Semnificativ este faptul că și la Ion Barbu apare "figura" mării cu funcție armonizatoare ("Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea"). Dar în poemul lui Vinea primează atmosfera sufletească (incandescentă) sugerată prin elemente ale stingerii și tăcerii. Largul mării are culoarea "ambrului" (un chihlimbar galben, folosit la confecționarea obiectelor ornamentale) și a focului care se stinge; valurile mării se liniștesc ("Thalassa-n ritmuri apune"). Pe acest fundal sunt proiectate imaginile amintirii din strofa a doua. Toate aceste imagini ale purității izvorăsc aievea din *sufletul-fântână*: ecouri ale vocilor "sfânt de curate", ochii și fruntea "pure", cugetul "curat". Iar clopotele "legănate" acompaniază sonor nuntirea cosmică. În strofa ultimă, dimensiunea verticală a aspirației este sugerată prin formula oximoronică a *fântânilor lunii*. "Îngerul" ordonator se confruntă finalmente cu forțele tenebrelor ("umbre", rugi "netălmăcite și sumbre"). Explorând adâncimile necunoscute, poetul aproximează o lume presimțită doar prin durerea cauzată de primejdia demonică. Ion Vinea armonizează în *Ora fântânilor* poetica amintirii cu poetica vagului, conturând o atmosferă lirică dominată de simboluri ale declinului (sunete stinse,șoapte, ecoul clopotelor) sau ale spontaneității și inspirației (Thalassa, fântâna). Ora "fântânilor" desemnează, în fond, ceasul în care spiritul oscilează între aspirația către absolut și tentația regresiunii temporale sau nostalgia purității adamice. În jurul motivului emblematic – fântâna – prin notații fugare și aluzii aparent spontane, dar savante, se creează spațiul simbolist al sugestiei și nuanțelor. Muzicalitatea versurilor e asigurată nu doar de ritmul interior, ci și de utilizarea retorică a aliterației (ambru, umbre, sumbru).

2. *Chei*

Publicată mai întâi în săptămânalul "Reporter" (nr. 1/dec 1933) cu titlul *Apa nopților*, această poezie într-un grad înalt ermetică a fost republicată sub titlul actual în revista "Viața Românească" (nr. 10/oct. 1938). Un alt titlu sub care re-apare ușor modificată în "Revista Fundațiilor Regale" (nr. 11/nov. 1944), *Pastel marin*, sugerează apartenența la ciclul consistent al "marinelor", împreună cu: *Ovid, Incantație, Tomis, Tristia, Nox, Chemare, Dor de mare, Casa din Mangalia, Popas, Nauta, Tuzla* ș.a. A fost inclusă, totuși, de autor în ciclul titular al volumului antum (*Ora fântânilor*) conform titlului autograf din manuscrise: *Chei*.

Într-un climat nocturn, poetul conturează universul poetic clar-obscur, dezolant, ale cărui coordonate se concentrează în jurul unui *port vechi* bătut de vânturi și pierdut în "pânzele trecutului" sub lumina palidă a stelelor. Se configurează astfel un topos abstract, un loc simbolic al morții presimțite, văzut ca punct de plecare a sufletelor moarte spre Judecata de Apoi: "La judecata din urmă/ de-aci au pornit sicriele". În cheiul apărat de digul care liniștește furtunile își face apariția "de nicăieri" și acostează "corabie-fantomă cu fulgerul ei mort". *Corabia fantomă* a lui Vinea pare desprinsă din nordica legendă care l-a inspirat pe Wagner, încorporând simbolistica eșecului în tentativa de atingere a idealului. Evocând "ideea de forță și de securitate de-a lungul unei traversări dificile", corabia poetului simbolizează, în același timp, "visele nobile prin inspirație, dar irealizabile, vise legate de idealul imposibil" (Cf. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*). Opusă Arcei salvatoare a lui Noe, corabia fantomatică blestemată poartă sufletele pe calea ratării. Idealul intangibil este relaționat de poet cu ratarea *poveștilor* sau a mitului etern: "E

somnul lanțurilor roşii prin stingerea vremurilor,/ e toamna pietrelor în podgoria beznelor,/ e ochiul de cocleală al veşniciei/ în care s-au înecat poveştile".

În *Chei*, Ion Vinea realizează metaforic un gen de agravare a *Paradis*-ului *în destrămare* blagian. Registrul elegiac – fiind vorba de o elegie marină în absența mării – apare atenuat aici prin imagistica violentă de factură avangardistă cu rezonanță baudelaireiană: "păunii cu aripi de vânt", "veninul verde al orelor", "aria frigurilor", "farul orb", "somnul lanțurilor roşii", "podgoria beznelor", "ochiul de cocleală al veşniciei" ş.a. Poetul se vădeşte un vizual, uzând de culori şi ele violente (verde, roşu) în tabloul static pe care îl creionează, culori contrastante față de imaginile stingerii şi degradării materiei sub patina timpului. Expresivitatea şi, în genere, construcția modernă a metaforei derivă din utilizarea frecventă a sinesteziei: "pogoară arborii numai noaptea/ din umbre se aleg păunii cu aripi de vânt"; "fiorii aiurează aria frigurilor"; "stâncile păstorite / pasc liniştile ce visează fanfare lungi de undă"; "Pe treptele de mătasă s-au prăfuit lunar sunetele". Asemenea *corespondențe gândite* dau strălucire instrumentarului retoric dominat de metafore şi epitete eclatante. Pastelul nocturn, chiar dacă întemeiat pe notația aparent impersonală, nu exclude tainele nopții ocrotite prin sugestia simbolistă.

În totul, *Chei* este un poem al ratării idealului existențial/creator în care intelectualizarea emoției devine radicală, sub auspiciile abstractului. Pletora de elemente concrete din categoria negativului (stele fără raze, farul orb, furtuni şi friguri, sunete prăfuite, poveşti înecate, sicrie) acordă o notă acută trăirii poetice, chiar dacă metaforismul excesiv tinde să anuleze patosul confesiunii lirice camuflate.

3. *Lamento*

Sub acelaşi titlu, *Lamento* a fost publicată inițial în revista avangardistă, cu program constructivist, înființată de însuşi Ion Vinea, *Contimporanul* (nr. 39-40/aprilie 1923). Conform datării autorului, poezia a fost concepută în 1920. Va fi apoi inclusă în al patrulea ciclu al volumului unic, *Aievea* (celelalte erau: *Ora fântânilor, Steaua somnului* şi *Exil*). Se încadrează în categoria poemelor de inspirație citadină, alături de *Îngerul a strigat, La ora când cafenelele se închid, Remember, Whisky-Palace, Impas* ş.a. Deşi titlul indică structura unei elegii, registrul de lamentație sau tânguire este bine strunit. Transpare, în schimb, tristețea unui eu dezabuzat, cu accente sceptic-ironice. Întrucât formula elegiacă este convertită într-un gen de notație crudă şi lapidară, în formula avangardistă a poeziei-colaj.

Evenimentul liric este uşor melodramatic, dar comunicarea lui eliptică este epurată de orice sentimentalism. Pe fundalul unui centru metropolitan dominat de "stelarele vitrine", "printre sonerii, lumină" se consumă o "tragedie citadină" anonimă. Într-un decor (simbolist) pluvial, citadinii se precipită spre teatru, pentru a asista la "un spectacol de adio" (ciudat lucru, la început de primăvară). Vitrinele sunt strălucitoare, maşinile claxonează strident, afişele decorează abundent zidurile oraşului ca "de sfântul Bartolomeu al afişelor". Într-un automobil de lux, o misterioasă ființă feminină fascinată de "feeria" vieții urbane de noapte, se îndreaptă şi ea către teatru. Pare o ființă intangibilă şi însingurată, marcată de o intensă viață interioară ("pe rugul tău lăuntric răstignită"). La volanul maşinii care se apropie vertiginos de "intrarea în teatru" se află un şofer de culoare – inducând nuanța exotismului –, denumit generic Negrul. Tot acest tablou dinamic este conturat de poetul dotat cu vizualitate picturală, în linii sigure şi sumbre, după poetica realismului crud şi impersonal: "Dinspre bariere noaptea vântuie,-/treci între cristale, feeric, deci,/ pe rugul tău lăuntric răstignită,/ în dâra farului, snop imponderabil,/ cu echipaj pe pneu rostogolit.// Şi s-au aprins stelarele vitrine,/ cumplit se strâmbă Negrul la volan". Dar

versul final, stingher şi confesiv, ghilotinează aievea această comunicare obiectivă: "Nu mă vezi, sufăr, sub ţilindrul inutil". Eul poetic, pregătit şi el de spectacol, ascunzându-şi până atunci suferinţa sub jobenul de ceremonii (cu un termen rar: "ţilindrul"), se demaschează deodată, văzând indiferenţa necunoscutei iubite care intră dansând în clădirea teatrului. Peste această anodină scenă nocturnă pluteşte aburul înstrăinării. Subiectul liric însingurat şi necunoscuta iubită în taină – la care se adaugă un martor nervos, şoferul – devin ei înşişi actori pe scena vieţii citadine, jucându-şi pantomimic rolurile într-o "tragedie" contemporană. Drama lor sufletească este accentuată de nevroza metropolei: claxoanele zgomotoase, excesul de afişe, ploaia sâcâitoare, vântul care bate aprig dinspre periferie. Climatul clar-obscur, cu emblemele strălucirii feerice sau ale obscurităţii nocturne (dâra farului, felinarele, Negrul), întreţine misterul dramei anonime.

Lamento este, într-adevăr, "caracteristică pentru acest sector al poeziei oraşului modern", o poezie "în care grotescul şi fantasticul se întrepătrund" (Matei Călinescu). Atmosfera fantastică este susţinută stilistic prin folosirea imagisticii "constructiviste" şi a manierei animiste, în direcţia antropomorfismului ("arborii îşi fac semne ca surdomuţii", "plângeţi lacrimi de făină", "înghite felinarele unul câte unul"). Ritmul sacadat al versului se acordă cu notaţiile fruste şi impresiile difuze contrase în discurs.

Adrian SĂMĂRESCU
Universitatea din Piteşti

ALCHIMIA EMINESCIANĂ : DE LA FORMELE MENTALULUI POPULAR LA LITERATURĂ

Résumé : *L 'article propose une perspective comparative de quelques textes-contes de Mihai Eminescu (*Făt-Frumos din lacrimă, Povestea magului călător în stele, Călin Nebunul, Fata în grădina de aur, Miron şi frumoasa fără corp*) avec leurs prototypes folkloriques en partant de la forme simple et en arrivant à la forme savante. Les métamorphoses produites dans son laboratoire poétique génèrent des restructurations pas seulement au niveau formel mais aussi dans la structure profonde.*

Mots-clés *: perspective comparative, prototypes folkloriques et contes littéraire, niveau formel, structure profonde*

Eminescu e printre primii oameni de cultură de la noi care proiectează un univers mitic autohton. Reîntoarcerea la origini, mitul vârstei de aur a umanităţii, sunt constante ale operei sale şi constituie o dovadă în plus că formele mentalului popular au alimentat permanent geniul eminescian. Plonjăm într-o lume de imagini şi simboluri, o lume pe care Eminescu a cunoscut-o şi la care a încercat să ne facă părtaşi. Abordarea propusă va fi una în cercuri concentrice, plecând de la exterior către interior, de la *arhetip* către *etnotip*. Alchimia eminesciană devine relevantă prin plasarea în paralel a prototipului folcloric şi a variantei "prelucrate" (Perpessicius îl numea pe Eminescu *un atât de vrăjitoresc alchimist în a strămuta plumbul în aur* – 1964, I, pag. LI). Prin analiza comparativă, vom urmări transmutarea producţiilor populare în laboratorul său poetic, devenire, înţeleasă ca împlinire, a textului sub toate aspectele sale, de la prozodie până la fond imagistic şi idee poetică. Modificările nu sunt doar formale, ele afectând însăşi structura de adâncime.

În terminologia lui Andre Jolles avem de urmărit traiectul transformării unei *forme simple actualizate* într-o *formă savantă*. Cordonul ombilical ce leagă cele două entităţi nu va fi niciodată tăiat, căci Eminescu nu rămâne la stadiul de imitator al versului popular, materialul folcloric e ridicat pe o treaptă calitativ superioară: *Marele merit al lui Eminescu constă în asimilarea organică, creatoare, a concepţiei poporului despre viaţă, în cernerea acestei concepţii prin propria sa personalitate şi în exprimarea ei artistică într-un chip fermecător*. (I.D. Bălan, 1956, pag. 13-14).

Ovidiu Bârlea urmăreşte procesul "rotunjirii" creaţiilor folclorice de către Mihai Eminescu, remarcând scopul diferit al acestuia faţă de cel al "îndreptărilor" lui Vasile Alecsandri. Poetul de la Ipoteşti nu a intenţionat să lase posterităţii o antologie de poezie populară, drept pentru care textele culese de Eminescu alcătuiau un soi de *manual de inspiraţie poetică*. (Ov. Bârlea, 1974, pag. 222).

Şi Mihai Pop se opreşte asupra folclorului ca materie primă în creaţia eminesciană. Pornind de la deosebirea funcţională dintre variantele folclorice şi variantele poeziei culte, marele etnolog remarca: *fiecare variantă folclorică este un moment dintr-o lungă serie de transformări creatoare, dar totodată, pentru momentul dat, o realizare definitivă, de sine stătătoare. În poezia cultă, variantele nu sunt decât forme premergătoare redacţiei definitive. Când introducea poezia populară în laboratorul său, Eminescu încerca să o prefacă pentru a ajunge la o formă proprie*. (M. Pop, 1965, pag. 205).

Pe aceleaşi coordonate se situează Ion Rotaru când afirmă că poezia lui Eminescu *caută a ridica elementul folcloric la o potenţă artistică mai cuprinzătoare şi mai adâncă, în*

creații care tind să sintetizeze o concepție istorică bazată pe tradiție, pe modul de a gândi şi a simți al poporului. (I. Rotaru, 1965, pag. 237). Împletirea măiastră a geniului popular cu geniul lui Eminescu e remarcată şi de alți cercetători. Astfel, aserțiunea lui I.D. Bălan este justificată: *Oglindind cu o rară profunzime şi forță artistică bogata şi zbuciumata lume de gânduri şi simțăminte a poporului, el a realizat prin versurile sale o adevărată enciclopedie lirică, în care trăieşte intens istoria, psihologia şi năzuințele poporului nostru. Poezia lui, uimitor de personală şi originală, are totodată o deosebită valoare de generalizare*. (I.D. Bălan, 1956, pag 5).

Eugen Todoran propune o altă perspectivă care vizează deopotrivă literatura cultă şi folclorul; e vorba de doi factori ordonatori: fantasticul şi miraculosul. (E. Todoran, 1972, pag. 88). În literatura cultă există o deosebire netă între fantastic şi miraculos (v. R. Caillois); în folclor, fantasticul se suprapune miraculosului, la care se adaugă şi fabulosul specific basmelor şi legendelor. Todoran identifică în opera eminesciană un fantastic de tip romantic şi altul de tip folcloric. Fantasticul e structurat dual şi în funcție de atitudinea în fața imaginarului; se vorbeşte astfel despre un *fantastic macabru* (generat de teama în fața imaginarului) şi de un *fantastic comic* (ca eliberare în fața imaginarului, din care rezultă convenționalismul ficțiunii). Fie că e tratat în registru ironic, prin alegorizarea vechilor mituri (a se vedea ceva mai jos formulele inițiale şi finale din basmele lui Eminescu), fie în registru umoristic, când mitul trece în "mitologicale", fantasticul se întâlneşte cu miraculosul într-un tot unitar, popular şi cult în acelaşi timp.

Materialele luate în discuție provin din domeniul basmologic, deşi extrem de relevante pentru tema noastră ar fi şi textele lirice şi paremiologice. Acolo unde prototipul folcloric lipseşte sau nu există suficiente "dovezi" pentru deducerea lui, vom considera că textele eminesciene se înscriu în sfera mai largă a ceea ce Perpessicius numea *divertisment folcloric*.

Basmul a fost pentru Eminescu mai mult decât un obiect estetic cu legi de funcționare bine definite şi nu neapărat contextul romantic a generat această pornire organică spre coborârea *in illo tempore*. Gândirea eminesciană a fost una *mitopeică*, iar cea mai la îndemână modalitate de conseravare a mitului o oferea basmul. Patima pentru basm a transmis-o Eminescu şi prietenilor săi, Creangă şi Slavici, care debutează tocmai cu prelucrări de basme. Eminescu însuşi apare pe scena prozei cu **Făt-Frumos din lacrimă** (1870), cap de serie pentru ceea ce se va numi *basmul cult*. Compus în perioada studenției vieneze şi tipărit în revista "Convorbiri literare" din 1 şi 15 noiembrie 1870, are ca presupus prototip folcloric un basm transilvan, *Sfăt-Frumos crescut din lacrimă*, cules din Şteiu, valea Crişului Negru şi publicat de Teofil Teaha în *Graiul din valea Crişului Negru*, Editura Academiei, 1961, pag. 187-190.

Deşi majoritatea cercetătorilor opinează că basmul transilvan ar sta la baza textului eminescian, *comparația atentă dezvăluie însă că lucrurile stau invers* (cf. Ov Bârlea, 1974, pag. 224-225). Argumentele pe care le aduce Bârlea ni se par pertinente, motiv pentru care le redăm – *in extenso* – în cele ce urmează: *Schema basmului bihorean e aproape identică cu cea a lui Eminescu, diferențele fiind minime şi mai cu seamă nesemnificative. Dar dovada cea mare stă în faptul că povestitoarea bihoreană pune pe baba posesoare a calului năzdrăvan în lună: se vede că ea n-a înțeles pasajul cu luna ce se apropie de pământ ca să se întoarcă în ea fata babei şi a reținut că aceasta ar fi originară de pe acest astru. Devierea constituie un unicat, fiindcă întotdeauna în basmul popular baba stăpână a iepei năzdrăvane locuieşte pe pământ, de obicei într-un ostrov. În afară de aceasta, ori de câte ori eroul se deplasează la mari distanțe, mai cu seamă pe alte tărâmuri, se arată şi mijlocul – de obicei miraculos – cu care face această călătorie neobişnuită. Se observă*

apoi că în nici un alt basm popular acțiunea nu se petrece decât pe pământ, apoi pe tărâmul de jos (lumea neagră) sau în copacul înalt până la cer, niciodată în lună sau în alte planete din cauză că luna, ca şi soarele, sunt concepute a fi ființe animate de aceleaşi resorturi ca şi oamenii, prefigurate ca nişte călători care dau ocol pământului, întorcându-se la sfârşit la casele lor unde îi aşteaptă mama, obosiți şi adesea scârbiți de cele ce văd pe pământ. În mentalitatea mai veche, luna şi soarele erau considerate ființe sfinte, ca atare temute şi adorate, la depărtare enormă de concepția modernă care le înfățişează a fi întinderi planetare sferoide. (ibidem). Am avea de-a face aşadar cu un proces de folclorizare, manifestat de data aceasta la nivelul structurilor narative.

Osatura basmului eminescian este aceeaşi cu a basmului popular, numai că se resimt influențe ale romantismului, ale literaturii germane, dar şi unele "stângăcii" în ceea ce priveşte asimilarea simbolurilor. Pare a fi mai degrabă o înseriere de două basme; o dată nunta dintre Făt-Frumos şi Ileana Cosânzeana săvârşită, ne-am aştepta ca acesta să fie *happy-end*-ul, numai că de aici începe marea căutare a fetei Genarului.

Caracterul formular, stereotip e recognoscibil şi în basmul lui Eminescu. Formula inițială şi cea finală au darul de a izola basmul ca obiect estetic, de a face ruptura de timpul cotidian, apoi de reintegrare în acesta, de a ne atenționa asupra raportului dintre narator şi nonveridicitatea celor povestite. Prelucrarea cultă se simte de la primele rânduri: *În vremea veche, pe când oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decât în germenii viitorului, pe când Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pământului – în vremea veche trăia un împărat întunecat şi gânditor ca miazănoaptea şi avea o împărătească tânără şi zâmbitoare ca miezul luminos al zilei*, ca să regăsim în formula finală un parigmenon drag lui Eminescu: *Ş-au trăit apoi în pace şi în linişte ani mulți şi fericiți, iar dac-a fi adevărat ce zice lumea, că pentru feții-frumoşi vremea nu vremuieşte, apoi poate c-or fi trăind şi astăzi.*

Naşterea eroului este una miraculoasă, fundamentată pe credința magică în icoanele făcătoare de minuni. Înaintată în vârstă, împărăteasa va dobândi un moştenitor prin contactul cu supranaturalul: *Sculată din patul ei, ea se aruncă pe treptele de piatră a unei bolte în zid, în care veghea, deasupra unei candele fumegânde, icoana îmbrăcată în argint a Maicei durerilor. Înduplecată de rugăciunile împărătesei îngenuncheate, pleoapele icoanei reci se umeziră şi o lacrimă curse din ochiul cel negru al mamei lui Dumnezeu. Împărăteasa se ridică în toată măreața ei statură, atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece şi o supse în adâncul sufletului său. Din momentul acela ea purcese îngreunată.* Geneza va amprenta şi denominația eroului, aşa cum se întâmplă adesea în straturile populare. Evoluția lui este aceeaşi cu a oricărui erou de basm; Făt-Frumos din lacrimă creştea într-o lună cât alții într-un an.

Dacă am urmări funcțiile personajului aşa cum sunt ele definite de Propp în *Morfologia basmului*, am observa că plecarea de acasă nu e clar motivată de vreo prejudiciere; eroul pleacă într-o călătorie inițiatică pentru că asta e soarta oricărui personaj de basm. Urmează întâlnirile cu opozanții şi adjuvanții, ajutoare năzdrăvane şi obiecte miraculoase, toate croite pe calapod folcloric. Mama pădurii, Genarul, metamorfozele, mutațiile coordonatelor spațio-temporale fac parte din recuzita basmologică tradițională. Eminescu filtrează toate aceste forme de mental popular prin propria personalitate artistică şi realizează un adevărat poem în proză.

Povestea magului călător în stele (Făt-Frumos fără de stea – în ediția Murăraşu) e o încercare a lui Eminescu, nefinalizată, de a realiza un basm în versuri (manuscrisul cuprinde circa 700 de versuri). Faptul că proiectul nu a fost dus la bun sfârşit

e întărit şi de lipsa titlului, denominațiile prin care s-a făcut cunoscut fiind opera egeților marelui poet.

Eroul, Făt-Frumos, reiterează funcțiile tipice personajului de basm; pleacă de acasă pentru a dobândi un nou statut ontologic, tatăl său îl supune unor probe inițiatice, mijlocul de locomoție este un cal ce mănâncă jeratic. În drumul spre bătrânul mag, ce sălăşluia în vârful unui munte, neofitul săvârşeşte o adevărată *oribasia,* ascensiunea sa putând fi interpretată ca simbol anabazic în terminologia lui Gilbert Durand (*Structurile antropologice ale imaginarului*). Magul îi dezvăluie tânărului prinț câteva din tainele alcătuirii lumii. Motivul oracolului în care sunt înscrise destinele tuturor oamenilor reprezintă în contextul acesta unicitatea, caracterul excepțional al eroului, genialitatea. El nu figurează în cartea sorții, deci destinul său nu este dinainte stabilit, căci el nu are o stea.

Explicația magului pentru această lipsă se supune unui resort etiologic încetățenit în mentalitatea populară, ce fundamentează legătura dintre uman şi sideral. Stelele firmamentului sunt de fapt oştile îngereşti, sufletele pure; magul spune că aceste suflete cereşti coboară pe pământ şi se întrupează, astfel născându-se o ființă umană, urmând ca la moarte sufletul luminos să se desprindă de carapacea de lut şi să reurce la ceruri.

Cele trei ipostaze ale basmului **Călin Nebunul** (varianta în proză, basmul versificat şi poemul *Călin – file din poveste*) ne oferă prilejul să observăm îndeaproape mutațiile funcționale şi ficționale operate de Eminescu pe axa popular-cult. Varianta originală, culeasă de Eminescu şi notată "cu fidelitate de magnetofon", e dominată de mărci ale oralității graiului moldovenesc (M. Pop, 1965, pag. 207): adverbul *acu* – ca mijloc de demarcare sintactică şi subliniere expresivă; comentariul povestitorului pe marginea celor povestite – *Era basma de-a noastră, neagră, cu floricele p-împrejur*; cadența dialogului şi eliziunile; frecvența locațiunilor. Mihai Pop conchide că Eminescu avea cunoştințe adânci de stilistică populară.

Comparând formulele ce încadrează basmul popular şi pe cel versificat de Eminescu vom observa transformarea unor "prefabricate artistice" în adevărate structuri poetice. *Era odat-un împărat ş-avea trei fete şi erau aşa de frumoase, de la soare te puteai uita, da la dânsele ba. Acu, cele două era cum era, da cea mijlocie nici se mai povesteşte frumusețea ei(...)* devine

Fost-a Împărat odată şi trei fete el avea
Cât puteai privi la soare, da la ele că mai ba.
Una decât alta este mai frumoasă de poveste,
Dar din ele-acuma două mai era cum mai era,
Nu că doar ai putea spune, cum că-a fost aşa ş-aşa,
Nici o vorbă de poveste, cer cu stele presărat
Nu ajung la frumusețea ăstor fete de-mpărat.
Dar deşi nu-ți poți da sama despre ele cu cuvântul,
Mintea tot le-atinge umbra, ochii lor i-ajunge gândul.
Dar de cea mai mijlocie nici un gând să n-o măsoare,
E o floare de pe mare, cine-i cată-n față moare.

Asemănător stau lucrurile şi în ceea ce priveşte formula finală. Tradiționala nuntă cu care se încheie basmul fantastic îl are ca participant şi pe narator:

Ş-o făcut un bal straşnic, şi eram şi eu acolo…şi ei au făcut o ulcicuță de papară şi m-o dat pe uş-afară. Da mie mi-o fost ciudă, şi m-am dus în grajd şi mi-am ales un cal cu şeaua de aur, cu trupul de criță, cu picioarele de ceară, cu coada de fuior, cu capul de curechi, cu ochii de neghină, ş-am pornit p-un deal de cremene: picioarele se topeau,

coada-i pârâia, ochii pocnea. Ş-am încălicat pe-o prăjină şi ţi-am spus o minciună, ş-am încălicat pe-o poartă şi ţi-am spus-o toată.
Versurile 715-727 păstrează datele esenţiale ale basmului popular, dar topite şi returnate de Eminescu într-o nouă matrice stilistică:

Şi făcu o nuntă mare dup-opt ani de-nstrăinare,
Multă lume se dusese ca să vad-aşa serbare.
Fui şi eu…Dar cum făcură o ulcică cu papară,
Mi-au bătut căciula-n creştet şi m-a dat pe uş-afară.
Mă-nciudai urât. În grajduri pusei mâna pe-un cal graur,
Cu picioarele de ceară şi cu şeaua numai aur,
De fuior îi era coada, capul lui era curechi,
Avea ochii de neghină şi gândaci avea-n urechi,
Ş-am pornit pe-un deal de cremeni…picioarele se topeau,
Coada pârâie-ndărătu-i, ochi-n capul lui pocneau.
Cum văzui că nu-i de bine încălecai pe-o prăjină
Şi mergând pe ea de-a vale v-am spus şi eu o minciună.
Şi încălecând pe-o şea, v-am spus-o toată aşa.

Statutul personajului principal conservă semele esenţiale ale basmului: Călin e al treilea dintre cei trei copii ai unui vornic, pare *prost ca gardul de răchită, şui ca clanţa de la uşă*, şade-n vatră şi se joacă în cenuşă (posibile interferenţe cu Cenuşotcă şi Cenuşăreasa), toate aceste elemente făcând din el purtătorul unui însemn victimar. Portretul moral al lui Călin se înscrie în tipologia caracterizării făcute din perspectiva celorlalte personaje participante la acţiune. Acceptarea punctului de vedere al acestora se face cu intenţia de a mări contrastul între ceea ce eroul pare a fi şi ceea ce ni se va dezvălui că este. Ca în orice basm, mezinul, prâslea, este – până la trecerea probelor – întruparea antieroului, elocventă find în acest sens seria epitetelor cu care-l gratulează "povestitorul": *prost, şui, tont, uituc.*

Odată ce răspund provocării împăratului de a le salva pe cele trei fete răpite, începe aventura eroică. Locul de popas este stabilit prin proba aruncării săgeţii şi, deja, decalajul "calitativ" dintre fraţii cei mari şi Călin se transformă în avantaj de partea acestuia din urmă. Păzirea focului e o altă probă valorizată intens de Eminescu. Gradarea ascendentă a puterii zmeilor este marcată prin diferite mijloace; fratele mai mare aude în văzduh un *glas*, cel mijlociu un *chiu*, pentru ca mezinul să audă un *vuet mare*. (Această gradare e absentă din textul popular cules). Lupta şi rezultatele ei sunt, de asemenea, sugestive: primul face din zmeul ucis trei căpiţi de carne, mijlociul patru clăi de carne. În basmul popular, lupta lui Călin cu cel de-al treilea zmeu nu diferă marcant de celelalte: *Cât se luptă, se luptă, cât de cât să nu se dee smăul. I-o tăiet Călin-Nebunul o ureche, ş-o picat o picătură de sânge ş-o stins focul. Ş-aşa pin-ntuneric s-o-nceput ei a lupta şi-sfârşit l-o omorât Călin-Nebunul ş-o făcut opt căpiţi de carne.* La Eminescu, descrierea ia proporţii, atât pe linia amănuntelor, cât şi pe cea a expresivităţii:

Se luptă Călin Nebunul, mai ca sufletul să-i stee,
Iară Smeul cel puternic, cât de cât să nu se deie (…)
Şi în negrul întuneric într-o luptă oarbă, crudă,
Mâini de fier în piept i-nfige – smeul ostenit asudă,
Gâfâie pe cele-opt gâturi, sub genunchi Călin îl ţine
Şi cu sabia-i retează a lui capete păgâne.

Comentariul lui Ştefan Badea vizează expresivitatea eminesciană la nivelul non-stereotipiei lexicale. (Ştefan Badea, 1982, pag. 9). În acest sens sunt comparate locuţiunile *a tăia capul* (din textul cules) şi *a pune capul în poale,* apoi *a răpune capul* (din basmul versificat).

Întânirea eroului cu De-cu-seară, Miezu-nopţii, Zori-de-ziuă relevă o altă constantă basmologică şi anume comprimarea temporală. Pentru toate cele trei întâlniri, basmul în proză păstrează acelaşi dialog stereotip, în timp ce în varianta versificată dialogul se nuanţează; e suficient să urmărim variaţiile formulei de identificare: *cum te cheamă?, cine eşti?, cum te strigă?*, faţă de invarianta: *Da cine eşti d-ta?*

Textul versificat propune o serie de pasaje "inedite" în comparaţie cu basmul cules, cele mai multe de pronunţată factură romantică; de pildă, versurile: *Luna ese dintre codri, noaptea toată stă s-o vadă,/ Zugrăveşte umbre negre peste giulgiuri de zăpadă/ Şi mereu ea le lungeşte şi suind pe cer le mută,/ Parcă faţa-i cuviasă e cu ceară învăscută* vor intra în alcătuirea poeziei "Făt-Frumos din tei". Eminescu e interesat mai ales de acele pasaje apte de a fi dezvoltate descriptiv. Pornind de la elementele de decor ale basmului popular, poetul va realiza un cadru tipic "eminescian":

Scări bătute-n pietre scumpe, repede voinicul sue
Intră-n casele frumoase din înnalta cetăţue,
Pe covoare moi el calcă, intră în acea odae
Care-i plină de a lunei blândă, tainică, bătae.
Pe păreţi icoane mândre zugrăvite-n umbră par
Cum că chipur'le din ele dintre codri mari răsar.

Revenirea lui Călin din călătoria iniţiatică nu mai urmează firul stereotip al basmului, Eminescu negăsind în această secvenţă efecte artistice relevante în economia firului epic; din acest motiv, asistăm la un fenomen de concentrare, chiar de reducţie a secvenţelor narative. Ilustrativă este scena dezlegării celor trei fii ai timpului - De-cu-seară, Miez-de-noapte, Miez-de-ziuă -, imagine surprinsă de Eminescu în numai două versuri, faţă de cele trei fraze ample din basmul popular. Tot ca inovaţie trebuie trecută şi schimbarea ordinii accederii eroului în cele trei spaţii silvestre; în basmul popular, Călin ajunge mai întâi la pădurea de aur, or Eminescu restabileşte gradaţia valorică ascendentă aşa cum, de altfel, ar fi trebuit s-o structureze şi mentalitatea populară.

Deosebit de interesantă pentru discuţia noastră ni se pare inserarea cântecelor celor trei fete de împărat în osatura basmului versificat, cu atât mai mult cu cât ele însele sunt prelucrări eminesciene având ca prototip creaţii folclorice. Aceste pasaje eminamente lirice pot fi discutate şi din perspectiva modernă a intertextualităţii. Versurile *Ca o pasăre măiastră/ La noi în fereastră* îşi pot afla modelul în *Fă-mă-o pasăre măiastră/ Să sbor la badea-n fereastră*; *Vai de picioarele mele/ Pe-unde îmblă ele?* vs. *Şi, vai, picioarele mele/ Pe unde-or să îmble ele*; *Lumea-ntreagă o colindă,/ Mergi la noi în grindă,/ Spune-i mamei! Ce-am făcut/ De m-a mai născut,/ Căci ar fi făcut mai bine/ Să mă ia de mâne,/ Prefăcută că mă scapă/ Să m-arunce-n apă,/ Căci de cer ar fi iertată/ Şi de lumea toată* comparativ cu textul din ms. 2284 (M. Eminescu, *Literatura populară*, pag. 39): *Când tu, maică, m-ai făcut/ Să mă fi luat de-o mână,/ Să mă fi dus la fântână,/ Să mă fi ţipat în apă. (…) Dumnezeu te-ar fi iertată/ Că n-aş îmbla lumea toată.*

La fel stau lucrurile şi cu al doilea cântec. Rama ce încadrează acest pasaj e una memorabilă în lirica eminesciană, metafora centrală fiind considerată de mai mulţi analişti drept cel mai frumos vers din literatura română:

Şi prin albul întuneric al pădurei de argint,
Vezi isvoare sdrumicate peste prund întunecând
Şi sărind în bulgări fluizi pe pietrişul din răstoace

În cuibar rotit de ape peste care luna zace.

Cântecul e "anunţat" prin trimitere la lirica populară, şi anume la doină: *El aude-un cântec dulce, plin de lacrimi şi de noduri,/ Doină de simţire ruptă ca jelania-n prohoduri.* Lui Călin îi pare că "din piept de fată cântă o privighetoare": *Aşa-mi vine când şi când/ Să mă iau pe drum plângând*, structură preluată aidoma de poet din repertoriul folcloric.

Aşa cum s-a remarcat, al treilea cântec este cel mai apropiat de literatura populară pentru că aici Eminescu *nu mai combină elemente disparate, ci redă cu mici prefaceri o parte dintr-o doină pe care-o aflăm în ms. 2284* (cf. D. Murăraşu, 1977, pag. XXXVIII). Şi acest pasaj cunoaşte ceea ce s-ar putea numi o formulă introductivă: *Şi-nainte-i parcă vede satul lui şi i se pare/ C-auzea doinind o fată chiar la ei în şezătoare.* Textul se încadrează în seria blestemelor, tipul *Mândră, mândră, draga mea/ Ajungă-te jalea mea,/ Să te-ajungă-un dor şi-un drag/ Să şezi toată ziua-n prag,/ Cu firuţ băgat în ac/ Şi tu să nu poţi împunge/ Pân´ nu-i suspina şi plânge.*

În ceea ce priveşte poemul *Călin – file din poveste* a fost remarcată tendinţa de defolclorizare a materialului poetic (v. Al. Niculescu, *Între filologie şi poetică. Analiza textuală a variantelor pemului "Călin – file din poveste"*, în L.R., nr.5/1975), tendinţă manifestată încă din prima variantă a poemului, la nivel prozodic, când poetul alege alexandrinul în locul versului popular de 7-8 silabe; troheii, specifici folclorului, sunt înlocuiţi progresiv cu peoni; rimele masculine sunt înlocuite cu cele feminine. La nivelul topicii se remarcă utilizarea unor procedee artistce culte, cum ar fi inversiunea genitivului ori antepunerea adjectivului: *ale râurilor ape, a frumuseţii haruri, a ei buze* respectiv, *tânguiosul glas de copot, subţire pânză* etc. La nivel sintactic, acumulările de atribute pe lângă acelaşi determinat constituie tot o dovadă a îndepărtării de modelul popular: *luna moale, sfiicioasă şi smerită, adâncii, triştii ochi*. Aceeaşi tendinţă se observă şi la nivel semantic, prin trecerea elementelor epice într-un plan secundar şi amplificarea descripţiilor, prin alternarea lirismului obiectiv cu cel subiectiv, prin preponderenţa imaginilor vizuale (Şt. Badea, 182, pag. XXXVI).

În urma procesului "alchimic" de transformare a basmului versificat, asistăm la o adevărată revoluţie poetică ce nu afectează numai stratul de suprafaţă al texturii, ci însuşi stratul de adâncime. Nu Eminescu se lasă modelat de textul cules, ci *basmul popular se modelează după lumea interioară a poetului şi-i serveşte doar ca schelet* (D. Murăraşu).

Cele două basme culese de germanul Richard Kunisch din Muntenia şi versificate de Eminescu pot fi comentate împreună. **Fata-n grădina da aur** (*Das Mädchen im goldenen Garten*) şi **Miron şi frumoasa fără corp** (*Die Jungfrau ohne Kőrper*) tratează aceeaşi temă – iubirea dintre o fiinţă pământeană şi una nemuritoare. Primul basm a fost semnalat întâia dată de M. Gaster drept sursă de inspiraţie a Luceafărului, raporturile dintre cele două texte fiind urmărite şi de Dimitrie Caracostea. Poate că cea mai radicală restructurare o constituie finalul basmului, care nu prezenta – în varianta Kunisch – rezonanţe cu proiecţiile basmologice din mentalul popular autohton.

Cele 61 de strofe de câte 8 versuri dezvăluie o etapă importantă a laboratorului eminescian. Nu vom analiza basmul versificat ca element embrionar al capodoperei *Luceafărul*; ne va interesa aici textul în sine. Formula iniţială, tipică basmului, e modificată, coordonata temporală (*A fost odată-un Împărat – el fu-ncă/ În vremi de aur, ce nu pot să-ntorn*) fiind dublată de cea spaţială (*Când în păduri, în lacuri, lanuri, luncă,/ Vorbeai cu zeii, de sunai din corn*), cu scopul de a autohtoniza evenimentele. (Să nu uităm că în lirica eminesciană cornul este o marcă identitară, un simbol naţional, semnificând chemarea la viaţă sau chemarea la luptă; se înscrie acest motivem în sfera mai largă a mitologiei dacice preconizate de Eminescu).

Motivul claustrării fetei prea frumoase e şi el de sorginte basmologică, chiar dacă unii cercetători (de ex. Propp, în *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*) găsesc în această secvenţă remanenţe certe ale unor practici de la curţile împărăteşti. Numele feciorului de împărat plecat în căutarea fetei e şi el sugestiv pentru proiecţiile mentalului popular de care ne ocupăm; antroponimul Florin conţine semele +frumuseţe, +tinereţe, ceea ce-l scuteşte pe "povestitor" de a mai insista asupra portretului său.

Întâlnirea eroului căutător cu adjuvanţii şi dobândirea uneltelor miraculoase sunt atent surprinse în basmul versificat: *Pătruns de dorul neştiutei verguri/ S-a dus să ceară sfat la Sfânta Miercuri*. Aceasta-i dăruieşte un cal alb, ce se avântă ca gândul şi totodată formulează interdicţia – să nu stea în *valea aducerii aminte*.(Acest topos reprezintă tărâmul interzis în basmul popular; reuşita unei acţiuni presupune pierderea amintirii şi asumarea unei noi condiţii, fantastice). Merge apoi la Sfânta Vineri de la care primeşte o floare şi sfatul de a nu sta în *valea desperării*. În sfârşit, ajunge la Sfânta Duminică, ce îndeplineşte aici dublu ror – sfătuitor şi donator. Eroul intră în posesia unei păsări-corabie cu ajutorul căreia o va elibera pe fată.

Episodul "îndrăgostirii" zmeului e magistral construit de Eminescu; e un erotism cosmic ce va migra şi în alte creaţii ale poetului, inclusiv în *Luceafărul*:

Un zmău o vede, când s-a pus să steie
N-a ei fereastră-n asfinţit de sări.
Zburând la cer, din ochi-i o scânteie
Cuprinse-a ei mândreţe, fermecări,
Şi-n trecătoarea tânără femeie
Se-namoră copilul sfintei mări.
Născut din soare, din văzduh, din neauă,
De-amorul ei se prefăcu în steauă.

În textul eminescian, zmeul îşi pierde atributele cu care-l investise imaginaţia populară (reprezentant al maleficului, având interferenţe cu o altă făptură mitologică, zburătorul), devenind un tânăr de o frumuseţe arhetipală, apt de a se metamorfoza. O îmbie pe fată cu grădini aproape de soare, apoi cu palate de cristal din fundul mării, numai că pământeanca nu-i cere ca dar de nuntă "decât" să renunţe la nemurire.

Dialogul aspirantului la umanitate cu demiurgul depăşeşte cu mult sfera etnofilozofiei; cu toate acestea identificăm aici o veche credinţă conform căreia omul a apărut din lut şi tot acolo se va întoarce:

Ce-i omul de a cărui iubire
Atârni lumina vieţii tale-eterne?
O undă e, având a undei fire
Şi în nimicuri zilele-şi dişterne.
Pământul dă tărie nălucirii
Şi umbra-i drumul gliei ce s-aşterne
Sub pasul lui…Căci lutul în el creşte,
Lutul îl naşte, lutul îl primeşte.

În basmul versificat de Eminescu, entitatea superioară se resemnează; în varianta culeasă de Kunisch, zmeul se răzbuna prăvălind peste cei doi o stâncă. Din pornirea vindicativă a zmeului, poetul inventează pedeapsa blestemului şi el cu o carieră prodigioasă în straturile mentalului popular: *Fiţi fericiţi – cu glasu-i stins a spus -/ Atât de fericiţi, cât viaţa toată/ Un chin s-aveţi: de-a nu muri de-odată!*

Miron şi frumoasa fără corp cunoaşte primele versiuni în perioada studiilor berlineze, cca 1873-1874, fiind definitivat la Iaşi, prin 1875. În manuscrise el nu figurează

cu titlu, primindu-şi botezul de la întâiul editor, Ilarie Chendi, în 1902. Textul e structurat prozodic pe strofe de câte nouă versuri, cu ritm trohaic şi cu o simetrie particulară a rimelor, ceea ce-l plasează la confluenţa folclorului cu literatura cultă.

Perpessicius remarca subtilităţile psihologice, rimele rare – din care nu lipsesc neologismele -, atmosfera de umor patriarhal, propriu datinilor nupţiale (1964, pag. LIV-LV). Începutul nu este tipic basmului, lipsind coordonatele cronotopului. Se intră direct în etapa evenimenţială şi trebuie remarcată manifestarea puternică a funcţiei fatice. Suntem mai aproape de ceea ce se numeşte în literatura de specialitate *basm nuvelistic.*

Versurile 28-40 transpun în suport lingvistic ritualul botezului:

L-a spălatu-l, pieptănatu-l,/ La botez l-a dus pe micul,/ La icoane l-a-nchinatu-l,/ Un diac citi tipicul;/ Când pe el veni botezul/ Îi trecu auzul, văzul,/
Nici că-i pasă lui săracul,/ Că nănaşa spune crezul/ Şi se leapădă de dracul.

Momentul apariţiei ursitorilor e structurat tot pe coordonatele mentalului popular, iar motivul nemulţumirii mamei (care apare şi în *Povestea Dochiei şi Ursitorile*) constituie intriga basmului:

Ca şi leii să fii tare/ Şi frumos ca primăvara,/ Să fii gingaş ca o floare,/
Luminos ca luna sara;/ Şi iubit să fii de lume,/ S-ai averi şi mare nume,/
Să te faci chiar Împărat/ Şi să-ţi meargă astfel cum e/ La feciori din basme dat.

La intervenţia mamei, nou-născutului i se urseşte *să simtă-adânc într-însul,/ Dorul după ce-i mai mare/ N-astă lume trecătoare,/ După ce-i desăvârşit/ Şi să-şi vadă la picioare/ Acest dar neprețuit.* Va afla mai târziu, după ce se căsătoreşte cu fata unui împărat, că *tainica podoabă/ Ăst odor fără de nume* e frumoasa fără corp. Cel care-i face dezvăluirea e cântărețul orb, simbol al rapsodului popular, motiv livresc ce aminteşte de Homer.

Nici finalul basmului nu este unul tipic; eroul nu poate dobândi valoarea pe care o caută şi moare. Făcând parte din categoria eroului însetat de absolut, el nu comite un *hybris* în adevăratul sens al cuvântului, ci evoluează sub pecetea destinului. Nu alta este soarta geniului eminescian.

Bibliografie :

Opere, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Fundaţia pentru literatură şi artă, vol. VI, Bucureşti, Editura Academiei, 1963;
Opere alese, vol. I-III, ediţie îngrijită şi prefaţată de Perpessicius, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964;
Literatura populară, ediţie critică îngrijită de D. Murăraşu, Bucureşti, Editura Minerva, 1977;
Literatură populară. Culegeri şi prelucrări, ediţie îngrijită şi prefaţă de I.D. Bălan, Bucureşti, Editura Tineretului, 1956;
Mihai Eminescu. Poezia de inspiraţie folclorică, antologie, prefaţă şi comentarii de Ştefan BADEA, Bucureşti, Editura Albatros, 1982.
BÂRLEA, Ovidiu – *Istoria folcloristicii româneşti*, Buc., Ed. Enciclopedică, 1974;
DIMA, Alexandru – *Motivul cosmic în opera eminesciană*, în *Studii eminesciene*, Buc., EPL, 1965;
DUMITRESCU-BUSULENGA, Zoe – *Valori şi echivalenţe umanistice*, Buc., Ed. Eminescu, 1973;
ENE, Virgiliu – *Folclorişti români*, Timişoara, Ed. Facla, 1977;
GORCEA, Petru Mihai – *Mihai Eminescu. Texte literare comentate*, Buc., Ed. Pro Humanitate, 1998

POP, Mihai – *Eminescu şi folclorul*, în *Studii eminesciene*, Buc., EPL, 1965;
ROTARU, Ion – *În căutarea unei mitologii româneşti*, în *Studii eminesciene*, Buc., EPL, 1965
TODORAN, Eugen – *Eminescu*, Buc., Ed. Minerva, 1972
VRABIE, Gheorghe – *Folcloristica română* (evoluții, curente, metode), Buc., EPL, 1968
*** Mihai Eminescu. *Structurile operei*, Buc., Ed. Eminescu, 1985.

Constantin ȚIBRIAN
Universitatea din Piteşti

LOCALITĂȚI TELEORMĂNENE FORMATE PE BAZĂ DE ENTOPICE

Résumé: *La toponymie, comme partie du système de la langue, est systématisée et organisée d'après des règles unitaires du lexique. Les noms de villages sont conditionnés par des facteurs hétérogènes, ayant, d'une part, une dimension abstraite, et d'autre part, étant en relation avec des objets concrets, même individualisés.*

Mots-clés *: toponymie, dimension abstraite, dimension concrète*

Toponimia unei țări sau a unui județ formează un sistem, care, la rândul lui, este alcătuit din structuri diverse. Structurile toponimice se compun din tipuri sau modele.

În acest articol am plecat de la principiul că toponimia, ca parte a sistemului limbii, este sistematizată şi organizată după reguli unitare ale lexicului. Sistemul toponimic al unui teritoriu poate fi considerat ca sumă a regulilor după care este ordonat materialul toponimic în scopul realizării funcției de individualizare a reperelor topice ale unui teritoriu. Numele de sate sunt condiționate de factori eterogeni cu o dubla raportare la o funcție abstractă, dar şi la obiecte concrete, chiar individuale.

Criteriile de întocmire a unei clasificări tipologice a numelor de aşezări omeneşti sunt diferite, fiind subordonate scopului urmărit şi punctului de vedere din care se face cercetarea. Clasificarea se poate face din punct de vedere formal sau al conținutului structural sau semantic.

Clasificarea după tipul de formare a numelor de aşezări omeneşti înlesneşte reliefarea sistemului toponimic. Pe lângă aceasta, se înlesneşte studierea materialului toponimic din punct de vedere istoric şi lingvistic. O asemenea analiză uşurează studiul etimologic şi semantic al numelor cercetate.

Cele mai multe oiconime din județul Teleorman au la bază un antroponim, adică un nume de persoană o poreclă sau un supranume. Altele au la bază un entopic.

În județul Teleorman am întâlnit următoarele oiconime care au la bază un entopic:

Beuca (Drăcşenei) < *beucă* este un termen polisemantic cu următoarele sensuri întâlnite, mai ales, în sudul țării: 1) adâncitură în coasta unui deal ; 2) scobitură făcută în pământ sau stâncă; 3) văgăună. Având în vedere poziția terenului unde este situat satul, *beucă* are semnificația de "adâncitură în coasta unui deal". Deci, **Beuca** este un sat situat într-o adâncitură a dealului, într-o *beucă.* Legenda care circulă în legătură cu denumirea acestui sat, în sintagma *bea ocaua*, este neverosimilă.

Gresia (Stejaru) < *gresie*"rocă sedimentară foarte dură, formată prin cimentarea nisipurilor cu diverse materiale" (DEX). E un toponim dacic, caracteristic zonei de sud a țării.

Izvoarele (Călinești) < *izvor*, provine din sl. *izvorŭ.* Înainte s-a numit **Găuriciu.**

Lipia, cătun din **Găvăneşti <** *lipie* "bucată de teren plat", provine din scr. *lepinja.* Aşadar, numele satului s-a format prin transfer toponimic de la toponimul *Lipia.*

Lunca (Lunca) este un toponim creat de români, deşi entopicul *luncă* provine din sl. *lonka* "şes de-a lungul unei ape curgătoare", "regiune inundabilă a unei văi" (DEX).

Măgura, sat şi comună, este un entopic de origine dacică care are o mare răspândire pe teritoriul țării noastre. La nivelul țării sunt peste o sută de denumiri *Măgura***,**cu derivate şi compuse, înregistrate în MDGR. Iorgu Iordan[1]afirmă că

[1] „*Toponimia românească*", Editura Academiei, 1963, p. 54

sunt:"neobişnuit de multe, nu numai pe teritoriul locuit astăzi de români, ci şi dincolo de graniţele lui". În Evul Mediu e foarte răspândit ca nume topic în Balcani ţi în Carpaţii nordici.

În Teleorman există două oiconime compuse cu entropicul *măgură*: **Măgura cu Liliac** şi **Turnu Măgurele.** Oraşul **Turnu Măgurele** este format din două localităţi, la origine sate**: Turnu** şi **Măgurele. Turnu** are la bază apelativul *turn,* care desemna în trecut o construcţie întărită pe malul Dunării. **Măgurele** a fost un sat în zona actualului oraş (vezi **Măgura**).

În majoritatea cazurilor, *măgura* desemnează actualmente locuri înalte şi culmi. Trebuie să facem precizarea că nu peste tot desemnează un munte. În Teleorman nici nu se pune problema de aşa ceva. Pentru acest judeţ trebuie să plecăm de la faptul că *măgura* însemna, la început, *târlă*[1]**.** Târlele erau aşezate, de obicei, pe locuri înalte şi, de aceea, credem noi, o serie de locuri au primit numele de *Măgura.*

Piatra, sat şi comună < *piatră* "loc acoperit cu grămezi de pietre aduse de apă", lat. p*atro.*

Piscu, sat aşezat pe un deal mai înalt < *pisc*. Numele satului a dispărut, iar locuitorii fostului sat poartă şi azi numele de *piscani.*

Poeni, sat şi comună < *poiană,* provine din sl. *poljana.*

Prislop (Crângeni) < *prislo* "loc de trecere între două dealuri", provine din bg. *prĕslop.* Denumirea satului a fost dată de români. Astăzi se numeşte *Balta Sărată*.

Prundu, cătun < *prund* "vale cu pietriş şi nisip".

Şipote, cătun < *şipot* "izvor". Deci, *şipote* denumeşte "locul cu izvoare".

Tapla, sat şi comună, (**Talpa-Bâscoveni, Tapla-Trivalea, Talpa-Poştei, Talpa-Ogrăzile**) este explicată de Iorgu Iordan[2]ca: "temelia sau poala dealului ori muntelui". În acest caz. Avem a face cu o metaforă, termenul *talpă* fiind sinonim cu *picior* („P-un *picio*r de plai"- *Mioriţa*).

Vârtoape (Vârtoapele de Sus, Vârtoapele de Jos) desemnează forma mai veche a termenului de *hârtop* " scobitură lungă şi adâncă de forma unei râpe prăpăstioase, formată de apă" (DEX). După A. Scriban[3] , *hârtop* înseamnă "văgăună, adâncitură (chiar aşa de mare încât să adăpostească un sat)". După natura terenului, oiconimul îşi justifică denumirea.

Bibliografie :

BOLOCAN, Gheorghe (coordonator), MIHĂILĂ, Ecaterina, IONESCU, Christian, TOMESCU, Domnița, PENIŞOARĂ, Ion, TOMA, Ion, BUREŢEA, Emilian, REZEANU, Adrian, TOMICI, Mile, POPESCU Sp. Radu, *Dicţionarul toponimic al României Oltenia*, vol. I, A-B, Craiova, 1993.

DRAGU, Gh., *Toponimie geografică*, Partea I, Bucureşti, 1933

GIULEA, G. , ŢEPELEA, G., MOCANU, M. Z., PROCA O., *Argeşul în lumina toponimiei*, Lucrări ştiinţifice, Piteşti, 1969

IORDAN, I., *Toponimia românească*, Bucureşti, 1963

SCRIBAN, A., *Dicţionaru limbii româneşti* (Etimologii, înţelesuri, emple, citaţiuni, arhaisme, neologisme, provincialisme), Ediţia întîia, Iaşi, 1939

---

[1] G. Giuglea, G. Ţepelea, M.Z. Mocanu, O. Proca, *„Argeşul în lumina toponimiei",* Lucrări ştiinţifice, Piteşti, 1969, p. 80

[2] *Op. cit.*, p. 532

[3] *„Dicţionaru limbii româneşti"*, Iaşi, 1939, p. 600

Tatiana Vişescu
Universitatea din Piteşti

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ROMÂNESC CULT: COSTACHI CARAGIALI – *O REPETIȚIE MOLDOVENEASCĂ SAU NOI ŞI IAR NOI*

Résumé: *L'étude concerne des informations sur les débuts du théâtre roumain, ayant le rôle de mettre en évidence la contribution exceptionnelle de Costachi Caragiali, dans ce domaine, en tant que régisseur et auteur dramatique, l'écrivain étant, en même temps, un extraordinaire animateur culturel de son temps.*

Mots-clés *: débuts du théâtre roumain, Costachi Caragiali, costume*

Începuturile literaturii dramatice româneşti au fost timide şi sporadice, neţinând pasul, cum se ştie, cu evoluția poeziei sau a prozei, cu siguranță şi pentru că teatrul îşi va dobândi primele sale forme de existență organizată abia prin deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea. Primele încercări dramatice originale sunt modeste, scrise anume pentru a stimula interesul publicului, pentru a-l aduce la teatru, multe dintre ele anonime, cum este şi cazul unui text descoperit în Biblioteca Arhiepiscopiei române din Oradea, de către N. Densuşianu, redactat în română, latină şi maghiară, alcătuit din scurte scene fără legătură aparentă între ele, şi intitulat *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa.*

Din primii ani de după 1800 datează scenele pentru teatrul de păpuşi, trei la număr, ale lui Cosdtache Conachi (*Giudecata femeilor, Amoriul…* şi *Comedie banului Constantin Canta,* cea din urmă scrisă în colaborare cu Niculae Dimachi şi Dumitrache Beldiman, precum şi un fragment dintr-o piesă în versuri, *Serdarul din Orhei,* descoperită de V.Alecsandri care l-a şi datat (1811), N. Iorga atribuindu-l lui Alecu Beldiman. Mai trebuie amintite pamfletele dramatice ale lui Iordache Golescu (*Starea Țării Rumâneşti acum în zilele Măriei Sale lui Ioan Caragea – voievod,* 1818), *Barbu Văcărescul, vânzătorul țării,*1828), precum şi o comedioară cu autor necunoscut, datând din 1821, *Tarafurile cele ce aşează domnia* (titlul complet: *Comodia ce s-au lepădat de Visterie, care s-au urmat între cei jos arătați, având nădejdi unii de Hangerliu a veni domn şi alții de Mihai Vodă Şuț, frică fiindu-le de Callimah*).

Preintre primii noştri comediografi originali se numără Costache Facca (*Comodia vremii,* cu precizarea succedând titlul, *Comodia în 3 acturi alcătuită de d-nu clucerul C. Faca, în anul 1833, luna lui aprilie, Bucureşti, Conversații,*1834) şi Costache Bălăcescu (*O bună educație,* 1845). Acesta era contextul în care Costachi Caragiali, fostul elev (la şcoala de mimică şi declamație din cadrul Societății Filarmonice) al lui Ion Heliade Rădulescu şi al actorului Costache Aristia, vine să impulsioneze mişcarea teatrală nu numai prin organizarea unor mici trupe de actori (Botoşani, Iaşi, Bucureşti), dar mai ales prin sprijinirea ideilor avansate de Mihail Kogălniceanu în *Introducția* la primul număr al *Daciei literare*, a necesității imediate, a alcătuirii unui repertoriu original autohton. Ca şi Ion Luca, nepotul său, mai târziu, Costachi Caragiali a scris mai ales comedii (*O repetiție moldovenească sau Noi şi iar noi, O soaré de mahala* sau *Amestec de dorințe, Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sînt, Doi coțcari sau Păziți-vă de răi ca de foc*), dar şi o dramă, *Furiosul* (al cărui text s-a pierdut), adaptare după un fragment din *Don Quijote* de Cervantes. Şi tot lui C. Caragiali îi aparține cea dintâi lucrare de sinteză cu privire la

dezvoltarea teatrului românesc până la acel moment, cu caracter critic şi istoric, *Teatrul naţional în Ţara Românească.*

Publicată întâia oară în 1845, în tipografia Cantorei Foaiei Săteşti, farsa într-un act *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi*, scrisă, după cum mărturisea autorul, la *17 martie 1844 pentru plăcerea şi petrecerea a vreo câţiva prieteni*[1] (editată mai târziu de N. Iorga în volumul cu acelaşi titlu, în 1908, la Vălenii de Munte), s-a bucurat de un real succes de public. Manuscrisul original, aflat în Biblioteca Academiei Române (ms. 3315), este datat *13 aprilie 1944* şi este chiar emplarul care a mers la cenzură spre a fi aprobat, având pe pagina de titlu semnăturile şi parafele autorităţilor de control care *îngăduiau* piesa la 22 aprilie 1844, făcând precizarea că *d-lui, autorul, rămâne a împlini formalitaoa*, în scopul reprezentării ei.

Acţiunea celor opt *ştene,* inegale ca întindere, *să pitrece…în teatru*[2], *persoanele*[3], adică personajele nefiind altele decât actorii înşişi, modalitate artistică foarte originală şi inedită pentru acea vreme. Peste mai bine de o sută de ani, un alt dramaturg, Mircea Ştefănescu, va scrie o dramă în trei acte al cărei protagonist este Matei Millo, *Căruţa cu paiaţe*, eroii piesei fiind şi ei actori, membrii trupelor itinerante înfiinţate de celebrul om de teatru.

Costachi Caragiali aduce în faţa spectatorilor şi supune judecăţii publicului problemele deloc puţine şi deloc facile cu care se confruntă teatrul românesc de la 1845. Cea dintâi dificultate pe care trebuia s-o depăşească regizorul era absenţa unui spaţiu propice în care trupa de actori să-şi desfăşoare repetiţiile, mai ales că, la acea vreme, majoritatea colectivelor teatrale ad-hoc improvizate îşi disputau scena (adeseori o casă particulară, pus la dispoziţie prin bunăvoinţa proprietarului) cu cele franţuzeşti şi nemţeşti: *…dar când au făcut o repetiţie cumsăcade ? Sau mai bine, când am putut face ? Avut-am noi vreodată ştena slobodă?… De dimineaţă până la 12 să ocupă de franţesi, de la 12 până la 3 de nemţi, de la 3 şi pânâ la 6 rămâne pentru noi; dar ce fel rămâne? Dintîi vin acei ce mătură pentru reprezentaţie – că, laudă Domnului, acum în toate zilele este teatru -; apoi vin de dau focuri pi sobele cele hârbuite, care afumă doao ceasuri întregi, cu ceasornicu; după aceea, vin maşinişti să aşeze decoraţiile pe diseară. Acu pas de mai fă repetiţie…* [4]

Motivaţia titlului comediei o găsim repede, în *ştena* II, în ultimele replici ale lui Caragiali care subliniază fără menajamente, direct lipsa de profesionalism a actorilor şi, mai ales, indisciplina muncii afişată nonşalant, ca un apanaj, un privilegiu inclus, intrinsec, a profesiunii lor. Nu numai că nu erau punctuali, dar nici nu veneau la repetiţiile ordinare, din vreme anunţate: *Dar lasă, domnule (lui Teodori* - alt personaj-actor, *că despre d-ta nu-i vorbă, şi să fi venit mai-năinte, ce era să faci ? Nu vezi că suntem numai 2, şi cu d-ta 3 ? nu vezi că lipsesc toţi carii au mai multă trebuinţă?[…] Aşa îi ia dracu totdauna, la repetiţiile moldoveneşti*[5].Apariţia *Regulamentului* elaborat de Matei Millo în 1846 avea să reglementeze, între altele, şi conduita actorilor, statuând norme şi obligaţii impuse chiar de prinţul Nicolae Şuţu, precizând detaliat: *repetiţiile vor fi de două feluri – cele pentru învăţat toluri şi cele de ansamblu; actorii trebuie să fie prezenţi până la sfârşitul actului*

---

[1] Costachi Caragiali, *O repetiţie moldovenească sau Noi şi iar noi*, în vol. *Clasicii români. Primii noştri dramaturgi*, Ed. de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1952, p. 181.
[2] Idem, p. 183.
[3] Ibidem
[4] Costache Caragiali, op. cit., p. 184
[5] Costachi Caragiali, *Istoria teatrului în Moldova,* vol. I, Iaşi, 1915, p. 343

întâi, chiar dacă nu joacă, pentru a se evita orice situaţie neprevăzută; că actorii care ar refuza rolul vor fi amendaţi, iar la al treilea refuz, pur şi simplu daţi afară…[1]

Tot regizorul era obligat, pe lângă rolul de actor, să-şi asume şi unele îndatoriri umilitoare, împovărătoare de-a dreptul, descalificante, ce-i răpeau şi timp şi energie şi care, de cele mai multe ori, constituiau o adevărată probă a curajului şi a răbdării: *... pentru că toate greşelele dumilorvoastre să rapoartă asupra-mi, şi eu, pe de o parte, îngrijet de rolul mieu, pe d-alta, a vă-mpinge de spate la replică, pe d-altă a mă sfădi cu maşiniştii, cu lampiştii, cu toţi aişti beţivi trebuitori, sufăr înzecit cît dumneavoastră...*[2]

Caragiali era perfect conştient că, dincolo de toate, trebuia, cu orice preţ, să placă publicului, succesul prestaţiei artistice (şi al textului dramatic, desigur) atenuând, ştergând fără să anuleze definitiv tensiunea muncii de fiecare zi. Nu lipsa permanentă a banilor îl îngrijora în cea mai mare măsură, ci insuccesul, fie el şi de o seară, reacţia (violentă la acea vreme, ca în *Chiriţele* de V. Alecsandri, când se ajungea la ameninţări directe cu *cortelul*) negativă a publicului: *...când reprezentaţiile vor şchiopăta, de unde aşteptaţi vrun câştig, poate să ne împodobească publicul cu vro armonie ascuţită, ce să zice, româneşte, şuier…*[3]

Interesant este faptul că replicile *mari*, categorice sunt puse de dramaturgul Caragiali în gura regizorului (actorului) Caragiali, cu siguranţă pentru a *lămuri*, dacă mai era nevoie, rolul şi importanţa omului pasionat de teatru, Caragiali.

Atent la tot ce se întâmplă în jurul său, eroul nu uită nici o clipă că, uneori, le cere actorilor aproape imposibilul, câtă vreme, deşi diletanţi, făceau teatru cu şi din pasiune, mai mereu suferind de foame, de frig, din pricina unor umilinţe greu de înţeles de cei din afara teatrului, care, după spectacol, uitau pur şi simplu că pe scenă, în faţa lor au stat preţ de două ceasuri, înainte de toate, oameni: *De ce nu dă Dumnezeu să vie, fără de veste, unu din cei însemnaţi, să dee peste noi, grămădiţi, ca calicii împrejurul unei sobe unse cu săuri şi cu untdelemn, într-un amestec cu puturoşii de maşinişti, lampişti şi tăietori de lemne, pre carii nu îndrăzneau a le zice nici măcar: de-te mai încolo. […] Şi dacă acel nobil ar fi, zic, un adevărat nobil, adecă ar avea o inimă de un adivărat patriot, negreşit că, văzându-ne într-o stare atât de miseră, ar lăsa să-i curgă slobod doao lacrimi pentru 15 compatrioţi ai săi, maltrataţi până la cel mai dupe urmă punct.*[4]

Caragiali era pe deplin conştient că repertoriul trupelor româneşti este, dacă nu improvizat, de cele mai multe ori de o calitate artistică şi scenică foarte modestă, lipsindu-i, în primul rând, originalitatea şi, mai ales, noutatea dublată subsumat de veridicitatea, apreciind în mod cu totul special indulgenţa excepţională unui public, de altfel încă needucat în ceea ce priveşte teatrul ca fenomen în ansamblul lui. Ba, mai mult, pentru a *nu ieşi* din moda vremii, majoritatea autorilor dramatici, urmând o îndătinată *regulă* nescrisă dar moştenită din generaţie în generaţie, evitau realitatea crudă, culorile adevărate ale vieţii, plasându-şi actorii (personajele) în decoruri fanteziste, exotice, iluzorii, îmbrăcaţi, cel mai adesea, în costume tradiţionale româneşti: *…şi cu toate aiste biruri, noi tot jucăm adese piese naţionale în palate neapolitane, precum chiar la piesa « Fata cojocarului», am jucat sau bine fără ştire bietului cojocar, l-am trîntit în nişte palaturi poleite, şi l-am pus să dupească chiei, lângă coloane godice veneţiene… Nu face nimica. De la Veneţia până la Podul Vechi, unde să pitrecea sţena, nu este multă depărtare…*[5]

---

[1] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova,* vol. I, Iaşi, 1915, p. 343.
[2] Costachi Caragiali, *op. cit.*,, p. 185.
[3] Idem, *op. cit., p. 186.*
[4] Idem, p. 187.
[5] Costachi Caragiali, op. cit., p. 188.

Pentru erou, teatrul nu este *o întâmplare*, o meserie ca oricare alta, este un dar, este opțiunea unei vieți, cel angajat pe acest drum anevoios având de învins cele mai adânci prejudecăți şi, cel mai adesea, ştiut dinainte, sărăcia: *… eu, om sărac, care mi-am însemnat această artă drept carieră în lume…*[1]

Ca nimeni altul înaintea lui, Caragiali a intuit importanța covârşitoare şi efectul definitoriu al costumului, al grimei, apreciind corect faptul că actorul trebuie să intre în pielea personajului, din acest punct de vedere considerând că prestația scenică rămâne searbădă, incompletă, ratată fără atenta *mimare* a eroului pe care îl interpretează: *Eu v-am mai spus că actorul pierde pe jumătate din acsia sa, dacă nu s-a figura bine, ba încă, cu vreme, ajunge chiar marionetă, fiindcă numai acele rămân neschimbate la față pentru totdauna".*[2] Dar Caragiali mai avea de luptat şi cu directorii de trupe, totdeauna cu mâna strânsă, adeseori proşti manageri dar care, inevitabil, aveau şi soții, o *ea* cu pretenții de întâietate şi între partenerii (partenerele) de scenă, şi în lumea bună a târgului în care trupa *oficia*. Răspunzându-i francezului Mase, impresarul (directorul), cu răbdare dar şi cu nerv, cu sarcasm chiar, Caragiale, având în vedere strict calitatea de soție, adică de *directris* a actriței, consoarta susnumitului, precizează ironic şi răspicat: *Acasă la d-ta şi, afară pe uliță, iar nu pe stînă, şi mai cu seamă la repetiție; acum nu este decât actriță. Vrea să zică, că, dacă vă dăruia Dumnezeu ceva coconaşi era şi ei în drept, ca pui de director, să dea legi ? Săracii de noi, ce vremi am ajuns! Să credeți, băieți, că Antihristu s-au născut!*[3]

Una dintre tarele afacerilor cu spectacole de teatru era, bineînțeles, directoratul cumpărat contra unor sume frumuşele de impresari (directori, agenți) străini care, nu o dată, emiteau pretenții absurde, socotindu-i pe regizori simpli oameni de afaceri, în stare, ca şi ei, de orice pentru bani. Cu demnitate (rănită, adeseori), Caragiali punctează apăsat şi ireversibil deosebirea netă dintre regizorul care-şi pune talentul şi sensibilitatea în slujba teatrului, respectând mai ales publicul, şi indivizi ca Mase, pentru care spectacolul însemna doar câştig sau nu: *Dar vezi d-ta, domnule, eu ț-am vândut d-tale numai munca mea, iar nu şi cinstea-mi; până acum, laudă Domnului, nu am spiculat publicul, am făcut tot ce împrejurările m-au iertat, sînt oameni care au cunoscut această. De 5 ani de când mă tăvălesc pe aice am înfățoşat publicului în veci un om cinstit, iar nu un şarlatan, şi publicul au fost pentru mine totdauna aşa de generos, încît mi-au plătit peste merit.*[4]

Actor şi el, Caragiali este un mare iubitor de țară, judecând cu finețe şi realism mersul istoriei şi apreciind corect, cu patriotismul de rigoare, afişat foarte discret, stadiul dezvoltării Moldovei la acea vreme, sfidând cu eleganță ironia şi disprețul celor care se căpătuiseră în țara lui Ştefan-voievod, dar care priveau cu pretinsă superioritate *plebea* încă neevoluată, chipurile, necivilizată, lipsită de tradiție şi apetență pentru estetic şi cultură în general, aşa cum chiar Mase afirma obstinat: *E! domnule, să nu mai crezi Moldova cu 15 ani înăpoi, pe când năpădea ca lăcustele nişte acrobați, nişte alchimişti, nişte artifițieri carii, dupe ce îşi umpleau pungile, mergeau în patria lor şi criticau un norod, pentru ospitalitatea şi îmbrățoşarea ce le-au dat.*[5]

Cu experiența unei vieți trăite în *căruța cu paiațe*, mereu pe drumuri, Caragiali ştia foarte bine că teatrul românesc avea nevoie de mentori, de dramaturgi, de oameni de bine[6]

---

[1] Idem, p. 189.
[2] Idem, p. 189.
[3] Ibidem, p. 191.
[4] Idem, p. 193.
[5] C. Caragiali, op. cit., p. 194.
[6] Idem, p. 194.

care să *lămurească starea aşa de nenorocită*[1] a lumii de dincolo de rampă. Nu întâmplător sunt amintiţi aici de către autor mari cărturari ai vremii, iubitori declaraţi şi împătimiţi de teatru: *Nu cunoaşteţi dv. Vreunu0 din compatrioţii moldoveni, la care să vă fi dus să-i spuneţi nedomirirea voastră, să-i cereţi sfat? Iată, d. Alecsandri, tânărul, d- Kogălniceanu, C.C. Negruţi, mers-au vreunu din voi la vreunul din d-lor, şi v-au dat afară? Bine ştiţi că d-lor au ţinut teatrul în anii trecuţi şi putea să vă dea sfaturi folositoare; dar, dacă nu aţi mers, cine-i de vină?*[2]

El însuşi actor de mare talent, autorul învăţase repede că ieşirea la rampă presupune trăiri adânci, transpunerea în stări de spirit emoţionale, totale uneori, pe care nu oricine şi nu mereu o poate izbuti. Aici, spune el, e *taina*, performanţa mereu unică de a face publicul să trăiască odată cu cei de pe scândura goală, de pe scenă, de a le transmite, direct şi deplin, toate sentimentele, toate vibraţiile lor: *Vezi, totul este pe cât poate un actor să să păzească de o prefacere; atunci careva izbuteşte în rolul său, când face publicul a uita persoana sa şi a-l videa în aceea a rolului său. Vezi, e foarte mare deosebire între comic şi măscărici: cel dintiu mă încîntă, mă face să rîd cu plăcere, pe nesimţite doresc ca rolul său să ţie cît mai mult, îmi place a îl vedea cît mai des; în vreme ce celălalt îmi zmulge rîsul, însă mă face să roşesc adese că l-am putut suferi.*[3]

Pe de altă parte, dramaturgul face deosebirea netă, cu aplicaţie, cu deplină cunoaştere a măiestriei reprezentării scenice, între actorul talentat şi cabotinul de rând, insistând, într-o exprimare plastică, asupra prestaţiei scenice, asupra necesităţii perfecţionării permanente, a obligativităţii *histrionilor* de a juca de fiecare dată cu inima: *De aceea, feriţi-vă de a vă obicinui să insuflaţi rîs publicului prin schimonosiri necuviincioase, fiindcă nu au văzut altele, dar prin chiar apaluzile cele vi s-a-nchide carieră; căce, sumeţi că aţi fost aplodaţi, şi mai sumeţi încă că aţi izbutit, vă lăsaţi talentele în tâmpire şi în loc de a vă urca treptat, vă coborîţi treptat, folosindu-vă numai cu atîta, că n-aţi deprins a vă sui pe sţenă fără palpit de inimă!*[4]

Actorul adevărat, spune el cu patos, trebuie să fie pe scenă mereu el însuşi, să-şi trăiască adânc şi deplin personajul, indiferent dacă e vorba de un rol de interpretare sau de unul mai complex, de compoziţie, să pară cel puţin, dacă nu să fie, firesc: *Cînd poate un actor să fie privit de public mai cu plăcere ? Negreşit, cînd să apropie mai mult de naturel? Şi cînd să poate mai mult? Atunci numai cînd, uitîndu-se pe sine, să îmbracă chiar pînă-n suflet cu atingerile persoanei ce înfăţoşează!*[5]

Trăindu-şi adânc şi deplin menirea, conştient şi sincer, cald recunoscător pentru rolul acestuia, Costachi Caragiali se întoarce mereu la public, socotindu-l cel dintâi, cel mai important actor într-un spectacol de teatru: *Cîte stavili în a voastră carieră ni să pun. Numai de l-a voastră bunătate aşteptăm / Să ne daţi încorăjare spre a face ceva bun. / Fost-aţi buni în multe rânduri, indulgenţi şi iertători / Ne-aţi dat adese ceea care noi n-*

---

[1] idem, p. 195.
[2] Idem, p. 196.
[3] Idem, p. 200
[4] Costachi Caragiali, op. cit., p. 200.
[5] Idem, p. 200.

vrednicim, / Fiți dar şi în astă seară nobili, îngăduitori, / Ca să zicem cu dreptate că de voi ne ocrotim.[1]

Modestă ca structură, cu o intrigă aparentă, superficială, nesusținută de desfăşurarea în sine a discursului dramatic, cu personaje secundare eclipsate permanent de *maestru*, cu stângăcii evidente (dar scuzabile!) de construcție, comedia *O repetiție moldovenească sau Noi şi iar noi* este cu adevărat un simplu pretext, *un document viu de istorie teatrală, o evocare plină de miez şi de prospețime a condițiilor în care se desfăşura pe atunci viața teatrului românesc din Iaşi.*[2]

[1] Idem, p. 203
[2] Mihail Vasiliu, *Istoria teatrului românesc,* Ed. Elbatros, Bucureşti, 1972, p. 26.

António BÁRBOLO ALVES
Universitatea din Trás-os-Montes e Alto Douro

LES CONTES DE LA LITTÉRATURE ORALE: UN FRAGMENT DE L'IDENTITÉ MIRANDAISE

***Résumé** : La région Terra de Miranda est une entité géographique, historique et culturelle située à l'extrême nord-est du Portugal. Dans cette région on y parle le mirandais, une langue néo-latine parlée par une population estimée à 15 mille personnes.*

La littérature orale – notamment les contes – a, dans cette région, une grande vitalité. Ces ethno-textes bâtissent un des piliers fondamentaux du monument identitaire mirandais. Au-delà des liaisons avec le passé, ils ont dans la langue qui les porte le fil conducteur qui les attache à la culture et à la réalité locale et individuelle des conteurs et de ceux qui les écoutent. Si bien qu'il ne s'agit pas de récits historiques, ils méritent qu'on les regarde avec le respect qu'on attribue à d'autres documents et à des textes fondationnels des différentes cultures et civilisations.

Dans cette communication on essaiera de délimiter le concept de littérature orale, pour arriver à une définition de conte de la littérature orale mirandaise. Finalement, dans une perspective diachronique, on analysera les formes d'existence et de transmission de ces récits, ainsi que leur rôle dans la société et dans la constitution de l'identité mirandaise.

***Mots-clés** : littérature orale, identité mirandaise, perspective diachronique,*

1. Entité et identité mirandaise

La *Terre de Miranda* est une entité culturelle et géographique qui acquiert ses contours dès les règnes de D. Afonso Henriques (1128-1185), premier roi du Portugal, jusqu'à D. Sancho Ier (1185-1211).

Cette région, située à l'extrême Nord-est du Portugal, voie ainsi ses premières références historiques depuis le XI siècle, dans les documents royaux, registres de paroisses, testaments où l'on parle des villages appartenant à cette «terre» ou à son territoire[1].

La géographie, qui l'a fait se retourner vers les royaumes voisins de La Castille et Léon, a contribué à lui faire garder la langue – héritière de l'ancien léonais – et ses traditions ethnographiques et culturelles – telles que la musique ou la danse des fameux *pauliteiros* – mais aussi la littérature orale, notamment les contes, qui se sont adaptés à la langue mirandaise et ont pris racines dans la culture locale.

L'identité est, comme on le verra, une simple supposition, quelque chose en construction continue et en changement permanent. Dans ce sens, peut être qu'on ne devrait pas parler d'identité mais de son expression, c'est-à-dire de la façon dont le groupe sent cette identité et surtout comment il la construit. A ce titre elle a surtout une nature humaine et, donc, découle d'un héritage historique et culturel dont elle est simultanément le résultat et le germe créateur du futur. La question de l'identité se pose, de nos jours en deux extrêmes contradictoires: d'un côté on trouve ceux pour qui les identités, soit régionales soit nationales, sont nécessaires, mais elles sont de plus en plus difficiles à

[1] Bien que le nom soit né avec le Portugal, au XIIème siècle, c'est depuis les temps préhistoriques que les entrailles de ses castres, ainsi que la toponymie, confirment le passage par cette région de peuples qui, avant les Romains, ont laissé leurs noms et leurs traditions liés de façon indélébile à la terre qu'ils ont nommée.

garder. Il faut, donc, les préserver à tout prix. De l'autre côté on trouve ceux pour qui la seule identité possible est le fait qu'on appartienne à la même espèce humaine.

À une époque où les moyens de communication mettent en contact toute la planète en temps réel, créant une espèce de "société en réseaux[1]", les entités supranationales, telles que la Commission Européenne, le Fond Monétaire International (FMI), l'Organisation Mondial du Commerce (OMC) qui imposent leurs règles à l'échelle planétaire. Mais, même quand il n'est plus possible de faire n'importe quelle reforme à l'intérieur (seul) d'un seul pays[2], on voit apparaître tous les jours, au nom des singularités culturelles, des manifestations d'identités collectives qui défient la mondialisation et le cosmopolitisme. Face à la globalisation qui anéantit les différences, la tradition se présente comme la seule salvation contre le vertige de l'anéantissement provoquée par l'égalisation.

Il est possible que cette métamorphose atteigne, bientôt, nos comportements et nos connaissances. Il est aussi probable qu'elle change la vision que l'on a de nous mêmes et qui constitue, au moins en partie, notre propre identité. Les nations, les pays et les sociétés humaines, notamment les européennes, qui se croyaient protégés dans leurs châteaux inexpugnables, dont les remparts les plus forts sont les langues nationales, mais aussi les traits de frontière que la cartographie a créée et mythifiée, se voient maintenant attaqués par des ennemis qui détruisent les lignes de frontière et anéantissent subtilement les murs qui les séparaient des autres. Les moyens de communication connaissent de moins en moins de frontières et l'internet rentre chez nous sans nous demander ni la langue ni la nationalité.

Un autre parado des sociétés occidentales est cette inexplicable crise qui a vu renaître, dans les dernières années du XXème siècle et ce début du XXIème, le phénomène religieux, la multiplication des sectes, avec ses légions des fidèles, les fondamentalismes, et la xénophobie comme "l'idéologie de masses la plus répandue dans le monde"[3].

Malgré les "niveaux de développement", statistiquement prouvés, les sociétés semblent douter d'elles mêmes, incapables de résoudre les problèmes tels que la drogue ou la délinquance. Les Etats-nation, s'interrogent sur leur identité ainsi que sur les fondements historiques sur lesquels ils se sont construits et qui les ont aidés à se construire.

Là aussi, on trouve assez de parados. Alors que, dans les années 80, on affirmait la fin des nationalismes, dans les années suivantes, avec le cataclysme postcommuniste, on a vu renaître un peu partout en Europe et dans le monde de nouveaux nationalismes à caractère ethno-politique. A une époque où les intellectuels cosmopolites et progressistes insistaient sur le caractère presque pathologique du nationalisme, les nations semblent inspirer de l'amour, et un amour qui va jusqu'au sacrifice[4].

Parmi les théoriques de l'épigone de l'Etat-nation, on trouve l'historien anglais Benedict Andersen[5] et le philosophe allemand Jürgen Habermas. Celui-ci défend que les vieux États ne sont plus capables de faire face aux exigences de la mondialisation, et doivent trouver de nouvelles formes d'identité et de survie. Les fonctions de l'État, notamment la fonction sociale, ne pourront être accomplies que par des unités politiques supranationales[6].

---

[1] Voir Manuel Castells, *Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999, pp. 11-12.
[2] Jürgen Habermas, *Après l'Etat-nation*, Paris, Fayard, 2000, p. 91.
[3] Eric Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1870. Programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard, 1992, p. 218.
[4] Cf. Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Editions la Découverte, 1996.
[5] Eric Hobsbawm, *Op. cit.*, 1992.
[6] *Op. cit.*, p. 32.

De l'autre côté de la barricade se trouvent ceux qui soutiennent que les nations sont encore et toujours le moyen le plus parfait d'organisation sociale, le seul qui peut répondre aux ambitions et aux besoins humains.

> Oui, il y a un conflit entre nationalisme et Europe. Il est plutôt honnête de l'admettre, surtout au moment où on le voit ressortir, plutôt que de le tar de «tribal» ou d'«ethnique», car l'identité et le nationalisme ne sont pas un handicap et un obstacle à l'Europe, mais une condition de sa construction.
> En effet, pourquoi disqualifier à ce point la nation sous prétexte que dans le passé elle a cautionné beaucoup de violences et de guerres? (...)
> Si les partisans de l'Europe «lâchent» la nation, les mouvements réellement réactionnaires reprendront le concept, le souvenir, l'identité, les valeurs avec le risque, cette fois, de réactiver les pires aspects d'exclusion, de haine, de xénophobie et d'antisémitisme latents au sein d'un certain nationalisme[1].

Dans ce carrefour de contradictions, le Portugal, la nation portugaise est naturellement soumise aux tempêtes mondiales. Vu par les uns comme la seule salvation pour la conscience de l'identité nationale et obligé, par d'autres, à trouver de nouvelles formes de survie dans la maison commune qui est la Terre.

Pour l'historien António Borges Coelho, la nation est la seule garantie de survie, dans ce temps tumultueux et incertain où l'on prétend diluer les différences qui écrasent et engloutissent les identités.

> Malgré ses contradictions internes, l'état national constitue encore un instrument fondamental, le navire où nous nous sommes embarqués au milieu de la grave crise civilisationelle que nous traversons. Abandonner le bateau de l'Etat-nation est risquer le naufrage[2].

Une des origines de cette «crise nationale» est certainement le processus d'intégration européenne. Il suppose surtout que les frontières nationales, que nous imaginions aussi solides et linéaires que les cartes où nous nous sommes habitués à les voir dessinées, se dissolvent dans un espace plus vaste qui est l'Union Européenne. Les portugais, historiquement cuirassés dans leur petit rectangle protecteur, habitués à tourner les dos à la Péninsule et à regarder le grand Océan Atlantique, se voient maintenant obligés à laisser ce coin, condamnés à partager quelque chose que nous avons construit et que nous avons gardé comme le plus grand des trésors: la souveraineté nationale.

L'image du bateau-nation, évoquée par Borges Coelho, à bord duquel nous sommes tous nés déjà embarqués, et que le poète portugais Fernando Pessoa, dans l'*Ode Maritime*[3], évoque comme la navire-nation réel et symbolique, semble s'adapter parfaitement au Portugal. En effet, on est un pays sans problème d'identité ni d'identification. La consistance, la force et la cohérence de notre sentiment d'identité sont amalgamées avec

---

[1] Dominique Wolton, *Internet et après? Une théorie critique des nouveaux média*, Paris, Flammarion, 1999, pp. 182-183.
[2] António Borges Coelho, «A identidade portuguesa no dealbar do 3º milénio», in Fernando Rosas (coord.), *Portugal na viragem do século — Os portugueses e os desafios do milénio*, Lisboa, Cardernos do Pavilhão de Portugal Expo'98 / Assírio & Alvim, 1998, p. 94.
[3] *Ah le Grand Quais d'où l'on part dans des Navires-Nations!*

l'expérience d'un espace-temps propre qui se trouve homogénéisé par la langue, par l'histoire, la culture, la religion, en tant qu'habitus sociologique, par la marginalisation dans l'espace européen, notre côté île sans jamais l'avoir été[1]. Le même Fernando Pessoa, le grand spécialiste en géographie symbolique, disait que toutes les nations sont un mystère, et chaque nation est un autre mystère pour elle-même.

Oliveira Martins, dont l'*Histoire du Portugal* constitue une des réflexions les plus profondes sur le destin et l'histoire portugaise, rappelle que notre identité n'est pas fondée sur une unité de race, d'une population ethno génétiquement homogène, mas elle se base sur la volonté collective d'un peuple[2].

La question de l'identité, au moins dans le sens d'identité ethnique, en tant que concept descriptif de l'ethnographie, découle des contingences idéologiques qui se sont produites avec l'avènement des Etas-nation. L'appartenance d'une personne ou d'un groupe à l'ensemble national est définie selon des critères d'étiquetage administratifs qui produisent une identité juridique expresse concrètement dans des documents d'identité qui définissent des manières de comportement (mourir pour la patrie) et qui constituent des groupes sociaux (portugais, espagnols, etc.).

Ce système "nationalitaire" est sémiotiquement très efficace parce que, au-delà des principes de codification sur lesquels il est produit, il est aussi compatible avec d'autres structures telles que les groupes régionaux, les partis politiques, les associations, les communautés religieuses, etc. [3]. D'autre part, l'identité nationale, symboliquement produite par l'Etat-nation est aussi liée à une intentionnalité explicite (établie beaucoup de fois dans le cadre législatif), ce qui ne n'arrive pas avec les organismes producteurs et les utilisateurs de symboles, où la codification n'est pas univoque, ayant besoin, donc, d'une activité herméneutique de la part des utilisateurs.

D'où vient notre identité? De quoi est-elle faite? D'abord elle se construit de notre mémoire, de notre histoire, d'une envie de nous définir. L'identité est la capacité de chacun d'être conscient d'une continuité de sa vie à travers les changements, les crises et les ruptures[4].

L'identité individuelle peut, selon Joël Candau, se résumer à trois aspects: un état (qui résulte, par emple, d'un document administratif); une représentation (qui découle de l'idée que j'ai de moi-même); et un concept (d'identité individuelle)[5].

Mais si pour l'identité individuelle on peut trouver une définition acceptable, en ce qui concerne l'identité collective il s'avère un peu plus difficile.

Cependant, ce polymorphisme qui se révèle quand les éléments ou "marqueurs" pertinents changent au fur et à mesure que les situations se modifient, ou à cause de la difficulté que les individus sentent quand ils sont mis dans des situations dans un contact culturel différent, admet comme hypothèse l'existence d'un "noyau" relativement stable des caractéristiques identitaires.

---

[1] Voir Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1994, pp. 13-18.

[2] Oliveira Martins, *História de Portugal*, Lisboa, Guimarães Editores, 1951, Vol. I, p.74.

[3] Voir Georges Drettas, «Saint-Georges le fou, un modèle de patron. Contribution à l'étude critique des mécanismes de l'identité ethnique», in *Questions d'identité*, Fanny de Sivers (éd.), Paris, Peeters/Selaf, 1989, p. 57.

[4] Voir Marc Augé (dir.), *Territoires de la mémoire*, Thonon-les-Bains, Editions de l'Albaron, 1992, pp. 14-16.

[5] Ver Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, pp. 16-17.

> Il est probable que les membres d'une société partagent en commun des manières d'être au monde (gestuelle, façons de dire et façons de faire, etc.) acquises lors de la socialisation précoce, manières d'être au monde qui contribuent à les définir et qu'ils ont mémorisées sans en avoir conscience, ce qui est d'ailleurs au principe même de leur efficacité. De ce point de vue, ... il peut y avoir un noyau mémoriel, un fond ou un substrat culturel ... partagé par une majorité des membres d'un groupe et qui donne à celui-ci une identité dotée d'une certaine essence[1].

En conséquence, l'identité sociale ne peut être qu'une représentation, une métaphore vu qu'il n'y a aucune communauté qui ne soit pas imaginée[2]. Même si on admet l'existence de certains traits, de certaines caractéristiques communes et partagées par un groupe social, difficilement on peut admettre que tous partagent les mêmes connaissances. On devrait ainsi parler d'identités, parce que l'identité unique est une réduction. Chacun de nous possède plusieurs identités, des fois parfaitement compatibles, d'autres fois opposées ou même conflictuelles. Admettre l'existence d'une identité seule (ce) serait aller dans le sens qu'Amin Maalouf appelle «identité meurtrière», qui nous réduit à une seulement appartenance et «installe les hommes dans une attitude partielle, sectaire, intolérante, dominatrice, quelquefois suicidaire, et les transforme beaucoup de fois dans des assassins ou partisans d'assassins"[3].

C'est de la «pluralité d'identités», de leurs tensions et contradictions qui, à niveau individuel, se produit l'image que chacun a de lui, de son rôle au sein de la société et que, à niveau collectif, se construit ce qu'on appelle l'identité collective.

L'identité collective est un processus de construction de sens et, donc, une idéologie et un instrument de pouvoir[4]. Sa construction est faite, selon Manuel Castells, à partir de matériaux multiples, empruntés à l'histoire, à la géographie, aux structures de production et de reproduction, à la mémoire collective et aux fantasmes personnels, aux appareils de pouvoir et aux révélations religieuses, beaucoup de fois difficilement séparables et identifiables[5]. Selon ce sociologue, on peut distinguer trois types différents de construction d'identité:

a) une *identité légitimante*, introduite par les institutions dirigeantes de la société, afin d'étendre et de rationaliser leur domination sur les acteurs sociaux;

b) une *identité-résistante*, produite par des acteurs qui se trouvent dans des positions dévalorisées et / ou stigmatisées par la logique dominante;

c) une *identité-projet*, façonnée sur des matériaux culturels qui permettent de construire une identité nouvelle qui redéfinit leur position dans la société et, par lá même, se proposent de transformer l'ensemble de la structure sociale.

Dans le cas mirandais, on serait en face d'une identité-résistante, même si en aucun moment de notre histoire cette construction a donné naissance à des manifestations de violence. Il s'agit surtout d'une conscience collective en vers la langue et la culture, qui a fait des gens qui habitent cette région, des gens de caractère, orgueilleux et solidaires de leur histoire commune, telluriquement orgueilleux de leurs traditions.

---

[1] Joël Candau, *op. cit.*, pp. 17-18.
[2] Benedict Anderson, *L'imaginaire national*, Paris, Editions La Découverte, 1996, p. 20.
[3] Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 43.
[4] Voir Jacques Le Goff, «Memória», in *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional, Vol. I, 1984, p. 46.
[5] Manuel Castells, *Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999, p. 18.

Les textes de la littérature orale constituent aussi, à mon avis, un support essentiel de ce monument identitaire mirandais. Outre les liaisons avec le passé ils ont dans la langue qui les transmet le fil conducteur qui les uni à la culture et à la réalité locale et individuelle des conteurs et des auditeurs. Bien qu'il ne s'agisse pas de récits historiques ils méritent, sûrement, qu'on les regarde avec le respect qu'on accorde à d'autres documents et textes fondateurs des différentes cultures et civilisations.

2. Évolution sémantique de l'expression littérature orale

A la fin du XIXème siècle, le créateur officiel de l'expression *littérature orale*, le folkloriste français Paul Sébillot (1846-1918) écrivait que celle-ci «comprend ce que, pour le peuple analphabète, remplace les productions littéraires», en ajoutant que le «domaine de la littérature orale est plus facilement circonscrit que d'autres parties du folklore» [1]. Un autre grand ethnographe français, Marcel Mauss (1872-1950), dans son *Manuel d'Ethnographie*, ajoutait que, dans les sociétés de tradition orale, la littérature est faite pour être répétée. Dès qu'il y a un effort pour bien dire, et non seulement pour dire, il y a un effort littéraire et, donc, de la littérature[2].

L'expression a été traduite dans la plupart des langues et elle désigne, de nos jours, dans un sens large, tous les énoncés oraux, fictionnels ou non, de nature traditionnelle soit pour sa forme (comme les comptines) soit par sa fonction sociale, soit par son thème sujet[3].

L'Europe romantique du XIXème siècle a trouvé dans la littérature orale la force pour se débarrasser du pouvoir dominateur du classicisme et les folkloristes ont réuni des grandes récoltes de ces textes populaires. Ainsi se sont constitués des grandes collections de textes que les linguistes, dialectologues, folkloristes et historiens se sont mis à voir et à considérer comme des reliques vivantes d'un passé qu'on devrait redécouvrir.

Toutefois, parmi ce labeur recollecteur, la littérature orale était absente de tous les travaux. En effet, tout le monde parle d'elle comme de quelque chose diffuse et peu importante[4].

Une autre preuve de la distance entre la recherche et la littérature orale peut être trouvée dans le fait que la plupart des récoltes ne fournissent presque jamais d'informations sur les conditions de vie des contes et de leurs conteurs. Quelque chose que les folkloristes suivants considèreront comme essentiel pour l'étude et la compréhension de ces narratives[5].

---

[1] Paul Sébillot, *Le Folklore. Littérature orale et ethnographie traditionnelle*, Paris, 1913, pp. 6-7.

[2] Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1967, p. 120.

[3] Voir Paul Zumthor, «Littératures de la voix», in *Encyclopædia Universalis France*, Paris, 1990, p. 70.

[4] Un exemple flagrant peut être donné par l'ouvrage très connu de Bruno Bettelheim *Psychanalyse des contes de fées*, construit sur un double paradoxe. D'un côté, en considérant uniquement un texte établi, il rend impossible la relativisation des objectifs qui pourrait venir de l'analyse des variantes. D'autre part, en cherchant dans les contes une thérapie pour faciliter l'insertion sociale de l'enfant, à travers d'une espèce de catharsis de ses problèmes relationnels et sexuels, il considère que les contes de fées ont été crées pour un public exclusivement jeune, ce qui contredit tous les témoins historiques.

[5] Paul Delarue, auteur d'un des catalogues les plus grands du conte traditionnels français, écris dans l'introduction á son ouvrage: En général, il faut écarter tous les recueils qui ne donnent pas leurs sources selon la coutume suivie par les folkloristes et chercheurs sérieux depuis Luzel et Sébillot (nom, pays et âge du conteur, date de la collecte; origine précisée dans le cas d'un emprunt à un texte imprimé). Voir Paul Delarue, *Le conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1985, Vol. I, p. 35.

La préoccupation avec l'origine du texte, la reconstitution d'un hypothétique archétype ou modèle, était plus important que la préoccupation avec les conditions de vie et d'existence des ces narratives. Les premiers folkloristes se sont intéressés para la littérature orale, par sa classification selon des impératifs de catalogage, par les textes considérés en tant qu'objets en soi et ayant une existence en dehors du contexte d'où ils ont été retirés. Ensuite, les formalistes se sont intéressés aux mécanismes littéraires. La littérature orale fut ainsi le prétexte pour essayer des méthodes d'analyse capables de détacher d'autres processus d'application générale.

Et celles-ci sont des différences fondamentales avec les études actuelles sur la littérature orale. Malgré la rupture des chaînes de transmission (ou peut-être à cause de cette rupture!), on voit apparaître une culture qu'on peut appeler écologique, caractérisée par l'envie de sauver nos signes d'identité.

D'une part les chercheurs considèrent le texte oral, littéraire ou non, dans ses liaisons avec le conteur, la communauté qui l'écoute et le comprend, les réseaux oraux qui forment, dans une société dite d'écriture, des façons spécifiques de penser et d'agir. D'autre part, des chercheurs, tels que Paul Zumthor démontrent l'importante de l'oralité dans les ouvrages écrits et, surtout, dans la littérature médiévale. On affirme ainsi la liaison et non l'exclusion entre la voix et l'écriture, en ouvrant les portes à une poétique de la vocalité et contribuant à donner à la littérature orale ce qui depuis toujours lui a été nié, le statut littéraire.

A ce propos, rappelons les mots de José Saramago, écrivain portugais, Prix Nobel de la Littérature, dans son discours devant l'académie suédoise:

> L'homme le plus sage que j'ai connu dans toute ma vie ne savait ni lire ni écrire.
>
> Des fois, pendant les nuits chaudes d'été, après le dîner, mon grand-père me disait: «José, aujourd'hui on va dormir les deux sous le figuier». Dans la paix nocturne, parmi les énormes branches de l'arbre, … avant que le sommeil n'arrive, la nuit se peuplait avec les histoires et les cas que mon grand-père me racontait: des légendes, des apparitions, des histoires uniques…

Dénonçant l'abstraction du mot *oralité* et ce qu'on appelle *littérature orale*, Paul Zumthor préfère le mot *vocalité* et parle de *littérature vocale*[1]. Oralité c'est l'utilisation de la voix humaine, alors que vocalité est réservée à l'emploi, dans une situation concrète et précise, de la voix d'une personne. D'autres chercheurs, tels que Claude Hagège[2], préfèrent parler d'*orature*, dans une tentative très nette de libérer l'expression littérature orale des chaînes étymologiques qui la placent dans une position d'infériorité.

D'autres expressions avec lesquelles on désigne, normalement, cet art et ce savoir du peuple sont *littérature populaire* et *littérature traditionnelle*. La première est celle qui a le sens le plus large. On peut y inclure toute pièce littéraire qui passe ou non par le peuple, avec beaucoup de durée ou non, récente ou ancienne, qu'elle soit anonyme ou non, transmisse oralement ou par écrit. La deuxième nous renvoie vers tout ce qui, venant de loin, se transmet de génération en génération, éliminant ou excluant toutes les productions ou inventions récentes bien qu'elles ne soient pas encore adoptées par le peuple et qui, pour cela, pourraient disparaître.

---

[1] Paul Zumthor, *Introduction à la poesie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 45.
[2] Claude Hagège, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985.

Notons, finalement, que dans une perspective anglo-saxonne, on a identifié la *littérature orale* avec le *folklore*. Les chercheurs européens ont toujours associé la littérature orale avec les couches les plus basses de la société, le peuple, surtout le peuple rural, qui semble être le seul producteur et consommateur de folklore. Mais aujourd'hui, surtout aux Etats-Unis, on trouve une tendance à ouvrir largement cette perspective et parle d'un folklore urbain[1].

Ainsi, il nous semble que la désignation littérature orale est celle qui est la moins marquée, soit positivement, soit négativement. Nous savons aujourd'hui qu'*oral* ne signifie (pas) plus "populaire" qu'*écri*t ne signifie plus "savant", même s'il fallut plusieurs générations d'observateurs pour enfin nous en convaincre.

Malgré les contradictions étymologiques qui peuvent être posées à cause du lexème *littérature*, orale se réfère exclusivement aux moins de transmission, n'excluant rien des textes qui ont passé ou qui passeront de l'oralité à l'écriture. Les frontières entre les deux sont, dans beaucoup de cas, très proches, floues et surtout perméables. Mais c'est justement dans cette porosité que les formes d'expression artistique, si proches l'une de l'autre, ont vécu en s'enrichissant mutuellement des matériaux que les deux produisent.

3. Le conte populaire: définition et finalité

Selon la définition de l' *Encyclopaedia Universalis* le conte est un tissu de mots, de silences, de regards, de mimiques et de gestes dont l'existence «lubrifie la parole». Le conte populaire peut être ainsi défini selon trois critères: l'oralité, la constante ou rigidité de sa forme et le fait d'être une narrative de fiction.

Dans la *Grande Encyclopédie Larousse* la définition de conte populaire est établie à partir de son caractère oral et dans le fait qu'il s'agit d'une narrative qui transmet un savoir traditionnel. Cette ambiguïté du conte permet qu'on l'approche de la légende, en tant que narrative qui s'approche de la réalité mais aussi vers le merveilleux.

La question de l'oralité, notamment la variabilité et la liberté du conteur, a été résumé par Claude Bremond dans la célèbre formule «jeu de meccano», vu que , pour lui, le conte est une espèce de boîte à jouets, dans laquelle, à partir de certains thèmes, de pièces fis plus ou moins désarticulés, le conteur, comme l'enfant, réinvente une nouvelle construction. Dans ce «délire contrôlé», la situation réelle dans laquelle le conte s'actualise, l'imagination du conteur, mais aussi sa mémoire, jouent un rôle fondamental[2].

Veronika Görög-Karady et Christiane Seydou considèrent que le conte oral est un parado et un jeu. Un parado dans l'alliance qui s'établit entre la variabilité et la rigidité dans son organisation structurale et la plasticité formelle. Un jeu entre la combinatoire subtile qui s'installe entre les règles logiques d'organisation et les matériels avec lesquels il est élaboré. Le conte est, dans le domaine de l'expression littéraire, le genre où mieux se

---

[1] Voir, par exemple, l'ouvrage d'Alan Dundes et Carl R. Pagter, *Work Hard and You Shall Be Rewarded: Urban Folklore from the Paperwork Empire*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

[2] Claude Bremond, «Le meccano du conte», in *Magazine Littéraire*, nº 150, 1979, p. 13. D'un point de vue structural, la question de la liberté du conteur a été étudié par Vladimir Propp, qui présente quatre aspects dans lesquels, à son avis, le conteur est libre de créer et d'inventer et d'autres auxquels il ne peut pas échapper. Les conclusions de Propp renvoient, comme on le sait, à ce qu'on appelle le conte merveilleux. Voir *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, pp. 139-141.

réalise la stratégie de l'exigence et de la contingence, de la difficulté et de la liberté qui sont propres au jeu[1].

Le conte populaire vit aussi dans la complicité qui s'établit entre le conteur et son auditoire. Une sorte de miroir où les sourires et les réactions dirigent et décident le chemin et le rythme de la narrative. Le conte comprend non seulement l'histoire racontée mais aussi sa dramatisation – qui se manifeste à travers une large gamme de ressources expressives – et les réactions de l'auditoire, avec lesquelles il constitue une unité esthétique qui demande la participation des deux pôles communicatifs. Dans ce sens, le conte transforme tous et chacun des émetteurs de messages, c'est-à-dire, en créateurs d'éléments expressifs de ce flux communicatif nécessairement bilatéral.

La narration d'un conte est un phénomène comple dont les éléments se trouvent intimement amalgamés à la réalité et que, selon Geneviève Calame-Griaule, on peut décomposer de la façon suivante[2]:

a) *Un texte*, transmis par la mémoire orale (avec beaucoup de variantes, même si voulant être fidèles à l'original);

b) *Un conteur*, qui actualise et dramatise (dans le sens étymologique) le texte;

c) *Un contexte* culturel et social dans lequel s'inscrit le conte et qui lui donne un sens;

d) *Une langue*, à travers laquelle le conte est transmis;

e) *Un auditoire*, qui écoute et garanti la fidélité de la narrative.

Le conte populaire est une narrative de fiction, généralement succincte, qui raconte dans le passé les actions ou péripéties vécus par un personnage ou un ensemble de personnages. Les formules «il était une fois…", "dans ce temps-là…», qui introduisent le conte, servent à établir la distance de façon à séparer la fiction de la réalité[3].

Cet écart se réalise, dans le conte d'aventures à travers le rire, et dans les contes d'animaux dans le refus du surnaturel. L'univers des contes est presque toujours indéterminé et les lieux et le temps rarement sont évoqués avec certitude. Le conte transmet ainsi l'impression de se situer en dehors du monde réel (au contraire du roman), même si, comme dans les contes de la littérature orale mirandaise, on trouve plein de références à la réalité extralinguistique, notamment à travers la toponymie, où il est supposé se dérouler les actions des narratives.

> La typologie du conte de la tradition orale, qui peut sembler à première vue hétérogène, reflète l'importance de la *fictivité* comme caractère distinctif. Le conte est tout un récit *non thétique*, qui ne pose pas la réalité de ce qu'il représente mais au contraire cherche plus ou moins délibérément à détruire l'illusion réaliste[4].

Le conte appartient aussi à chaque conteur qui, au moment de le raconter, sent le plaisir de le faire à sa manière. Que ce soient des modifications grandes ou petites, heureuses ou malheureuses, c'est un acte émotif, un acte de création. Le texte se renouvelle

---

[1] Veronika Görög-Karady e Christiane Seydou, «Conte, mon beau conte, de tous tes sens dis-nous quel est le vrai», in *Littérature*, nº 45, février 1982, p. 24.

[2] Geneviève Calame-Griaule, «Ce qui donne du goût aux contes» in *Littérature*, n° 45, 1982, p. 45.

[3] L'imparfait est, dans cette perspective, un temps de rupture, qui oppose le monde du vécu / das vivências au monde du désir, mais aussi du désirable et du indésirable.

[4] Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, Paris, PUF, 1984, p. 18.

chaque fois qu'il est raconté, dans une source perpétuelle, toujours égale et toujours différente. En actualisant le conte, le conteur prétend toujours être fidèle au texte original fixé par le consensus de la mémoire collective. Un temps mythique, le temps de l'origine, dans laquelle les animaux parlaient. Mais aussi un temps historique, qui peut oublier des siècles entiers pour isoler un fait important. Le temps familier, personnel ou de l'histoire de la communauté (dans le temps de mon grand-père, quand j'étais petit ou simplement "autrefois"). Dans toutes ces modalités, le temps de l'histoire a ses propres règles et lois, qui ne peuvent pas être décodifiées qu'à l'intérieur de son propre univers, qui est aussi l'univers de la communauté. En effet, le conte est nomade par nature mais il s'adapte à l'esthétique et à l'éthique de ceux qui l'accueillent. Cette plasticité est sa force, la source de son éternelle jeunesse.

4. Le conte populaire dans la région *Terra de Miranda*

L'expression «conte populaire mirandais» comprend les narratives transmises oralement, dans la région Terra de Miranda. Des fois en mirandais, d'autres fois en portugais, en castillan, en galicien, ou dans un mélange de toutes ces langues, le conte accomplit sa plasticité en s'adaptant à ces langues et à ces cultures.

Les contes ont été, pendant des siècles, l'instrument privilégié de transmission de la culture mirandaise dans ses multiples aspects. Tel comme dans d'autres sociétés rurales et «civilisations d'oralité[1]», ces narratives ont accompagné plusieurs générations, elles ont donné forme et vie à une culture, à une région et à un peuple qui les a reçues, les a adaptées et les a portées.

Pendant les longues veillées d'hiver, la cuisine était le «salon de culture de la famille». C'est ici qu'on racontait des histoires, qui amusaient, qui enseignaient des principes éthiques, moraux et humains, mais aussi où l'on discutait la vie, les thèmes du quotidien, où l'on programmait le lendemain, l'avenir, où l'on éduquait les fils. Même s'il ne s'agissait pas du seul endroit où l'on racontait des contes, on peut dire que les veillées, avec le feu comme témoin, ont constitué pendant des générations, le scénario idéal pour la diffusion de ces narratives. La cuisine, appelée par métonymie le feu – *l lhume* – désigne cet endroit symbolique où la chaleur des flammes invite à l'unité familiale et à la cohésion du groupe.

Les transformations sociales ont fait que ces feux s'éteignent et, avec eux, les contes qu'on y racontait s'éteignent aussi. Toutefois, il serait assez naïf de croire qu'aujourd'hui on ne raconte plus d'histoires comme autrefois, ou alors de penser que les contes se sont complètement perdus.

António Maria Mourinho, un des grands chercheurs de la langue et de la culture mirandaise, signalait, dans un article datant de 1962, les titres de presque une centaine de contes dans la région mirandaise. Il est possible que beaucoup de ces narratives se soient perdues ou transformées avec le temps. Toutefois, sans oublier les transformations sociales et la modernisation véloce, les recherches, les récoltes et les publications des dernières années, dans la région, nous permettent de dire que le conte populaire mirandais est une institution vivante, non pas dans les mêmes «institutions de communication» mais au moins

---

[1] L'expression appartient à Paul Zumthor, que distingue civilisation d'oralité pure, sans écriture; civilisations d'oralité mixte, dans lesquelles l'oralité domine l'écriture, et oralité seconde, dans lesquelles il y a une hégémonie de l'écriture sur l'oralité. Voir «Littératures de la voix», in *Le Grand Atlas des Littératures*, Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 1990, pp. 70-72.

dans la mémoire des conteurs. Les contes de la littérature orale sont réalité dynamique, en perpétuelle recréation, et non un trésor ou dépositoire qu'il faut à tout prix conserver.

La continuité des contes populaires mirandais dépend, d'abord, du futur de la langue. Moi, je suis convaincu que pendant que les hommes continueront à parler, à rire, à imaginer, les contes continueront à occuper un espace dans la scène humaine. Vladimir Propp assurait que les contes sont une façon d'arriver aux origines, une espèce de paléontologie sociale des rites et des mythes qui structurent et constituent toute société humaine. Les contes sont, selon le chercheur russe, une marque d'identité, une expression de l'être et du sentir le plus profond du groupe social. Dans cette perspective ils ne pourraient jamais disparaître sans laisser des traces.

Effectivement, les contes de la littérature orale son un écho du passé mais aussi une voix vigoureuse du présent. Ce sont une marque d'identité, non dans le sens « d'identité meurtrière », dont on a déjà parlé à propos du titre du livre d'Amin Maalouf, mais d'identité en tant qu'expression de l'être le plus profond du groupe social. Si bien que le conte soit une narrative de fiction qui se déroule *in illo tempore*, dans des endroits inexistants et avec des personnages imaginaires, on trouve plein de références à la vie locale. L'universalité et l'intemporalité du conte gagnent de nouvelles racines, ou des radicelles, dans la langue et la culture mirandaise qui leur prêtent des nouvelles formes et un nouveau moyen d'expression et de transmission.

L'influence de l'église ou de la religion, parmi d'autres agents, a contribué à modifier ce patrimoine populaire qui a adapté les éléments aux goûts et aux besoins. L'immense forêt des divinités païennes a donné naissance à des nouveaux dieux qui ont occupé le même espace et ont poussé dans le même terrain. Peut être qu'à cause de cela on pourrait aussi dire que ses racines n'ont vraiment jamais séché. Les dieux expulsés du panthéon païen continuent vivants dans les allégories des contes. Des fois, peut être, ils sont même capables de s'adapter au monde moderne, mécanisé et sans le temps de produire le superflu essentiel à la fantaisie.

Mais, comme on le sait, les éléments isolés ne sont jamais vraiment significatifs, surtout les éléments les plus récents, une fois que la structure de base qui les admet à la superficie est capable de les refuser quand ils n'ont plus de signification ou quand les conditions sociales changent. Ainsi, si on ajoute le principe sémiotique selon lequel la signification est intimement liée à la structure, on peut affirmer que la signification des contes de la littérature orale dépend des changements qui s'opèrent au niveau de la structure, mais grâce à l'influence des nouveaux éléments qui ont contribué, à leur tour, à donner réponse à certains conflits sociaux. Voilà pourquoi le conte a cette capacité de s'adapter à des systèmes successifs et des fois antagoniques, mais aussi la réponse au fait qu'ils ont évolué de façon identique dans des endroits qui peuvent être géographiquement très éloignés[1]. C'est ainsi que les contes continuent de garder leurs secrets, au niveau de la structure, en transportant les marques des périodes et formes de vie déjà disparues.

Dans les contes populaires mirandais on trouve ainsi des marques d'une certaine histoire locale. Ils sont des constructions qui peuvent nous emmener à des faits réels, à des gestes et à des actions concrètes. Même en s'agissant de narratives de fiction, les mots sont toujours le prolongement de l'action et de la vie de la communauté. On est encore, dans cette *Terra de Miranda*, devant une génération vivante de conteurs qui, parce que personne

[1] Cf. Antonio Rodríguez Almodóvar, «Les contes de tradition orale en Espagne: leur variabilité systématique et leur sens», in Veronika Görög-Karady (Ed.), *D'un conte ... à l'autre — La variabilité dans la littérature orale*, Paris, Editions du CNRS, 1990, pp. 461-470.

ne veut les écouter, oublient leurs contes en pensant qu'il s'agit d'histoires de vieux, sans intérêt.

Les transformations sociales ont fait que ces manifestations, bien qu'enracinées au plus profond de cette communauté, aient disparu en tant que pratique sociale transmise dans les espaces traditionnels. La fonction socialisatrice qu'ils poursuivaient dans l'interaction entre le texte, la situation où il était conté et le conteur est, dans cette perspective, mutilée. Toutefois, je crois que la «fonction sociale», concrétisée dans la capacité pour consolider la communauté, continue vivante de nos jours.

Les contes traditionnels, écrit Ana Maria Macário Lopes, traduisent au plan symbolique une structuration du réel, des expériences vécues quotidiennement dans la communauté. Ils peuvent être envisagés comme une pratique à portée cathartique, qui permet d'éviter les tensions sociales en le représentant, évoquant ainsi toute violence latente[1].

Le conte est un tout dans lequel se synthétisent et s'amalgament les messages et les informations venant du fond de l'histoire communautaire, mélangés avec les connaissances et les événements les plus récents. Si sa fonction est de transmettre un message, celles des auditeurs est de la déchiffrer[2].

Rien de ce qui se passe dans un conte n'est gratuit ou superflu. Au contraire de ce qui peut paraître, il a un sens, plus ou moins occulte, plus ou mois évolué à partir des anciennes croyances, rites, coutumes, à travers lesquels l'humanité s'est forgée elle-même, en laissant dans la tradition orale le témoignage d'un chemin peut-être trop long face à la valeur qu'on lui attribue.

Le conte a une fonction didactique mais aussi initiatique. Appauvrie, amplifiée ou déformée, vu qu'elle est soumise aux errances de la parole et de la mémoire, elle encourage les membres de la communauté (et non seulement les enfants) au jeu symbolique qui les emmèneront à la découverte et à la compréhension du monde.

Les contes ne sont pas une récolte de croyances, un manuel de pédagogie ou un formulaire de moralités. Mais ils sont un instrument d'expression, lui même constituant une poétique et une rhétorique, capables de nous émerveiller si on les met dans les mains d'un artiste conteur capable de donner du mouvement, de la voix et de la vie à ces marionnettes éternelles.

---

[1] Ana Maria Macário Lopes, *Sémiotique des contes traditionnels portugais*, Coimbra, INIC, 1987, p. 239.

[2] Antonio Rodríguez Almodóvar, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, p. 7.

Adriana APOSTOL
Universitatea din Piteşti

GATTA MIRASCKA, HYPOLANGUE ET PLURILINGUISME INTERNE ? UN CONTE ITALIEN MODERNE - RÉAFFIRMATION D'UNE TRADITION ORALE EN TRAIN DE SE PERDRE - PASQUALE TOTARO-ZIELLA-

Résumé *: Le présent ouvrage est le résultat matériel de l'interview avec l'écrivain italien Pasquale Totaro-Ziella, professeur d'italien à l'Institut Supérieur « L. Sinisgalli », en Basilicate, et auteur du conte « Gatta Mirascka ». Notre intérêt pour ce conte a une double cause : d'une part, le titre « Gatta Mirascka » qui a des résonances dialectales – il s'agit du dialecte qu'on parle à Senise, village d'origine de l'auteur - dialecte qu'on a comparé pour certains traits vocaliques au roumain [FANCIULLO, F. Lucania, in LRL, 1988 in AAVV, I Dialetti Italiani. Storia, struttura, uso, Torino, UTET, 2002] et, d'autre part, la réalité linguistique et littéraire dont il rend compte – réalité à la fois spécifique et universelle.*

C'est pendant un assistanat linguistique de type Comenius que nous avons eu la chance de lire « Gatta Mirascka » et de connaître M. le Professeur Pasquale Totaro-Ziella, qui nous remercions pour l'amabilité de nous avoir donné l'interview que nous présentons à la fin de notre article.

Mots-clés : *dialecte, hypolangue, plurilinguisme interne*

(du moderne)

"la neige était moderne, lentement.
ce siècle était un bateau neuf ou c'est une grille.
la cinquième rue est moderne dans le brouillard.
les malades comme les étoiles sont modernes.
(...)
et moi
(…)
je cherchais les germes vivants.
la fée moderne, une main, seulement une main
amie, j'étais venu là comme dans le sommeil.
(...)
arrache-moi à la nuit sans date ô vie. à la
vieille électricité. aux 400 fenêtres modernes.
à l'écriture des blancs, aux silences construits.
au narratif. au récit des épingles. aux zooms. à la jungle
des banques. à la bonté énorme. à la pitié. à moi.
aux atomes. j'ai "deux trous rouges au côté droit.""

(Lionel Ray, *Nuages, nuit*, Editions Gallimard, 1983)

Ce sont des vers appartenant au poète français Lionel Ray, tirés du poème (du moderne), significatif quant aux moments littéraires qu'il met en question : le premier modernisme et le postmodernisme français. Construit à partir de l'intertexte de la première modernité poétique, surtout à partir des poèmes de Rimbaud, le poème est en effet un "art poétique", qui affirme le retour au lyrisme. Après toute cette expérience de la littérature contemporaine (tous les excès de la modernité : "l'ingénierie poétique", *400 fenêtres modernes, les zooms, l'écriture des blancs, les silences construits, le narratif* qui

engendrent l'hermétisme de la poésie moderne), Ray finit par l'acceptation de la tradition, après avoir parcouru les chemins de la modernité avec Rimbaud comme esprit tutélaire.

Sans courir le risque d'aller plus loin avec la comparaison entre Lionel Ray et Pasquale Totaro-Ziella, nous la limitons à une ressemblance de projet littéraire.

Tout en cherchant un "style personnel qui puisse le distinguer" ou, comme le dit Ray, en cherchant "les germes vivants, la fée moderne, une main amie", Pasquale Totaro-Ziella, poète et écrivain italien contemporain, critique ardent et auteur de plusieurs essais, regarde autour de soi et voit que, "au commencement de son activité créatrice", il s'agit des années '60-'70, « le débat linguistique était assez vif entre les différents courants littéraires ou tendances: les expérimentaux, les avant-gardistes; chacun soutenait sa propre cause, mais il s'agissait alors, tout comme maintenant, des causes "asphyxiantes"; quelques uns choisissaient le plurilinguisme, d'autres préféraient les manipulations à l'aide d'autres codes ou registres, d'autres encore choisissaient un haut langage, un langage chiffré. Personne ne tenait compte du public et de la langue de ce public, personne ne s'intéressait à rendre cette langue vive ou, mieux dit, à la "revitaliser", ce qui est, au fond, la mission du poète et de l'écrivain, en général. À ce moment-là, comme maintenant d'ailleurs, l'italien était une langue vitrifiée, sclérosée, homologue et homogène. » (n.n traduction de l'interview avec Pasquale Totaro-Ziella). C'est pourquoi il va "chercher les racines" car, dit-il, "au moment où une expérience a atteint son maximum, l'unique chose à faire est de retourner aux origines". Alors il fait appel à la langue parlée, à *sa* langue parlée pour rénover la langue officielle: tout comme Lionel Ray, l'écrivain italien cherche les "germes vivants" et pour lui ces germes vivants sont la langue parlée par son peuple, une langue qu'il refuse d'appeler dialecte mais une langue "plus vive que tout autre langue de ses contemporains". Il remet en question la littérature de ses contemporains, ce plurilinguisme, ces causes "asphyxiantes", ces registres mathématiques inconnus au lecteur parce qu'allant au-delà de la littérature, jusqu'à la dissolution même de la littérature :

"Alors, j'eus cette idée d'aller chercher les racines et cela signifiait faire appel à la langue parlée, à ma langue parlée pour rénover la langue officielle. Tout en mettant en oeuvre cette idée je me suis rendu compte que la plupart des mots et des structures qu'on prend pour des dialectes ne le sont pas du tout. Et, à travers le temps je suis arrivé à la langue de "Gatta Mirascka" qui me semble, au-delà de l'histoire, une langue atemporelle (affabulitiva=qui n'appartient plus au conte, qui sort du domaine du conte) et affective qui attire l'attention de l'enfant et son imagination".

Le but de l'écrivain italien serait donc de dépasser le plurilinguisme[1] qu' expérimentent quelques uns des écrivains italiens de son temps, mais la langue de Gatta Mirascka *est le résultat d'une contamination entre une langue de l'innocence perdue, du paradis de*

---

[1] Maingueneau, D., *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Dunod, 1993, p. 104-111. Maingueneau distingue deux faces de l'interlangue, l'interaction de langues et d'usages à laquelle est confronté un écrivain. Il s'agit a) du *plurilinguisme externe*, plus précisément la relation des œuvres aux autres langues (un écrivain disposant de plusieurs langues, peut écrire à la fois en ces différentes langues, ou, par exemple Beckett, Irlandais qui écrit en anglais et en français. Ou bien, la même œuvre peut faire coexister des fragments de langues diverses –*Les Fleurs du mal* contiennent un poème en latin, *Franciscae meae laudes*. Et b) du *plurilinguisme interne*, puisque l'écrivain peut être confronté aussi à la pluriglossie « interne » d'une même langue, due aux variétés d'ordre géographique (dialectes, régionalismes), social (populaire, aristocratique), liées aux situations de communication (médical, juridique), à des niveaux de langues. (*Ex. Voyage au bout de la* -le populaire urbain).

l'enfance, une hypolangue [1] *et un plurilinguisme interne (dont la preuve est le titre même du conte qui joue sur l'ambiguïté et l'hésitation entre un soit-dit nom propre, Mirascka, et un verbe aux résonances dialectales) qui va de pair avec le projet de réinvestissement d'un genre traditionnel – en ce sens, pour Totaro-Ziella le conte qu'il présente et donc la littérature traditionnelle est en même temps dialecte en train de disparition et parole proche du génie populaire.*

Mais pour arriver à la langue de "Gatta Mirascka", Pasquale Totaro-Ziella, né en 1950, à Senise, a commencé avec des recueils poétiques: *Solamente questo paese,*1976*; Corale accorato corale,* 1981*; Clena,* 1984*; Autocritica di un uomo, 1*990*; A canne a pietre a posti fatati,* 1993*; Spaesamento,* 1994*;* ou bien des textes narratifs: *La Farmacia* en *Racconti Pastelli,* 1993; *Angelarosa* publié en "Nuove Lettere",1994 ; *Facoltà di parola* en *Racconti Pastelli,* 1993, *Porco porco* en *La lente chiara/ la lente scura,* 2002, ou bien des essais: *Niccola Sole,* 1982 ; *L'Arpa Lucana,* 1984; *Luca Celano,* 1985; *Tagli di Tela,* 1991; *Tendenze dell'Arte Lucana,* 1992 ; *Nicola Lisanti,* 1994; *Apollina,* 1994.

"Il était une fois une femme qui avait une belle chatte, appelée Mirascka, qu'elle protégeait beaucoup et qui lui était si chère, mais tellement chère que la maîtresse l'aimait comme la prunelle de ses yeux ". C'est le commencement du conte présentant des formules introductives caractéristiques de tout conte. Pourtant les personnages ne seront plus des princes ou des princesses, comme dans les contes de fée, mais des animaux.

En voilà le résumé: un dimanche matin, la maîtresse demanda à sa servante de préparer un plat spécial, délicieux pour son maître. Pour un moment, lorsque la viande était sur la grille, la cuisine resta vide. La chatte, attirée par l'odeur de la viande, y entra et mangea toute la viande, par conséquent, la maîtresse, fâchée contre la chatte, lui appliqua une telle fessée que la chatte Mirascka s'en alla, quitta la maison. Dans son chemin elle rencontra le renard; celui-ci l'accueillit dans sa maison pour la nuit, mais comme la chatte Mirascka ne voulait plus s'en aller, Tolla,le renard lui proposa d'acheter ensemble un agneau. Ainsi, le jour suivant la chatte et le renard achetèrent-ils un agneau; la convention était que la chatte devait conduire l'agneau au pâturage les jours ensoleillés, alors que le renard devait le faire tous les jours qu'il pleuvait. Alors, le premier jour, comme il pleuvait, ce fut le renard qui prit l'agneau et alla dans la forêt mais il y rencontra le loup, tout affamé, qui voulait manger l'agneau. Le renard, animal rusé, l'avertit que ce n'était pas elle la maîtresse de l'agneau mais la chatte Mirascka qui "ha sette palmi e mezzo di mustaccio, è colore di terra e ci è addosso senza farsene accorgere."(qui a d'énormes moustaches longues de sept empans et demi, a la couleur de la terre et te saute dessus à l'improviste)

Effrayé, le loup s'en alla. La même histoire se répéta les deux jours suivants avec le porc-épic et le lion, mais le renard, fourbe n'en dit rien à la chatte. Le quatrième jour, finalement, un jour ensoleillé, la chatte Mirascka alla en pâturage avec l'agneau aux alentours de la maison.

Le loup, le porc-épic et le lion se mirent d'accord et organisèrent un plan pour prendre l'agneau lorsqu'il allait boire de l'eau dans la rivière: le porc-épic se cacha dans l'eau, le loup dans le bosquet et le lion dans un peuplier. La chatte vit quelque chose dans l'eau et croyant que c'était un poisson se jeta sur le porc-épic ; celui-ci, effrayé, se mit à courir, et la

---

[1] Voir Maingueneau, D., *Le contexte de l'oeuvre littéraire,* Dunod, pp. 113-118, pour les notions d'hypolangue (« la limite inférieure de la langue naturelle, tournée vers une origine qui serait une ambivalente proximité au corps, tantôt innocence perdue, tantôt confusion primitive, chaos dont il faut s'arracher ») et hyperlangue (sa limite supérieure, qui fait « miroiter la perfection d'une représentation idéalement transparente à la pensée »)

chatte, elle aussi épouvantée, alla se cacher dans le bosquet mais elle y trouva le loup, d'ailleurs terrifié lui aussi. A la vue de cette créature terrifiante, la chatte se mit à grimper le peuplier mais, à sa surprise, il y avait le lion, qui, était tellement apeuré par la renommée de la chatte Mirascka qu'il se jeta du peuplier.

De retour, la chatte proposa au renard de vendre l'agneau, il était devenu trop difficile pour eux de le garder encore. Le jour suivant ils vendirent l'agneau et en partagèrent l'argent.

Voilà donc en grandes lignes, l'histoire de la chatte Mirascka.

Tout d'abord c'est un conte et on s'en rend compte dès la dédicace :

"À Porziana, Antonella e Rocco...à tous les grands-pères et à tous les petits-fils", car l'originalité et la saveur des contes de fée c'est qu'ils soient racontés par les grands-parents à leurs petits-fils ayant pour but immédiat de divertir, mais aussi d'enrichir et de donner libre cours à leur imagination et, évidemment, d'en tirer une leçon morale. Le conte[1] dit l'auteur, est "le correspondant populaire du mythe, culte et savant. Le peuple, à travers le conte transmettait son savoir, transfigurait sa vie, racontait son histoire. À travers le conte le narrateur éduquait les enfants et les préparait pour la vie et pour ses divers aspects: il enseignait des comportements, des habitudes, des coutumes... La fable/le conte était l'éducateur, le professeur de vie, il devait avoir des contextes particuliers et des personnages quotidiens, transfigurés et fantastiques, qu'on devait pourtant être à même de reconnaître ; ils étaient ainsi plus proches aux auditeurs pour engendrer chez eux l'affectivité, l'émotion". Alors le choix de ce genre littéraire fait partie du projet littéraire de l'écrivain italien qui fait un trajet à rebours par rapport à ses contemporains :

"J'ai choisi un genre littéraire comme témoin d'une oralité qui est en train de disparaître, comme sauvetage d'une tradition de savoirs que la culture dominante a toujours niée, mais aussi comme démonstration du fait que les contes ont tous la même origine, au-delà du temps et de l'espace, de l'espèce et de la langue".

À un premier niveau de lecture ce serait une leçon morale sur la perte de l'innocence et un voyage initiatique: la chatte, "esprit libre", doit défendre à tout prix l'agneau, le symbole de l'innocence, de la pureté physique ou morale. À la fin de ce voyage on est en réalité au commencement d'un autre chemin, celui de la vie que l'agneau doit confronter tout seul, car, si jusque maintenant, son rôle était de patient (ne faisant que manger et dormir), une fois vendu, le petit agneau doit agir lui-même.

Le retour aux origines, phénomène dont on vient de parler, ne signifie pas ignorer le présent, au contraire c'est une réaction au contact de la réalité sociale et historique; car la critique sociale ne manque pas- critique de l'ignorance des valeurs humaines, des valeurs morales- n'oublions pas la fin du conte-la chatte et le renard vendent l'agneau, symbole de l'innocence, de la pureté...

Toujours un élément caractéristique du conte c'est la présence des chiffres magiques; "la chatte a des moustaches longues de sept empans et demi ", seulement que par l'adjonction de "demi" on va au-delà du "sacre" (contenu dans le champ sémantique du chiffre"sept"), on va donc au-delà de la tradition du genre, de plus la chatte a la couleur de la terre, elle est donc bien ancrée dans l'ambiant terrestre. On retrouve ici la réalité sociale par l'ancrage dans la culture agro-pastorale du pays, c'est une des motivations que l'auteur a données en ce qui concerne son choix d'animaux en tant que personnages. Un autre élément fantastique c'est le chiffre "trois", qui, dans la tradition des contes de fée est omniprésent-les trois fils du roi; trois preuves initiatiques, mais on pense aussi à Dante et à

---

[1] *Nous mentionnons que « favola » (it.) a deux sens différents en italien 1. fable, 2. conte*

sa panthère (*la lonza*), à sa louve (*la lupa*) ou à son lion (*il leone*) symbolisant l'avarice, l'orgueil (fierté) et, respectivement, l'envie. Alors il faut interpréter dans la même lignée les trois animaux qui veulent manger l'agneau: le loup, le porc-épic et le lion.

En ce qui concerne la chatte, le titre en est significatif: "Gatta Mirascka", par la motivation phonétique du signifiant du signe linguistique. "Mirascka" est un mot appartenant au dialecte senisien et, en tant que roumains, pour trouver sa signification, il suffit de le prononcer pour s erendre compte de sa ressemblance au verbe roumain "*a raşcheta*". Pour l'italien, au delà du son onomatopéique, la signification du mot résulterait de la fusion de "mi''et graffia" ou "graffia me" (me griffe) et ce coup de griffe peut être envisagé par rapport aux autres ou par rapport à soi-même. Il y a donc ici une double lecture, selon que l'action de griffer est orientée vers l'extérieur ou vers l'intérieur. Pourtant le signifié de « Mirascka »ne peut être que deviné, jamais connu avec certitude et, par cela le conte est une oeuvre ouverte aux interprétations, d'autant plus que la majuscule, marque du nom propre, donne naissance à une interprétation référentielle, humaine de la chatte.

Mais au-delà de l'ambiguïté de la lecture et au-delà des interprétations possibles du point de vue thématique, Pasquale Totaro-Ziella réussit à contrôler l'univers des lectures possibles, en projetant au niveau linguistique et au niveau formel son but thématique. La narration vise à la simplicité et au naturel à tel point que l'on pourrait emprunter les mots Sainte-Beuve sur Perrault pour exprimer l'effet qu'une telle narration produit sur le lecteur : « On sent que cela est parlé encore, aussi peu écrit que possible ».[1] Les répétitions graduelles, les formules répétitives qui restent dans la mémoire de l'enfant, les hyperboles, l'emploi des épithètes simples, l'emploi de la troisième personne du singulier, une voix qu'on identifie grâce à ces procédés narratifs à la voix de tout grand-père, sont en effet le miroir, la réflexion dans la matérialité même du texte de ce qu'on définissait comme le grand but de l'écrivain italien : "*le retour aux origines*", et l'illustration du fait que "la tradition populaire a une seule racine; et que ce furent les événements historiques qui ont divisé les hommes et ont rédigé des murs, ont creusé des fosses..." (affirme Pasquale Totaro-Ziella dans son interview que nous allons reproduire ci dessous):

Intervista con Prof. Pasquale Totaro-Ziella

1. Perché ha scelto una favola?

La favola è il corrispondente popolare del mito, colto e dotto. Il popolo, attraverso la favola, trasmetteva il suo sapere, trasfigurava la sua vita, raccontava la sua storia. Con la favola, il narratore educava i ragazzi alla vita e agli aspetti della vita: insegnava comportamenti, usi, abitudini, costumi. La favola era la maestra della vita; doveva avere ambienti individuabili e personaggi quotidiani, entrambi trasfigurati e fantastici che si dovevano riconoscere e, quindi, essere più vicini agli ascoltatori per provocare l'affettività, l'emotività. Ho scelto questo genere e come testimonianza di un'oralità che sta scomparendo e come recupero di una tradizione di saperi che ci è stata sempre negata dalla cultura dominante e anche come dimostrazione che le favole hanno tutte una stessa origine al di sopra e al di fuori del tempo e dello spazio, della razza e della lingua.

2. Perché la scelta del dialetto?

Siamo sicuri che sta dialetto? 0, invece, è una lingua viva, una lingua parlata che si evolve nel tempo e nello spazio e che contiene, nei suoi substrati, tutte le lingue e tutte le parlate. Per rispondere alla domanda mi devo rifare all'inizio del mio essere scrittore. Parlo degli anni '60-'70, quando cercavo uno stile personale che mi distinguesse da tutti. Mi sono guardato intorno. In quel momento il dibattito sulla lingua era abbastanza vivo tra

[1] Aubrit, J-P., Le conte et la nouvelle, Armand Colin, Paris, 2002, p. 41

i vari gruppi e le varie tendenze: gli sderimentalisti, gli avanguardisti. Ognuno perorava la sua causa, ma errano, allora come adesso, cause asfittiche: alcuni andavano per il mistilinguismo o plurilinguismo, altri preferivano manipolalizioni con altri codici ed altri registri, altri ancora sceglievano una lingua alta e cifrata. Nessuno teneva in considerazione il pubblico e la lingua del pubblico per vitalizzare o rivitalizzare, che è la funzione, in fondo, del poeta e dello scrittore. In quel momento come in questo l'italiano era una lingua vetrificata, sclerotizzata, omologata ed omogeneizzata. Mi venne, allora, l'idea di andare a cercare la radice e cercare la radice significava andare alla lingua parlata, alla mia lingua parlata per portare sangue e rinnovare la lingua ufficiale. Lavorando a questa idea mi sono reso conto che la gran parte delle parole e delle strutture, che noi pensiamo dialettali, non sono affatto tali. E con il passare del tempo sono arrivato alla lingua di *Gatta Mirascka* che mi sembra, al di là della storia, una lingua affabulitiva ed affettiva che attira il bambino e provoca l'immaginazione.

3.Probabilmente tutti si sono chiesti "come mai questo titolo: Gatta Mirascka? ("mirascka" ricorda molto il termine romeno "a raşcheta"=raschiare, graffiare?)

Nella fantasia popolare la gatta cos'è? L'animale domestico molto indipendente che non può essere chiuso in regole comportamentali. La gatta, per sua natura, è uno spirito libero che ha sempre affascinato l'immaginario popolare collettivo. "Mirascka", invece, tradotto in lingua letteralmente significa: "Migraffia" e nasce dalla fusione di "mi graffia" o "graffia me". Evidentemente all'origine della storia c'è qualcosa di cui noi abbiamo perso la realtà e il senso della realtà. Possiamo solamente concetturare il significato**,** ma non possiamo avere la certezza. Non so se il termine ha una rispondenza romena, non conoscendo questa lingua, ma che il romeno ha, come l'italiano, una base latina. Se è vero, non può che farmi piacere e confermarmi che la tradizione popolare ha una radice unica e sono state le vicende storiche a dividere gli uomini che hanno innalzato muri, hanno scavato fossi, hanno steso filospinati.

4.Sarà questa una proiezione a livello linguistico della struttura tematica della favola e quindi della perdita dell'innocenza. Dobbiamo riconoscere qui Pasquale Totaro-Zlella, critico militante?

Come dicevo poco prima, posso ipotizzare o intuire poeticamente il significato di *Gatta Mirascka.* La gatta, come qualsiasi animale, attacca per difendersi o difendere un valore. La gatta, nell'economia della narrazione, è un animale fantastico; difatti la volpe, per descriverla dice più o meno così: "ha sette palmi e mezzo di mustaccio (baffo), è colore di terra, ti salta addosso e non te ne accorgi". Questa affermazione è il simbolo di cosa, se non della vita.

Bibliographie :

AAVV(Ouvrage Collectif), *I Dialetti Italiani. Storia, struttura, uso, Torino, UTET, 2002*
Aubrit, J-P., *Le conte et la nouv*elle, Armand Colin, Paris, 2002
BIGALKE, R., *Dizionario Dialettale della Basilicata*, Winter, Heidelberg, 1980
CODAZZI, P., *Vent'anni di Poesia. Pasquale Totaro-Ziella*, Antonio Capuano Editrice, 1998
FANCIULLO, F. *Lucania*, in LRL, 1988 in AAVV, *I Dialetti Italiani. Storia, struttura, uso, Torino, UTET, 2002*
MAINGUENEAU, D., *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Dunod, 1993
TOTARO-ZIELLA, P., *Gatta Mirascka*, EACE, 1995

Lavinia BĂNICĂ
Universitatea din Piteşti

BAROCUL ÎN SUD-ESTUL EUROPEI ŞI ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC IDENTITĂȚI CULTURALE

Abstract *: The baroque literature, developed in the south-eastern European countries, is characterized by a spectacular feature, born out of the melt of external influences and traditional elements of the respective cultures. To the themes and motifs of the western European baroque literature, there is added, within this cultural aria, the tendency to moralization, the east-European scholars being interested in the psychological and social echoes of their discourse. Besides the moral aspects, the east-European baroque writers focus on the mirroring the history of their people. the integration of history in the literary discourse, the manifestation of patriotic feelings become specific traits of the humanism born (rather late compared with that of the western space) in eastern Europe.*
Key-words*: baroque literature, tendency to moralization, mirroring the history*

Literatura barocă dezvoltată în țările din spațiul sud-răsăritean al Europei prezintă o caracteristică spectaculoasă, născută din îngemănarea influențelor exterioare cu elemente tradiționale ale culturilor respective. Motivelor şi formelor literare baroce din Europa apuseană li se adaugă în această arie culturală tendința spre moralizare. Cărturarii baroci est–europeni urmăresc ecourile psiho-sociale ale discursurilor lor. Dan Horia Mazilu amintea de Solomon Rysinski, Grzegorz Knapski, Andrzej Maksymilian Fredro–pentru literatura polonă,Dimitrij Tuptalo Rostovskyj în Ucraina sau Miron Costin–pentru literatura română, scriitori care cultivă literatura moralizatoare : ”Sensul moral, învățătura, pilda cuprinzătoare de înțelepciune şi îndemnurile corijatoare sunt mereu solicitate faptelor incluse în narațiune şi consecvent subliniate cititorului. Moraliştii nu rămân nici un moment străini de frământările cetății şi ale vieții politice din țară.”[1] Pe lângă aspectul moralizator, în operele scriitorilor baroci est–europeni, primează oglindirea istoriei popoarelor respective (un aspect care nu este surprinzător dacă ne gândim la războaiele şi frământările interioare covârşitoare din această parte a Europei care nu a cunoscut liniştea prosperă din Apus). Integrarea istoriei în discursul literar, manifestarea patriotismului devin trăsături specifice ale Umanismului născut (cu întârziere față de aria occidentală) în Răsăritul Europei.

Care au fost căile prin care formele baroce s-au răspândit şi în special, care au fost modalitățile prin care ele s-au infiltrate într-un spațiu dominat de cultura bizantină , de cea slavă şi de ortodoxie?

*Mentalitatea barocă reflectată în artă.*Înainte de a cerceta particularitățile mişcării literar baroce din aria sud-est europeană, trebuie evidențiate (măcar o parte!) din trăsăturile artei baroce dezvoltate în acest spațiu. Răzvan Theodorescu[2] sublinia că vârsta barocă a artei poloneze (intrată în contacte certe cu arta Moldovei la începutul veacului al XVII-lea) a cunoscut momentul de maximă înflorire în aceeaşi perioadă de timp cu dezvoltarea barocului în Italia şi Franța. Puterea tot mai mare a nobililor este marcată de o arhitectură rezidențială, este cultivat portretul nobiliar (care respectă riguros canoanele occidentale) şi portretul funerar (este prezentată imaginea defunctului în timpul vieții înconjurat de armurile, armele şi podoabele sale). Tot acum se observă gustul baroc pentru marmura

[1] Dan Horia Mazilu, **Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea**, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976, p. 89
[2] Răzvan Theodorescu, **Civilizația românilor între medieval şi modern**, vol.I, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1987, p. 97

neagră şi cenuşie folosită la construcţii ce accentuează verticalitatea, cu forme alungite şi supraîncărcate decorativ.
Existenţa românească în orizontul barocului se caracterizează printr-o „estetică de compromis" între Orient şi Occident, căile prin care forme artistice baroce au ajuns la noi fiind identificate de R.Theodorescu în număr de cinci: sursa poloneză (influenţa mentalităţii nobliare leşeşti, rolul iezuiţilor, al misionarilor şi şcolilor lor); sursa ucraineano-rusă (Kievul era centrul baroc prin excelenţă al ortodoxiei în secolul al XVII-lea); sursa italiană (prin influenţa misionarilor de la Roma şi a Universităţii din Padova); sursa transilvană şi cea constantinopolitană (Constantinopolul devenea un receptacol de baroc oriental care-şi trimitea motivele ornamentale în arta românească şi cea balcanică).
Amprenta barocă asupra culturii româneşti se dezvăluie cu putere atunci când vorbim despre gustul epocii pentru fast, pentru tot ce ţinea de sfera senzorialului. Această înclinaţie s-a tradus într-o bogăţie cromatică în care domina purpuriul şi auriul: „...valul de orientalizare resimţit în arta românească a secolelor XVII-XVIII a adus şi preferinţa pentru somptuoasele materiale ale Răsăritului folosite în broderie...Acest Orient îl găsim nu doar în decorul sculptat al faţadelor Trei Ierarhilor, nu doar în ciniile ce ornau, către 1640, încăperile curţii domneşti din iaşi, provenite din Asia Mică, nu doar în deocraţia broderiilor somptuoase cu caracter liturgic... ci chiar în portul, de o bogăţie nemaivăzută, al membrilor familiei domnitoare."[1] De altfel, perioada de domnie a lui Vasile Lupu este caracterizată print-o încercare de sinteză Orient-Occident din care triumfă tactilul (sugerarea volumelor în pictură, reliefurile accentuate ale lespezilor funerare sau ale chenarelor de broderii), fastul (am arătat, deja, preferinţa pentru culorile luminoase, somptuoase)şi o tehnică deosebită a sculpturii în piatră cu efecte de umbră şi lumină. „...prin vârstele baroce traversate spre mijlocul secolului al XVII-lea, arta moldovenească intra în adevăratele şi fireştile sale consonanţe cu marile stiluri post-renascentiste ale întregii Europe-apuseană şi răsăriteană, deopotrivă mişcându-se original şi liber pe drumuri diferite. Unul dintre acestea avea la capetele sale lumea postbizantină a Stambulului, cu amestecul de ortodoxie şi islamism, şi Polonia, catolică şi protestantă."[2]
Prima jumătate a veacului al XVIII-lea se distinge printr-o adevărată provocare vizuală, dar şi printr-un nivel de educaţie neatins până la acea dată, datorită şcolilor slavone şi greceşti de la Târgovişte şi Iaşi. Cartea tipărită ocupă locul de frunte al preocupărilor cărturarilor vremii (ornamentele gravate ale cărţilor se regăsesc în decorurile unor biserici din epoca brâncovenească).
Monarhia brâncovenească, prin notabila adeziune la valorile europene a însemnat un moment de maximă înflorire a culturii româneşti, pe toate planurile sale, dar în special în artă şi literatură. „Meritele acestei ctitorii culturale (semn evident al unor prefaceri petrecute în mental) sunt insistent subliniate, sunt elogiate, sunt transformate în concretizări ale virtuţii."[3] Strădania lui Constantin Brâncoveanu s-a îndreptat către conturarea unei „personalităţi" a culturii române. Educaţia, lucrul cu cartea erau direcţii care se adresau sufletului, iar palatele şi bisericile în care predominau artele figurative se impuneau privirii. Aceste construcţii aveau, în primul rând, un rol civilizator. Arhitectura rezidenţială, despre care am amintit mai sus, devine un fenomen ce se propagă cu o viteză

---

[1] R.Theodorescu, **op. cit.**, p.154
[2] Ibidem, p.117
[3] Gabriela Gabor, **Lumea brâncovenească. Eseu în istoria civilizaţiei româneşti**, Bucureşti, Ed. Ars Docendi, 2002, p.96

uimitoare. Semne ale modernizării sunt şi foişoarele de formă pătrată şi apariţia scărilor exterioare. Străinii sunt impresionaţi de frumuseţea Curţii domneşti de la Târgovişte, iar biserica Sf. Gheorghe din Bucureşti putea fi comparată (hiperbolic, bineînţeles)cu Sf. Sofia. Mai presus de toate, în domeniul artelor se remarcă, aşadar, decorul (vădit nu numai în abundenţa ornamentală a stilului brâncovenesc, dar, mai ales, în modalitatea de abordare a imaginii ca pe un spectacol adresat simţurilor). Sensibilitatea artistică şi gusturile vremii sunt redate de galeriile de voievozi şi boieri din pronaosurile bisericilor, motivele ornamentale ale portalului sau ale frizelor pictate, îmbinate într-o sinteză de elemente venite din Orient sau din Occidentul baroc. „Prestigiul picturilor realizate în marile ansambluri domneşti a avut ecou în numeroasele decoruri pictate la sfârşitul secolului al XVII-lea....realizarea ansamblului de la Hurez a făcut să se constituie echipe de meşteri a căror artă dovedeşte prin calitatea sa existenţa unei vechi şcoli de pictură în Ţara Românescă, şcoală aflată sub raport valoric în deplină concordanţă cu deschiderile moderne ale epocii, pe care le cunoştea întregul sud-est european."[1]

Relaţia dintre literatură şi pictură apărută în epoca brâncovenească mărturiseşte că sursa „literară" a imaginii nu mai este, exclusiv, textul biblic sau omiletic, ci o literatură în plină expansiune, cu aplecări înspre scrierile apocrife şi morale, ascetice şi „cavalereşti", devenită, în scurt timp, literatură populară prin larga sa căutare şi accesibilitate. „ Sintaxa plastică se orientează spre a servi noului proces de receptare, acela al citirii sensului alegoric pe care îl au acum diferitele reprezentări...".[2] Din această relaţie benefică, se vor naşte ilustraţiile cărţilor populare şi iconografia pridvoarelor din veacul al XVII-lea. Metamorfoza raporturilor dintre realitate şi aparenţă, jocul cu planul imaginar, propagarea unor modele comportamentale şi conştiinţa labilităţii existenţei sunt idei care circulau în atmosfera europeană a secolului; viaţa de curte şi gusturile literare ale cărturarilor români vor fi, evident, influenţate de acestea. Însă, ecoul cel mai puternic se regăseşte în modalitatea de abordare a imaginii, transformată în proiecţia cea mai sensibilă a lumii.

În Şcoala domnească de la Sf. Sava, pentru instruirea tinerilor erau folosite cărţi celebre în Europa apuseană, unele tipărite, altele traduse. Învăţătura se baza pe principiile aristotelice propagate de Theophil Corydaleu, iar de la profesorii şi elevii Academiei domneşti au rămas nenumărate texte de retorică, metafizică,prozodie şi epigrame, texte parenetice şi literare. La începutul domniei lui Brâncoveanu, cultura slavonă din Ţara Românească începea să apună (cu siguranţă, biserica păstra încă tradiţia în ceremonialul liturgic). Rafinata limbă grecească, pătrunsă în păturile avute şi instruite, ameninţa să înlocuiască limba slavonă în şcoli şi cancelarii, în fruntea acestei mişcări aflându-se arhierei greci de la curtea lui Brâncoveanu (nume notabile, precum Hrisant Nottara, Mitrofan de Nisa). Domnitorul va sprijini cu diplomaţie tipărirea cărţilor greceşti (act prin care Ţara Românească se prezenta în faţa lumii răsăritene şi apusene), dar a subvenţionat, din plin, şi traducerea şi imprimarea în limba română a cărţilor fundamentale necesare poporului. Brâncoveanu va reuşi să întemeieze o bibliotecă impresionantă la mănăstirea Hurezi (principala ctitorie a voievodului, proiectată ca viitoare necropolă), care avea gravată deasupra uşii de intrare următoarea inscripţie: „Biblioteca de hrană dorită sufletului, această casă a cărţilor îmbie spre înţeleaptă îmbelşugare." Cartea reprezintă principalul vehicul cultural, dar şi un mic „obiect de artă" dacă avem în vedere paginile de titlu bogate în înflorituri decorative şi imagini sugestive.

---

[1] Anca Vasiliu, **Iconografie şi stil în pictura murală a epocii Brâncoveneşti**, în **Constantin Basarab Brâncoveanu**, Slatina, Ed. Universitatea Craiova, 2004, p. 422

[2] Anca Vasiliu, **op. cit.**, p.441

„ ... domnia şi opera lui Constantin Brâncoveanu, minunat amestec de renaştere şi bizantinism, de baroc şi de orientalism.... ne apar, cu horbota lor artistică şi de binefaceri, ca o aluzie reconfortantă la ceea ce ar fi putut fi o epocă de adevărată istorie românească."[1]
Deşi s-a spus că nu se poate identifica stilul baroc cu mişcarea Contrareformei, trebuie recunoscut că ideile Conciliului din Trento şi-au făcut loc în şcolile iezuite din Polonia, astfel încât retorica a fost principala cale de pătrundere a manierei literare baroce în cultura polonă (să nu uităm aici rolul important pe care l-au jucat colegiile iezuite în promovarea spiritului umanist).
Mai covârşitoare decât influenţa Contrareformei au fost contactele pe care cărturarii polonezi, eleni sau ucraineni le-au stabilit cu lumea romanică. În acest sens, Italia a devenit filiera prin care literatura barocă occidentală a pătruns în Europa de est şi sud-est. Cetatea Dubrovnikului constituie un caz aparte în procesul de răspândire al spiritului baroc. Datorită autonomiei câştigate (ceea ce a atras după sine o înflorire a economiei), Dubrovnikul a cunoscut în secolul al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea o explozie a culturii şi a artelor. Din păcate, istoria nu a mai avut răbdare nici cu acest teritoriu şi în primele decenii ale veacului al XVII-lea apar semnele crizei sistemului feudal (dispar marile familii domnitoare, negustorii falimentează). Nu a mai fost decât un pas până la dărâmarea încrederii în stabilitatea lucrurilor şi până la meditaţia asupra nesiguranţei destinului uman (în felul acesta Dan Horia Mazilu, preluând punctul de vedere al istoricilor literari iugoslavi arată că Dubrovnikul nici nu avea nevoie de influenţa spiritului pesimist al Contrareformei). Soarta Dubrovnikului demonstrează că, cel puţin în spaţiul răsăritean, trebuie ţinut cont, în primul rand, de evenimentele interne, de evoluţiile care asigură marca individualităţii. Dacă în cazul literaturii polone se poate lua în consideraţie preexistenţa unei perioade renascentiste, în cultura ucraineană, datorită condiţiilor social-politice şi religioase, nu a existat o literatură de tip renascentist. Într-un spaţiu în care viaţa era construită după dogmele conservatoire ale Bisericii ortodo, elementele laice pătrund în literatura ucraineană în secolul al XVII-lea (fenomen ce coincide cu apariţia stilului baroc). Infiltrarea formelor şi motivlor baroce a fost la început lentă, însă persistentă, acoperind spaţiul a două secole. Cel mai important câştig al uniunii dintre Baroc şi literatura ucraineană l-a constituit recuperarea Antichităţii şi a motivelor şi figurilor din mitologia greco-latină (era însă o Antichitate pe care Conciliul din Trento o "împăcase" cu creştinismul: "…simbolul fundamental al creştinismului, crucea, poate fi acum asemuit în chip bizar… cu tridentul lui Neptun, Maica Precista poate deveni Diana, iar cupidonii şi amoraşii îşi fac loc în tratatele mistice, înlocuind simboluri aparent inamovibile "[2]).
Evoluţia literaturii ucrainene (căreia i se alătură întreaga zonă culturală aflată de secole sub influenţa bizantină) infirmă teza potrivit căreia spiritul şi atmosfera barocă nu se puteau instala în culturi care nu aveau o tradiţie catolică. În Europa de est, într-un spaţiu profund ataşat patrimoniului bizantin, Barocul nu a putut deveni un curent dominant; structurile şi componentele baroce nu au putut crea (aşa cum s-a întâmplat in Occident) un cadru nou şi o expresie literară total modificată; dar dacă schema tradiţională a mentalităţii nu a fost transformată fundamental, o bună parte a culturii epocii s-a barochizat. Ţinând cont, în primul rând, de barocul literar, trebuie subliniat caracterul particular al Barocului din Europa de Est şi Sud-Est, care nu poate fi cercetat doar prin aplicarea aceleiaşi grile utilizată în spaţiul occidental. Literatura barocă din aceste ţări "… dezvăluie la o analiză mai atentă, elaborarea unor sinteze de tip particular, naţionale…născute…din îngemănarea

[1] Lucian Blaga, **Spaţiul mioritic**, în **Trilogia culturii**, ed. D. Ghişe, Bucureşti, 1969, p.236
[2] Dan Horia Mazilu, **op.cit.**, p.72

elementelor exterioare, receptate o dată cu fluxul înrâuririlor, cu datele ce aparţineau tradiţiilor suficient de bine consolidate ale culturilor respective".[1] Cercetătorii Barocului sunt de acord că mişcarea literară din Polonia a avut o importanţă covârşitoare pentru literatura ucraineană. De altfel, literatura polonă, sincronizată în mare parte cu spiritualitatea occidentală, a jucat un rol dublu : acela de filieră pentru influenţele şi modelele din Apus şi cel de propagare a unor sugestii originale, proprii.

Pe de altă parte, literatura ucraineană, aşa cum am văzut, îşi va asuma, pentru o lungă perioadă, funcţia de placă turnantă, dirijând aceste influenţe înspre Răsărit (inclusive către Ţările Române). Literatura română a asimilat cel puţin trei influenţe distincte, care au purtat în spaţiul nostru cultural motive, teme şi forme literare baroce. Influenţa cea mai consistentă a venit din partea literaturii ucrainene, o dată cu interesul cărturarilor români (dezvoltat în prima jumătate a secolului al XVII-lea) pentru versurile heraldice şi pentru scrierile tipărite la Kiev în epoca lui Petru Movilă, lucrări care lărgeau sfera informaţională asupra unor genuri noi, precum proza, eseul emblematic sau literatura polemică.

Către sfârşitul secolului al XVII-lea se conturează influenţa literaturii greceşti, care a avut un rol important în transferal de modele literare baroce în Europa de sud-est. Înrâurirea greacă a adus în mediul românesc o literatură ce renăscuse datorită culturii bizantine, filozofiei antice adaptate moralei creştine şi datorită operelor scriitorilor italieni (binecunoscute intelectualilor cretani). "Importul" barocului italian în literatura grecească este evident. Lucrări celebre, precum De gli scherzi geniali a lui Gian Francesco Loredano sunt traduse în greceşte şi în această versiune ajung în Ţările Române. De asemenea, apar şi adaptări ale unor piese de teatru (Tasso este unul dintre scriitorii preferaţi). Oamenii de litere greci din secolele XVII-XVIII au îndeplinit munca dificilă de transportare în Europa ortodoxă a unor părţi din valorile artistice create de Occident.

În afara receptărilor indirecte, au existat într-o măsură egală, contacte directe cu Barocul apusean, demonstrând facilitatea asimilării de către literatura română a motivelor baroce. Din punct de vedere cronologic, aceasta este ultima etapă a informării cărturarilor români din secolele XVII-XVIII asupra barocului literar european. Deşi încetul cu încetul îşi va face simţită prezenţa originalitatea creatoare, seria traducerilor va continua : în 1772 va fi tradusă cartea Les aventures de Télémaque de Fénelon şi apoi încă o dată de Petru Maior la începutul secolului al XIX-lea; în 1794 apare în română sub titlul Critil şi Androniu romanul lui Balthasar Gracián El Criticon.

În lucrările noi, literaţii români îşi vor dovedi preferinţa pentru contemplarea universului sub semnul mobilităţii, al fragilităţii şi al efemerităţii. Evenimentele trecute, istoria, realitate contemporană sunt anaizate din unghiul unei instabilităţi terifiante, care atrage după sine sentimentul incertitudinii, o stare de spirit sensibilă şi tensionată (justificată, de altfel, de condiţiile politice, economice şi sociale). "Norocul trecător", "soarta lunecătoare" devin învăţăminte degajate din cercetarea faptelor trecute. Motivul "fortuna labilis" se regăseşte în scrieri de diverse facturi (pentru sfera poeziei amintim celebrul poem filozofic Viiaţa lumii al lui Miron Costin, iar dintre romane, o scriere nu foarte mult comentată, Reporta din vis alcătuită de Vasile Aaron, care meditează asupra instabilităţii şi vanităţii naturii umane).

Având ca punct de sprijin toate aceste acumulări, literaţii Barocului est-european încep (aşa cum am subliniat în treacăt la începutul capitolului) o acţiune de moralizare a lectorilor, fapt care se transformă într-o trăsătură predominantă a literaturilor de tip baroc din Europa de Est şi Sud-Est. Literatura moralizatoare (printre reprezentanţii de marcă Dan Horia

[1] Ibidem, p.87

Mazilu îi enumeră pe Solomon Rysinski, Grzegorz Knapski, Andrzej Maksymilian Fredro în Polonia, Dimitrij Tuptalo – Rostovskyj în Ucraina, Miron Costin şi Dimitrie Cantemir în spaţiul românesc) pune în circulaţie un număr mare de proverbe şi sentenţii.
Printre factorii care au condus la conturarea unor trăsături specifice zonale ale barocului literar est-european, un loc de seamă îl ocupă tradiţia literară bizantină. Ion Istrate notează rolul deosebit de important jucat de literatura bizantină în Occident în perioada imediat următoare Renaşterii, ea ercitând influenţe manifestate în special în scrierile epice, în roman şi nuvelă.[1] Mai ales scrierile patristice se numărau printre " instrumentele" de lucru nelipsite din bibliotecile cărturarilor. Retorica bizantină, continuatoare a celei dezvoltate în Antichitate va contribui la formarea intelectualilor est-europeni, precum şi la desăvârşirea unei stilistici particulare.
Barocul literar est-european s-a definit şi prin raportul deosebit pe care l-a avut cu folclorul, interacţiune ce a beneficiat de un dublu sens : pe de o parte, s-a produs fenomenul de barochizare a unor texte literare "non-baroce ", metamorfoză posibilă ca urmare a intervenţiilor operate în timpul lecturii unei scrieri; iar pe de altă parte, a apărut folclorizarea anumitor compoziţii care dezvoltau motive baroce. În felul acesta s-a născut un baroc popular, având predilecţie pentru comic, burlesc, jocuri de cuvinte, grotesc, farsă şi pantomimă.
Desprinderea de medievalitate a culturilor est-europene s-a fondat în primul rând pe restructurarea tradiţiilor. Literatura română (aflată într-un context care nu permitea prea uşor pătrunderea inovaţiilor ideologice) a fost, într-un fel, obligată să-şi modernizeze structura printr-un compromise cu tradiţia :apariţia unui conţinut nou în forme literare preexistente. În cazul Ţărilor Române, transferul din Apus al principalelor genuri şi specii literare consacrate de Renaştere a fost realizat de cărturarii Barocului. Înnoirea consta într-o profundă restructurare la nivelul poeziei (prin diversificarea formelor), prozei oratorice, romanului şi teatrului. Acesta din urmă provine din tradiţia teatrului şcolar, prin excelenţă baroc, pătruns în Transilvania prin intermediul spectacolelor din Colegiile iezuite. Cea mai veche compoziţie dramatică românească este Occisio Gregorii in Moldavia vodae tregedice expressa, jucată la Blaj pe la 1780, o scriere remarcabilă care utilizează "farsa, metamorfoza, masca, limbajul…câteodată licenţios,…spectaculosul, loviturile de teatru, expresiile în mai multe limbi."[2]
Una din sarcinile asumate de Baroc în spaţiul sud-est european a fost introducerea proceselor de dezvoltare socio-culturală şi spirituală inaugurate de Renaştere. Interpretând într-o manieră creatoare consecinţele crizei post-renascentiste, Barocul a tras concluzii pozitive privitoare la reprezentările realităţii şi a individualităţii umane. De asemenea, el a continuat şi a finalizat marile progrese ale Renaşterii, favorizând în această parte a Europei crearea unei culturi sensibile la valorile generoase ale umanismului. Ideile umanismului baroc şi noua stare de sensibilitate care s-a instalat în mediul cultural românesc au deschis calea pe care literatura română trebuia s-o urmeze în efortul necesar de modernizare.
Barocul a marcat o deschidere spirituală reală, a facilitat depăşirea anumitor obstacole şi bariere impuse de tradiţiile bizantine şi de cele slave şi a susţinut cu putere încercările de integrare într-o arie culturală căreia poporul român îi aparţinea prin originea etnică şi prin poziţia geografică.
Umanismul românesc pune în evidenţă înclinarea celor care îl propagă către demersul civic, patriotic. Cercetând vremurile de început ale existenţei poporului român şi elaborând

---

[1] Ion Istrate, **Barocul literar românesc**, Bucureşti, Ed. Minerva, 1982, p.105
[2] Mircea Popa, **Tectonica genurilor literare**, Bucureşti, Ed. Cartea Românească,1980, p.44

primele lucrări cu acest subiect, cărturarii Renaşterii aveau să descopere "patria ca istorie". Istoricii Barocului lărgesc acest concept spre sensul de " lume ca istorie", acordând istoriei naționale locul care i se cuvine în desfăşurarea evenimentelor universale. Tendința către universalitate, particularitate esențial barocă, se manifestă în cele mai importante scrieri, precum cele ale stolnicului Constantin Cantacuzino, ale lui Dimitrie Cantemir, Grigore Ureche sau Nicolae Costin. Evenimentele contemporane sunt şi ele studiate sistematic şi redate într-un stil corespunzător intenției critice sau laudative. De acum încolo se vor întocmi cronografii în manieră barocă, aşadar foarte aproape de literatură, precum cele redactate în timpul "monarhiei culturale" brâncoveneşti. În aceeaşi sferă (emanând istorie) se înscriu cronicile şi povestirile versificate care prezintă evenimente spectaculoase, extraordinare, dramatice din viața domnitorilor (secvențe demne de dezvoltări epice). Cel mai adesea subiectul acestor cronici este ales din categoria întâmplărilor tragice, sângeroase. Ele asigurau un efect de mare profunzime şi forță tensionată şi ofereau cadrul necesar finalurilor cu tendințe moralizatoare, de regulă în continuarea temei "sorții lunecătoare" (două trăsături tipic baroce care nu pot fi trecute cu vederea).

Umaniştii Renaşterii s-au angajat într-un dialog interior cu concetățenii lor, în scopul de a le transmite adevăruri fundamentale privitoare la unitatea de neam şi de limbă. Cărturarii barocului se vor adresa , în egală măsură, învățaților din alte țări, cărora doreau să le furnizeze date veridice asupra istoriei vechi a poporului român. Din această perspectivă trebuie analizate demersurile lui Udrişte Năsturel, Miron Costin, Nicolae Milescu, Constantin Cantacuzino sau Dimitrie Cantemir.

Descoperirile fundamentale în materie de istorie, făcute de umaniştii români din secolele XVII-XVIII, alături de preocuparea lor pentru răspândirea şi cunoaşterea noilor informații constituie sursa patriotismului care animă scrierile istorice. În această perioadă grija pentru patrimonial cultural devine o prioritate, numeroase opere ale literaturii medievale, scrise în slavonă sunt repuse în circulație în versiunea română. Aceeaşi convingere patriotică mobilizează eforturile de cultivare şi de impunere a limbii naționale (de altfel, un element caracteristic tuturor mişcărilor de factură barocă produse în Europa de Est şi Sud-Est). Afirmarea limbii naționale devine principiul director al politicii culturale adoptate de umaniştii secolului al XVII-lea şi continuate de succesorii lor.

Bibliografie :

GABOR Gabriela, Lumea brâncovenească. Eseu în istoria civilizației româneşti, Bucureşti, Ed. Ars Docendi, 2002

ISTRATE Ion, Barocul literar românesc, Bucureşti, Ed. Minerva, 1982

MAZILU Dan Horia, Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976

POPA Mircea, Tectonica genurilor literare, Bucureşti, Ed. Cartea Românească,1980

THEODORESCU Răzvan, Civilizația românilor între medieval şi modern, vol.I, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1987

Florica CIODARU-COURRIOL
Universitatea Lyon 2-Lumière

LA DISTANCIATION - COROLLAIRE DE LA PERCEPTION AMOUREUSE CHEZ MARCEL PROUST ET CAMIL PETRESCU

Résumé *:Dans une optique comparatiste- une des plus pertinentes approches interculturelles des repères identitaires- la présente communication se propose de revenir sur le « duo » (dorénavant classique -tout au moins pour la critique littéraire roumaine !) : Proust et Camil Petrescu, auteurs qui supportent d'innombrables prises en comptes, signe de pérennité de leur œuvre. Si l'écrivain roumain est, sous plusieurs aspects, que nous avons relevés ailleurs, un disciple enthousiaste et programmatique de l'auteur de la Recherche dont il emploie à volonté plusieurs motifs intertextuels dans ses deux romans de jeunesse, il reste toutefois des pans de sa création qui ne sont pas encore éclaircis et qui n'ont pas épuisé toutes les pistes d'analyse, tel l'épisode de l'Après-midi du mois d'août, cet amour impossible, ou l'énigme de Fred, le protagoniste de Patul lui Procust, roman que l'éditeur français a préféré publier sous le titre de Madame T. (du nom de son héroïne). Longtemps considéré sous un angle romanesque, cet amour qui ne connaît pas l'aboutissement par la volonté du héros-narrateur pourrait s'expliquer par un choix esthétique. L'hypothèse que nous avançons sous le couvert des analyses génétiques réalisées par Bernard Brun- qui s'investit dans la recherche et l'édition des manuscrits proustiens depuis plus d'un quart de siècle -s'organise sur la mise en regard de l'épisode des aubépines et de l'attitude rétractile de Fred devant l'amour de madame T., dans un cadre délimité par l'extase et l'analyse. Le charme de l'objet désiré par le narrateur n'est pas dans l'objet, mais à l'intérieur de soi-même et c'est là qu'il lui faut le chercher. L'admiration directe et immédiate étant vouée à l'échec, seule le filtrage à travers la conscience, la restitution mentale de cette admiration -de la « vraie réalité »- est susceptible d'aboutissement. L'objet de l'amour doit être admiré à distance, le héros-narrateur doit trouver son essence en tournant son regard à l'intérieur : parcours de la reconnaissance à la connaissance profonde.*

Mots-clés *: optique comparatiste, distanciation, perception amoureuse*

Les recherches comparatistes - et plus particulièrement celles qui se réclament du domaine de la réception - sont les plus à même de souligner les repères identitaires d'une culture, au terme d'une dynamique de questionnement, de positionnement par rapport à l'Autre et sont celles qui se rallient d'office à l'intitulé de ce congrès. Paradoxalement, comme s'appliquent à le démontrer les spécialistes, les études de réception en disent autant sur la réception d'un auteur étranger que sur la culture du pays où elles s'ercent, autant sur l'influant que sur l'influencé – pour reprendre les termes classiques - dans un jeu intertextuel où la « modélisation » ne fait que révéler ce qu'il y a de plus original dans la création de chacun des auteurs mis en regard.

Ainsi, à travers le rayonnement de la littérature française en Roumanie et le cas particulier de la réception de l'œuvre proustienne, on peut découvrir tout un climat d'effervescence culturelle et un état d'esprit général propre à ce pays pendant la féconde période de l'entre deux guerres, où la littérature roumaine se forge à l'aune de la Modernité. L'historiographie roumaine a d'ailleurs largement relevé le phénomène et défriché un territoire encore vierge pour les chercheurs français ; la présente étude voudrait ouvrir de nouvelles perspectives et attirer le regard des francophones sur un des cas les plus originaux d'intertextualité avant la lettre, celui de l'écrivain roumain Camil Petrescu en rapport à son « modèle », Marcel Proust. L'écrivain français, dont les liens avec de

nombreuses personnalités de la vie culturelle roumaines (les Bibesco notamment) ont été largement commentés dans des études « biographiques », a connu en cette partie orientale de la Romania, une des plus rapides réceptions, comme nous l'avons montré ailleurs.

Si l'auteur de la *Recherche* a fait l'objet d'une analyse pertinente et d'une étonnante compréhension de la part de son disciple roumain Camil Petrescu, on est tout à fait en droit d'interpréter l'œuvre de l'un à la lumière des analyses qu'en a subies l'autre. Hypothèse d'autant plus tentante qu'elle nous amène à éclaircir un pan de la création romanesque de Camil Petrescu restée longtemps dans une aura de mystère que le romancier roumain a délibérément entretenue : il s'agit du « secret » de Fred, le narrateur de *Patul lui Procust*, roman que le traducteur français a préféré publier sous le titre de *Madame T.* (du nom de l'héroïne qui signe les lettres de la première partie du roman).

Le protagoniste, qui est en même temps le narrateur de ce récit original, Fred Vasilescu, nourrit un amour hors normes pour le personnage féminin le plus attachant des Lettres roumaines, madame T. Apparemment, tout concorde pour que cet amour aboutisse, pour qu'il connaisse l'accomplissement. Pourtant, Fred interrompt volontairement une relation qui semble idéale, pour des raisons inexpliquées et inexplicables. Le peu d'indices que le narrateur offre ne fait que renforcer l'énigme. Le refus de l'auteur – enclin naturellement à s'expliquer par ailleurs - de dévoiler le véritable motif pour lequel Fred évite l'intimité de madame T., semble trahir un choix esthétique. Ou permet d'être interprété comme tel.

Camil Petrescu ne délaisse-t-il pas la cohérence psychologique d'une relation amoureuse pour suggérer une piste esthétique, pour mieux éclairer sa démarche narrative ? Nous avons cherché à identifier cette dernière dans l'ordre des procédés proustiens et nos intuitions premières ont été confortées par les solutions que l'infatigable chercheur français Bernard Brun offre à la suite de son analyse génétique des textes de Marcel Proust, des « brouillons des aubépines » plus exactement. Il n'est pas aberrant de comparer les observations de l'analyste proustien sur l'apparition des aubépines et la manière dont Camil Petrescu organise, en plan narratif, l'énigme de Fred, car même si l'objet admiré est d'une nature différente chez les deux écrivains, il aboutit à une conclusion analogue qui est celle de la sublimation par l'écriture, de la primauté de l'Art.

A la différence de l'amour proustien qui est un amour métaphorique puisque l'aubépine est associée par ses étamines aux taches de rousseur d'une jeune fille et par l'odeur aux antennes d'insectes pénétrant la fleur, l'amour de l'auteur roumain semble plus ancré dans le concret et bien moins sophistiqué. Plusieurs commentateurs de Camil Petrescu, à commencer par le jeune Eugen Ionescu (qui n'avait pas encore francisé son nom !) en ont fait, d'ailleurs, une lecture au premier degré, soit sur le plan strictement psychologique soit dans un registre romanesque. (Le lecteur intéressé peut trouver, à la fin du texte « Patul lui Procust » publié dans la collection *Opere*, les principales références critiques roumaines sur le sujet).

Camil (un des rares auteurs roumains à pouvoir être identifié par son seul prénom !) a fait une lecture trop profonde et largement explicite de l'œuvre proustienne pour que l'on laisse au hasard les indices dont il parsème son livre. Ne poussait-il pas la comparaison de l'amour véritable jusqu'à la lecture profonde et passionnée d'un livre ?

« Une véritable étreinte entre deux corps est belle comme une conversation entre deux intelligences dont aucune ne cesse jamais de comprendre l'autre ou comme un livre lu avec passion et dont chaque détail est compris et justifié ». (*Madame T.*, p. 70).

Ce que l'on pourrait prendre pour un simple clin d'œil à l'auteur de la *Recherche* permet, approfondi, d'y puiser des significations surprenantes. Lorsqu'ils viennent ajouter une lumière nouvelle sur des pages (apparemment) convenues et démonter (ou remonter !) un mécanisme aux intentionnalités évidentes, tous ces *signes* sont à prendre en compte.

Il ne faut pas non plus perdre de vue la double lecture à laquelle nous astreint l'œuvre des deux auteurs : sur le plan **du vécu** (ou du héros) et sur le plan **de l'écrit** (du narrateur), en suivant en cela la ligne générale adoptée par la critique proustienne, double lecture du texte et du méta-texte de l'auteur roumain. Autrement dit, il nous faudra nous prêter aux « manipulations » de Camil qui nous invite dès la première page du récit de Fred à ce jeu intertextuel. Le récit intitulé « Par un après-midi du mois d'août » et qui représente la majeure partie du roman de *Madame T.*, est écrit par le protagoniste de l'histoire, Fred Vasilescu, auquel l'écrivain - qui signera le roman - a demandé de mettre sur papier toute son histoire ; à la fin de sa première phrase, une première note (au bas de page) nous renseigne en quelque lignes et selon la convention des « manuscrits trouvés » sur l'identité du personnage et sur la genèse du récit :

> « Je l'ai pressé plusieurs fois d'écrire, non seulement parce que sa conversation donnait cette impression unique d'authenticité, mais aussi parce que tout ce que je savais de sa vie, de ses relations, de ce qui faisait de lui un véritable représentant de la société roumaine d'aujourd'hui, me donnait le sentiment qu'il pourrait révéler des choses d'un intérêt documentaire peu banal. […] Mais un jour que nous nous trouvions ensemble du côté du Cercle Militaire, une ex-artiste du Théâtre National est passé à côté de nous ; c'était une stagiaire qu'on réengageait presque tous les ans (…) et qu'on éliminer de même systématiquement chaque année, car elle n'avait vraiment que peu de chose en commun avec l'art (…) Il est devenu livide.
>
> -Tu la vois celle-là, cette femme en robe rouge ? » (Madame T., p.39-40)

La scène renvoie à une scène proustienne analogue, lorsque la femme en rose, qui n'est autre qu'Odette de Crécy, est désignée dans la rue par un personnage secondaire ; son importance ne réside pas dans la ressemblance mais dans la signification que l'écrivain roumain donne à cette première mise en regard évidente, comme s'il attirait l'attention du lecteur sur un écho dont il ne faut pas ignorer la source. Lorsqu'il tente de convaincre son personnage d'écrire, - parce qu'il est certain que « sa conversation donnait cette impression unique d'authenticité » et « qu'il pourrait révéler des choses d'un intérêt documentaire peu banal » - il note, en bas de page : « J'étais toujours préoccupé par le regard intérieur qu'il avait ». Ce *regard intérieur* n'est pas seulement celui du héros qui a profondément souffert, qui avait « une certaine manière de vivre la sincérité », mais aussi celui du futur narrateur qui a accepté l'idée de se mettre à écrire, de *transcrire son vécu*. Nous sommes donc en présence de deux indices qui commandent les permutations de motifs, le mode d'emploi intertextuel. C'est le premier accord d'une ouverture vers le roman proustien. Placés en tête du récit, les détails ont leur importance ! Ces précautions de méthode prises, nous pouvons à présent nous avancer dans l'analyse de l'objet désiré… D'abord, la séquence des aubépines !

On se souvient de la difficulté que le héros proustien éprouve à saisir « le secret » de ces fleurs tant aimées, une fois qu'il les retrouve sur le chemin de Tansonville, lorsqu'il longe, enfant, le parc des Swann, on se souvient de son effort pour « éclaircir » le sentiment que la proximité des aubépines lui procure :

> « […le petit chemin qui monte vers les champs] Je le trouvais tout bourdonnant de l'odeur des aubépines. La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir… ; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse était devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style

flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail et qui s'épanouissaient en blanche chair de fleurs de fraisier.[…] Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur inévitable et fi odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. Je me détournais d'elles un moment, pour les aborder ensuite avec des forces plus fraîches. Je poursuivais jusque sur le talus qui, derrière la haie, montait en pente raide vers les champs… » « Puis je revenais devant les aubépines comme devant ces chefs-d'œuvre dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder, mais j'avais beau me faire un écran de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux, le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscure et vague, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leur fleurs. Elles ne m'aidaient pas à l'éclaircir, je ne pouvais demander à d'autres fleurs de le satisfaire. » (*A la Recherche du temps perdu*, éditions de la Pléiade, Gallimard, I, p.138-139) :

L'envie *de retrouver leur fi et invisible odeur*, de *s'unir au rythme qui jetait leurs fleurs*, débouche sur l'impossibilité *d'approfondir davantage*, la proximité des fleurs ne rend pas *le sentiment* qu'elles produisent à l'intérieur du *moi* moins *obscur* et moins *vague* et l'enfant (d'ailleurs) éprouve, de toute évidence, une frustration. L'expression *j'avais beau* apparaît deux fois dans le texte cité comme pour souligner la répétition voire l'accumulation dans l'échec, mais aussi l'effort du héros pour se fondre avec l'objet de son admiration, pour mieux en saisir le charme. *Le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague*. Les fleurs qui sont là, toutes proches, ne lui permettent pas de dégager ce sentiment : *elles ne m'aidaient pas à l'éclaircir*. Ne pas saisir (s'en saisir) équivaut à l'impossibilité de nommer, de mettre en mot, de rendre une sensation par une réalité linguistique à travers un travail de l'esprit. L'état euphorique, l'exubérance des sens n'est pas propice à la perception comme acte de l'esprit. En déclarant : *je ne pouvais demander à d'autres fleurs de le satisfaire*, le héros fait un constat d'échec, d'impuissance. Il ne comprendra que plus tard, une fois que le héros est devenu écrivain à quoi était dû son échec ; dans la perception des aubépines il étouffe, comme le faisait remarquait Bernard Brun, « par son effort volontaire tendu vers l'objet du désir, la possibilité même de la rêverie » (B. Brun, *Etudes proustiennes*, V, p. 279). Selon le raisonnement du chercheur français qui a travaillé plus d'un quart de siècle sur les manuscrits proustiens (c'est dire qu'il a pu saisir l'évolution des motifs et leurs récurrences et en tirer des conclusions pertinentes) « on ne peut pas analyser le charme de l'objet en sa présence, il faut le retrouver à distance », mais « il fallait jouir de l'éphémère pour accéder à la connaissance » (id., 181-182). Dans une analyse d'un autre registre que Raymonde Debray-Genette faisait de la « genèse des aubépines », elle insistait sur les sèmes de l'onctueux, du lumineux, du blanc (virginal), du « flamboyant » comme porteur d'une force proleptique (du latin *prolepsis*, lui-même d'origine grecque = anticipation) :

« En ce terme de *flamboyant* s'unissent le monde de l'art et celui de l'amour, pas encore dissociés dans l'esprit du héros, qui croit pouvoir poursuivre de pair une vocation artistique et une agitation amoureuse, tout comme Swann. » (R. D.-Genette : *Thème, figure, épisode : genèse des aubépines*, p. 134).

L'expérience que nous avons sous les yeux, qu'on nous donne à lire est celle de l'enfant, du héros. Mais le texte appartient au Narrateur, à l'écrivain, à celui qui se souvient, qui a intégré les expériences antérieures, comme l'indique cette analogie entre les aubépines et la sonate (« ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite ») ou la comparaison entre la joie provoquée par l'épine rose montrée par le grand-père et la vue d'une œuvre différente « de

notre peintre préféré ». Pour mieux suivre le cheminement au bout duquel se profile la possibilité de déchiffrer les aubépines, il faut se rappeler qu'à l'évocation des aubépines succède l'adieu de l'enfant en pleurs :

> Cette année-là, quand un peu plus tôt que d'habitude, mes parents eurent fixé le jour de rentrer à Paris, le matin du départ […] après m'avoir cherché partout, ma mère me trouva en larmes dans le petit raidillon contigu à Tansonville, en train de dire adieu aux aubépines, entourant de mes bras les branches piquantes […] Je ne l'entendis pas : « O mes pauvres petites aubépines, disais-je en pleurant, ce n'est pas vous qui voudriez me faire du chagrin, me forcer à partir. Vous, vous ne m'avez jamais fait de peine ! Aussi je vous aimerai toujours. » Et, essuyant mes larmes, je leur promettais, quand je serais grand, de ne pas imiter la vie insensée des autres hommes et, même à Paris, les jours de printemps, au lieu d'aller faire des visites et écouter des niaiseries, de partir dans la campagne voir les premières aubépines. (*Recherche*, I, p. 144-145).

Ce n'est pas une cérémonie, c'est une séparation des plus tristes, car le héros quitte les fleurs qui ont éveillé en lui des sensations étranges et mystérieuses, et il quitte aussi (même s'il ne le dit pas clairement) la première fille aimée, Gilberte - la fille de Swann- qu'il a aperçue derrière les aubépines, une page avant…C'est pourquoi l'apparition des fleurs est liée, dans le plan de la narration, à la première rencontre avec une fille qu'il a déjà imaginée, rêvée. Les dimensions d'une communication ne nous permettent pas de nous attarder sur cet épisode, mais nous pouvons suggérer, à ce sujet, la lecture de l'étude de J. Rousset. Ce n'est pas une « rupture », c'est un départ qui ressemble à un arrachement ; suivi de promesses comme il n'y en a qu'entre personnes (d'ailleurs l'enfant embrasse les fleurs en réalisant à travers son geste une sorte de personnification), promesses dans lesquelles on pourrait lire la distinction très nette que le héros fait déjà entre ce que l'on appellera la mondanité et l'isolement propice à l'écriture. Se profile ici, comme l'a fait remarqué Raymonde Debray-Genette « l'opposition parallèle entre l'amour décevant et l'art qui protège du temps et des déceptions.[…] Le chemin de Tansonville conduit donc bien plutôt vers le temps retrouvé que vers le temps perdu ».(idem, p.139).

Le récit que le héros-narrateur de *Madame T.* fait de son amour l'inscrit dans une démarche esthétique analogue au schéma proustien : jouissance première, jouissance éphémère à laquelle succède la séparation. Mais une séparation volontaire qui équivaut à une distanciation permet l'analyse et sa mise en mots, comme on le verra par la suite, c'est-à-dire la recherche de l'écriture. En effet, la première étreinte a lieu de façon assez imprévue, puisque rien ne laisse deviner la suite qu'allait prendre l'invitation faite par Fred à la jeune dame qui lui a décoré son appartement : c'est comme une jouissance éphémère dont le héros ne devient conscient que rétrospectivement, lorsqu'il se place en position de narrateur :

> J'ai parfois le vertige, comme si j'avais frôlé un danger, à la pensée que j'aie pu être si inconsciemment naturel auprès d'une telle femme (car, surtout au début, avant d'avoir découvert sa sensibilité, je la croyais une banale vendeuse dans un magasin et j'ai eu avec elle un comportement presque inconscient) . (Madame T.,p. 207).

C'est donc bien plus tard que Fred, tel Marcel devenu écrivain, retrouve dans le souvenir la force du charme qu'erce madame T. et qui fait qu'il l'aime plus à distance (temporalité) que dans sa présence. L'éloignement de l'objet du désir augmente l'attraction qu'il erce sur le narrateur et donne la mesure de l'impossibilité de l'admirer en présence, car quelque chose échappe à l'investigation :

Lorsqu'elle se retourne vers le passé, mon imagination est encore tout embarrassée par la nudité de cette femme. Je la vois très nettement, car je l'ai regardée sans la moindre honte et il n y a pas un seul recoin de son corps qui me soit inconnu ; je pourrait en décrire chaque pouce en détail. Et pourtant, mon imagination ne satisfait pas ma curiosité, j'ai le sentiment que quelque chose échappe aux investigations les plus hardies […] Mais je sens bien […] que je ne trouverais pas ce que je désire, tout comme l'homme à la gorge sèche ne peut, dans son rêve, étancher sa soif, boirait-il sans arrêt. (*Madame T.*, p.322)

On aura remarqué « mon imagination ne satisfait pas ma curiosité », car il est évident que « quelque chose échappe aux investigations » et qu'il ne pourra pas saisir « ce qu'il désire ». La comparaison qui fait appel à une situation produite pendant le rêve n'est pas anodine. Elle suggère que la perception du réel balance entre le rêve et la réalité. La lecture des lettres de Ladima, le poète disparu, moment qui a déclenché les souvenirs de Fred où s'entremêlent les deux passés de leur deux vies vécues séparément mais avec quelques superpositions qui donnent plus d'acuité aux sentiments, réveille dans l'esprit du narrateur roumain cette observation :

Tout ce temps qui s'est écoulé depuis quelques années appartient à ma vie et je dois dire que toutes ces dates, même lorsqu'elles sont étrangères à mon existence, la traversent néanmoins, en un étrange amalgame de rêve et de réalité…L'horloge qui, jusqu'au jour de mes vingt-huit ans, avait sonné régulièrement les heures, est depuis lors un peu faussée. Je vis une vie dont aucun événement n'a plus de signification toute simple… Il me faut tous les mettre en relation, comme dans le rêve, avec d'autres situations, et les faits se prêtent les uns aux autres des sens nouveaux …(idem, p.172).

Le mouvement de bascule entre deux plans bien distincts de la perception est longuement souligné dans le texte ; il s'agit d'un premier plan, de la perception antérieure (chez Proust celui qui appartient à l'enfant, donc au héros qui n'arrivait pas à jouir des aubépines en leur présence) et celui, second, d'une perception postérieure, rétrospective (celle du narrateur qui s'est distancé de l'objet du réel, objet qui est aussi celui de son admiration). La frontière distincte entre les deux est identifiée par Fred de manière très exacte : c'est vers l'âge de 28 ans, depuis la rencontre avec madame T. : « *auparavant* ma vie suivait les jours de la semaine : lundi, mardi, mercredi, etc., lesquels correspondaient aux jours numérotés du calendrier »…(…) « *Mais depuis quelques années*, par suite d'une accumulation de circonstances toutes spéciales qui doivent bien avoir un sens en elles-mêmes, les signes ne correspondent plus à leur contenu établi, les faits ont d'autres causes que je leur connaissais » […] L'explication se fait plus précise : « la notion de normal ne peut me venir que de la comparaison entre ma vie *avant* la rencontre avec madame T. et celle d'aujourd'hui. »(p.173). Et là, au feu de cette argumentation, une petite phrase, ou mieux : une séquence ; courte et lâchée comme par hasard, au point de passer inaperçue : « **lorsque je fuis un sourire, *cela peut signifier que je le recherche*.** » Petite phrase du narrateur qui traduit l'acte du personnage : s'il a mis un terme à sa relation amoureuse avec madame T. cela ne signifie pas forcément qu'il ne veuille plus l'aimer, bien au contraire ! « Fuir », alors que l'on « recherche » n'est pas *feindre*, mais *traduire*. C'est-à-dire : passer d'une lecture à une autre, quitter le plan du vécu pour retrouver le plan de l'écrit- celui-là même qui charge le texte de sens profond, autrement dit, se placer encore dans un rapport entre art et réalité.

Dans le II-e épilogue, une des «interventions » directes de l'auteur dans le roman, il explique quelle forte révélation a été l'écriture pour son personnage :

Les quelques conversations téléphoniques que j'ai eues avec lui m'ont fait comprendre quelle étonnante découverte a constitué pour lui la possibilité de se libérer par l'écriture. Pour lui qui refoulait depuis des années un mystère pareil à un germe destructeur dans ses profondeurs

organiques, pour lui qui s'était enfermé en lui-même avec son secret comme s'il eût été incarcéré en compagnie d'un dément, la possibilité de s'exprimer prenait le sens d'une *évasion.*

(Madame T., p.364).

Une douleur racontée « est une douleur plus harmonieuse » avouait un peu plus loin Fred à son ami - l'auteur du livre :

« C'est un plaisir que je ne peux pas décrire… Je tire les choses au clair pour moi-même et… vues ainsi, même les souffrances du passé y gagnent une sorte d'adoucissement qui les rend supportables… Une douleur racontée est une douleur non pas diminuée mais harmonieuse, comme une sorte d'opération avant laquelle on vous donnerait de la cocaïne. Le plaisir de l'écriture est plus fort encore que l'héroïne même. »

« L'harmonie », par ses innombrables valences peut être interprétée au niveau strictement individuel (dans le sens de diminution de la souffrance) mais aussi en rapport avec le monde, voire l'univers. On sait que selon l'auteur de *la Recherche* lorsque l'écrivain devient le « traducteur » du « livre intérieur », c'est-à-dire des souvenirs, des sensations, des impressions de sa vie, il est justement en train de rechercher son « moi véritable ».

Il devient évident que l'analyse de l'objet du désir dynamise tout un système de corrélations qui gravitent autour de la perception de la réalité. Or la réalité est, pour Proust, un certain rapport entre les sensations et les souvenirs qui l'entourent simultanément ce qui explique que lorsqu'il essaye de faire revivre par le souvenir un sentiment causé par un certain objet (du désir), il ravive, la plus part du temps, le souvenir de l'apparition de cet objet. Ainsi les aubépines dans le chemin de Tansonville sont un prélude à l'apparition de Gilberte à laquelle l'enfant amoureux attribue des yeux bleus et le narrateur de plus tard des yeux noirs ! Lorsque Fred demande à madame T. de rester le premier soir avec lui, on voit qu'il s'agit moins d'un choix délibéré que d'un plaisir plus ample, d'une sensation, finalement, plus globalisante :

« je crois bien que si l'idée de la retenir à manger m'a séduit, c'est moins pour la femme qu'elle était que parce qu'elle faisait partie intégrante de ce moment nouveau pour moi » (idem, p.303).

Ce *moment nouveau* qui suggère la première rencontre est suivi de la description détaillée du corps de la femme que le héros est en train de découvrir, « objet » qui produit un éblouissement et un affolement des sens qui n'est pas loin de rappeler celui de l'enfant devant les aubépines en fleurs :

Et il s'est produit en moi un obscurcissement de l'esprit et de la vue…Comme un miroir retourné…Une brûlure de la pensée… (Idem, p.311).

Mais la jouissance est « une perception confuse » constate B. Brun, 281), parce qu'elle fait que le sujet s'enfonce dans la sensation, il n'a pas le recul nécessaire pour réfléchir, pour rêver à elle. « L'analyse de cette rêverie est déjà une activité postérieure : le fait du narrateur. Car pour le héros, l'attitude réflexive est inhibitrice : elle paralyse la jouissance, l'activité de l'imagination » résume l'analyste. De la jouissance et des sens exacerbés parle aussi Fred en évoquant les débuts de son amour :

C'était l'époque de la plus vive exaspération sensuelle que nous ayons connue, le temps où nous nous enfermions comme des fous dans une chambre d'hôtel, en Ardéal, du samedi soir au lundi matin. […] elle savait si bien abuser de toutes les possibilités de la possession […] obtenir de ses sens d'ingénieux prolongements- jusqu'au seuil de la folie - que nous nous demandions alors si les brusques déchaînements qui succédaient à tant de retenue nous laisseraient tous nos esprits. (Madame T., p.204)

Si l'analyse n'a pu se réaliser que postérieurement, c'est qu'une distance (géographique et temporelle) a été prise par rapport à l'objet. Fred ne parle-t-il pas d'une « rupture brutale et subite que j'ai ensuite provoquée à l'époque même de cette exaspération sensuelle »

(idem, 204) ? *Provoquée* – à une double lecture - peut être interprété strictement sur le plan du personnage qui décide de s'éloigner de madame T., tout comme à un niveau supérieur, d'intertextualité : on a provoqué, à l'instar du Narrateur proustien, on s'est éloigné de l'objet, on a choisi la réclusion qui favorise l'activité de l'esprit au détriment de la réclusion dans les lieux destinés à l'effervescence sensuelle. Il est intéressant de remarquer, à un autre endroit de la narration de Fred et à propos d'une autre héroïne, Emilie, qui est l'antithèse de madame T ., qu'elle ne redevient désirable que lorsque entre son corps et celui de l'amant occasionnel (de ce fameux après-midi d'août) s'insinue une distance (soit un tissu soyeux, soit une petite absence). Mais Emilie dont « la philosophie a quelque chose de péremptoire comme les haricots blancs pas assez cuits » ne supporte pas la comparaison avec madame T. et elle est exclue du recentrage de « l'objet admiré ». Fred baigne lui-même tout au long du roman dans une ambivalence dont l'auteur rend compte dans une certaine mesure, à sa manière habituelle, dans les notes, en parlant de sa réputation :

> Cette réputation de bêtise et d'ignorance dont jouissait Fred Vasilescou Lumânàrarou était l'une des plus fausses qu'on puisse imaginer. J'ai souvent discuté avec lui et j'ai été surpris de ses ressources […] Je l'écoutais souvent de longs moments m'expliquer certaines qualités, certaines particularités… (idem , p.244).

« Particularités » et « qualités » qui font penser aux nuances, à leur perception, à un acte de l'intelligence, à la représentation intellectuelle de l'objet. « J'appelle perception, disait Condillac, l'impression qui se produit en nous à la présence des objets ». Camil, le philosophe (du *Substantialisme*), n'a pas employé ces mots au hasard. La vraie connaissance ne peut avoir donc lieu qu'en analysant les sensations que l'objet a pu produire et qui se trouvent à l'intérieur de soi. Proust a saisi l'échec de l'enfant et l'a expliqué avec les mots du Narrateur, dans le *Temps retrouvé* :

> ..je ne voulais pas me laisser leurrer une fois de plus, car il s'agissait pour moi de savoir enfin s'il était vraiment possible d'atteindre ce que, toujours déçu comme je l'avais été en présence des lieux et des êtres , j'avais (…) cru irréalisable Je n'allais donc pas tenté une expérience de plus dans la voie que je savais depuis longtemps ne mener à rien. Des impressions telles que celles que je cherchais à fir ne pouvait que s'évanouir au contact d'une jouissance directe qui a été impuissante à les faire naître. La seule manière de les goûter d'avantage, c'était de tâcher de les connaître plus complètement, là où elles se trouvaient, c'est-à-dire en moi-même, de les rendre claires jusque dans leurs profondeurs. Je n'avais pu connaître le plaisir à Balbec, pas plus que celui de vivre avec Albertine, lequel ne m'avait été perceptible qu'après coup.
>
> (La Recherche, III, p. 877)

La proximité de l'objet aimé, du réel, des choses concrètes de la vie, éloigne le héros de l'autre vie, la vie spirituelle, de l'Art. Les deux ne peuvent se confondre, au risque d'annulation :

> Et repensant à cette joie extratemporelle causée, soit par le bruit de la cuiller, soit par le goût de la madeleine, je me disais : « Etait-ce cela, ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique, ce bonheur que m'avait fait pressentir comme plus supra-terrestre encore que n'avait fait la petite phrase de la sonate, l'appel rouge et mystérieux de ce septuor que Swann n'avait pu connaître, étant mort comme tant d'autres avant que la vérité faite pour eux eût été révélée ? D'ailleurs elle n'eût pu lui servir, car cette phrase pouvait bien symboliser un appel, mais non créer des forces et faire de Swann l'écrivain qu'il n'était pas ». (R. III, 878).

Le héros de Camil meurt aussi, (dans un accident d'avion – autre clin d'œil au monde proustien !) mais après avoir remis le manuscrit qui contient le récit de son temps perdu auprès d'Emilie, mais retrouvé grâce à la narration que l'auteur lui a demandé d'en faire ! Le dandy, le personnage social s'est transformé en écrivain, en Artiste, métamorphose dont est capable seul l'individu qui a su lire certains signes, « le livre intérieur de signes

inconnus », qui a su interpréter et traduire le livre de la vie – semble nous dire Camil Petrescu, en reprenant la leçon proustienne. Analyser, revivre par le souvenir c'est filtrer tout à travers la conscience et récréer la réalité, en retrouver les significations profondes. Dans son pro-domo qui est *la Nouvelle structure et l'œuvre de Marcel Proust*, Camil Petrescu soulignait l'importance qu'il accordait à la capacité d'auto-réflexion, à cette faculté de l'analyse du moi et du monde, à *la vision* – des qualités qui permettent de dépasser les limites du réel. Ainsi se réalise « cette qualité inconnue d'un monde unique » dont parlait l'auteur de la *Prisonnière* (pp. 375-377) -l'originalité. Ainsi, l'auteur roumain se rallie-t-il à une conception de l'Art plus vaste, à l'image de cette métaphore qu'il utilisait pour son personnage : « L'énigme de Fred Vasilescou rejoint peut-être l'universelle énigme sans rencontrer un seul instant de point d'appui véritable, tout comme- il l'a dit lui-même, semble-t-il- l'affluent suit la loi du fleuve » (*Madame* T ., p.378) Il n'est peut-être pas aberrant, dans une analyse comparatiste qui manie la métaphore aquatique (sources) de distribuer, pour conclure, les rôles du fleuve et de l'affluent à Camil Petrescu et à Marcel Proust dans un ordre que chacun aura compris.

Bibliographie :

BRUN, B., Brouillon des aubépines, in Cahiers M.P., 12, Etudes proustiennes V, nrf, Gallimard, Paris, 1984

BRUN, B., *Problèmes* théoriques de genèse proustienne, in *Marcel Proust 3, Nouvelles directions de la recherche proustienne*, 2 (rencontres de Cerisy-la-Salle, 2-9 juillet 1997), éditions Lettres moderne Minard, Paris-Caen, 2001

CHEVREL, Yves, in *Préface* à D. Risterucci-Rudnicky, l'*Anatomie d'un transfert*, Editions scientifiques européennes, Paris-Berlin, 1999

DEBRAY-GENETTE, R., *Thème, figure, épisode*, in *Recherche de Proust*, Editions du Seuil, coll. Points, *Paris, 1980*

IONESCO, E., *Non*, Editions Gallimard, Paris, 1986 (traduit par Marie-France Ionesco)

PETRESCU, Camil, *Madame T.*, Editions Jacqueline Chambon, Paris, 1990 (traduit par Jean-Louis Courriol)

PETRESCU, C., Opere, III, Editions Minerva, Bucuresti, 1981 (texte édité et annoté par Al. Rosetti et Liviu Càlin)

PROUST, M., *A la recherche du temps perdu*, I, II, III, Editions de la Pléiade, Gallimard, paris, 1954

ROUSSET, J., Les premières rencontres, in *Recherche de Proust*, Editions du Seuil, coll. Points, *Paris, 1980*

TADIE, J-Y., *Proust et le roman*, Editions Gallimard, Paris 1971

TADIE, J-Y., *Marcel Proust*, (biographie), Gallimard, Paris, 1991

Cécile FOLSCHWEILLER
INALCO, Paris

EMINESCU ET ROUSSEAU : MALENTENDUS ET CONVERGENCES

Résumé *:La lecture qu'a faite Eminescu de Rousseau est difficile à évaluer et présente des caractères contradictoires. On ne peut en saisir le sens, la logique et les enjeux qu'en s'interrogeant sur le contexte intellectuel et politique de la réception de l'auteur en Roumanie. Le Rousseau symbolisant le rationalisme et le libéralisme d'importation sert explicitement de repoussoir pour être d'autant mieux intégré aux analyses généalogiques et anthropologiques, voire utilisé comme support de thématiques autochtones telles que les formes sans fond ou la reconstitution d'un passé mythique.*
Mots-clés *: contexte intellectuel, rationalisme, libéralisme*

Le dialogue entre auteurs ne va pas de soi. En deçà même du fait qu'il n'y a pas de transparence du langage, deux auteurs éloignés l'un de l'autre dans le temps comme dans l'espace ont à affronter d'autres obstacles plus immédiats, qui constituent les contraintes de la réception. Conditions matérielles de la réception, écran déformant de la vulgate antérieure, cadres de pensée culturels propres, autant de facteurs qui viennent perturber l'ambition de produire un discours ou une œuvre immédiatement partageable. De la communication faussée à la création fructueuse en raison précisément du décalage contextuel, la réception d'une œuvre contribue à part égale avec son écriture à la création de sens (de contresens, de faux sens, de sens neuf).

La réception et l'interprétation des littératures occidentales en Roumanie est une mine pour l'étude de tels phénomènes, et la réception de Rousseau par Eminescu un cas d'école dans ce laboratoire de la fermentation des idées européennes en milieu ouvert mais marqué par une identité profonde. Entrent en contact d'un côté la culture du monde moderne[1] en pleine expansion avec sa pensée à vocation civilisatrice voire universaliste, mais ni plus ni moins qu'une autre dénuée de ses traits propres, même quand elle les oublie, de l'autre une « petite culture » assoiffée de modernisme à l'occidentale mais qui a pris très rapidement une conscience aiguë de ses particularismes nationaux. Que peut-il sortir de cette rencontre ? Du dialogue de sourds au plus fructueux des échanges, toutes les variantes sont repérables.

Le rapport d'Eminescu à Rousseau est à la fois souvent cité et peu analysé en profondeur, à l'image peut-être de l'usage que fait Eminescu de l'auteur français dans ses textes : invocation bruyante d'un nom-symbole sans analyse des thèmes, ou source féconde, mais tue, d'inspiration. Le cas est en effet paradoxal. Lorsque le nom de Rousseau est cité (éventuellement sous sa forme aux connotations ironiques de « Jean-Jacques ») ou le titre du *Contrat social* mentionné explicitement, c'est toujours pour en faire les cibles de sarcasmes sévères, qui ont définitivement coloré le rapport Eminescu-Rousseau dans la culture roumaine. Le *Contrat Social* représenterait pour le poète toute la philosophie que les jeunes Roumains ambitieux ont pu apprendre dans les cafés parisiens, le bréviaire de la politique révolutionnaire à la française dont l'application en Roumanie fait des ravages : « L'organisation sociale de la Roumanie a deux versants caractéristiques : l'un représenté

[1] L'expression « monde moderne » est à comprendre sans jugement de valeur, mais au sens des sociétés qui ont accompli leur passage à la modernité, révolution aussi bien matérielle (industrielle) qu'intellectuelle (philosophie de l'individu).

par une flopée de phrases vides dans des dizaines de revues et journaux du pays, l'autre résidant dans la pauvreté et la mortalité réelles de la population. […] Quand nous serons parvenus à la réalisation correcte des formules métaphysiques de J.J. Rousseau, nous réaliserons alors que le peuple roumain n'existe plus et que ces formules ne sont pas suffisantes, croyons-nous, pour nourrir l'illusion des Gréco-Bulgares de Bucarest qu'ils vivent dans un petit Paris. »[1]

Il n'est pas besoin de multiplier les emples, qui du reste ne sont pas si nombreux que cela. Si l'image d'un Rousseau « bête noire » s'est imposée chez Eminescu, ce n'est pas par la répétition dans le texte du nom, des références et des citations (ces dernières sont inexistantes), mais par le parfait fonctionnement de clichés culturels et théoriques simplistes. C'est d'ailleurs précisément leur caractère réducteur qui fait passer inaperçu, notamment pour les lecteurs de l'époque ne bénéficiant pas des textes, les multiples points de convergence entre les deux auteurs. On les relève facilement chez Eminescu, parfois même dans des termes si proches qu'ils ne peuvent pas ne pas suggérer une influence directe, et positive, de l'auteur français. Par ailleurs, ces affinités sont confirmées par des témoignages, à l'image de celui d'Isopescu par emple, membre à Vienne dans les années 1869-1871, aux côtés d'Eminescu, des associations *Societatea literară* puis *România jună* : « Ensemble, nous avons lu les écrits de Rousseau, avec les idées duquel je n'étais pas vraiment d'accord ; [Eminescu] en revanche avait une grande estime pour lui. »[2] Qu'est devenue cette « grande estime » ? Il est peu probable qu'elle ait brutalement disparu, de même qu'il est difficile de comprendre comment un lecteur aussi averti qu'Eminescu en matière de philosophie ait pu réduire l'œuvre de Rousseau à quelques slogans simplistes, parfois proches du contresens. Quelle lecture Eminescu a-t-il donc fait du rousseauisme ?

Au sens objectif de l'expression, il est difficile de savoir précisément ce qu'Eminescu a réellement lu de Rousseau et dans quelles conditions (quelles œuvres ? dans quelle langue ? in extenso ou seulement des extraits ? lecture de première main ou par l'intermédiaire d'autres auteurs, allemands notamment, qui l'appréciaient et qu'Eminescu appréciait, comme Schiller et Kant par emple ?). Mais si l'on suit les témoignages écrits de ses anciens amis et compagnons de route et si l'on se rappelle ses solides études de philosophie et la richesse de ses lectures, il est très probable que sa connaissance de Rousseau était relativement bonne, ce qui est confirmé par certains passages de ses articles. Au sens subjectif de l'expression, c'est-à-dire celui de la lecture personnelle qu'il fait de Rousseau et de son interprétation des textes, la question ouvre à d'autres problèmes, car il faut alors prendre en compte la dichotomie du récepteur, distinguer Eminescu simple lecteur et Eminescu auteur, ce dernier ayant d'autres contraintes, celles de l'homme public. Quels sont les ressorts et les enjeux de sa lecture de Rousseau dans son œuvre de publiciste ?

Il n'est pas question, faute de place, de faire ici une analyse exhaustive du rapport entre les deux auteurs mais seulement d'indiquer quelques lignes directrices à partir de la lecture des textes politiques d'Eminescu, moins commentés que sa poésie. On verra qu'il est possible d'y distinguer trois Rousseau, correspondant à des points de vue de lecture et des stratégies d'écriture différentes : le Rousseau explicitement convoqué pour être rejeté, le

---

[1] *Opere, Publicistică*, Univers enciclopedic, Academia României, 2000, vol. IV, p. 71. Pour ne pas surcharger les notes, les références au texte d'Eminescu seront désormais données dans le corps du texte, avec l'indication du volume et de la page.

[2] *Adevărul literar şi artistic*, nr. 125, anul IV, 15 aprilie 1923, cité in Raşcu, *Eminescu şi cultura franceză*, Minerva, Bucureşti, 1976, p. 167.

Rousseau adopté et discrètement réinjecté et le Rousseau croisé à l'insu d'Eminescu, celui de la rencontre ratée.

Non seulement le *Contrat social* est le seul titre de Rousseau cité dans les articles d'Eminescu, mais même lorsqu'il ne l'est pas, c'est de toute évidence cette œuvre qui est la référence implicite du propos. Traité sur le mode du sarcasme et non de l'analyse sérieuse, dans quelle mesure s'agit-il de la part d'Eminescu d'une critique de fond ? Le texte lui-même n'est en effet jamais cité alors qu'Eminescu recourt d'habitude fréquemment à la citation, utilisant parfois de larges extraits d'œuvres pour documenter ses articles. C'est donc la thèse générale de l'œuvre qui l'intéresse, ou plutôt la thèse qui lui est généralement associée, puisque Eminescu présuppose qu'elle fait partie des références communes à tous ses lecteurs. Quelle est cette lecture vulgate de Rousseau ? Il suffit de suivre les formules utilisées par Eminescu.

Le grand reproche explicitement fait au Contrat Social est d'être une « utopie », au même titre que la République de Platon et l'Utopie de More (III, p.359 ; V, p.19), œuvres reposant toutes trois sur la conviction que le bonheur des citoyens est garanti par la qualité de la législation. Le double rapprochement avec Platon est révélateur : c'est par la généralité de l'Idée que pèche ce type de projet. A la particularité du concret, à la diversité humaine, à la relativité des époques ne peut pas s'appliquer un modèle unique, aussi universel qu'il prétende être. Sans pouvoir ici développer une argumentation philosophique, on remarquera seulement, cependant, que le Contrat Social n'est pas écrit pour être appliqué en tant que tel, mais pour servir de norme soit à l'élaboration d'un système de gouvernement particulier pour un nouvel Etat, soit au jugement des systèmes existants. Ce n'est pas un modèle de constitution mais une réflexion sur les conditions d'un gouvernement légitime, point de vue totalement différent. Il faut pourtant se garder de juger trop rapidement la lecture d'Eminescu à la seule vue de ce point d'interprétation essentiel ignoré.

Dans son contenu, le *Contrat social* est aussi rejeté pour ce qu'il est : une théorie de l'Etat fondée sur un « contrat synallagmatique », comme le dit Eminescu (IV, p.1305 ; V, p.1092), c'est-à-dire né de l'accord réciproque des citoyens. Pour le dire très rapidement, ce qu'Eminescu refuse est l'idée de pacte, de convention, parce qu'elle présuppose une décision souveraine de la raison en chaque individu libre. Or liberté et raison sont définies de telle sorte chez Eminescu (comme concepts relatifs) qu'elles ne peuvent fonder la notion d'Etat. Celui-ci doit bien plutôt être conçu comme le produit de la nature et de ses lois, qui détermine les hommes à se regrouper et s'organiser progressivement en petites sociétés en fonction de leur communauté de caractère et des contraintes du milieu, théorie par excellence conservatrice et revendiquée comme telle par Eminescu. Parmi toutes les imprécations contre l'idée de pacte social qu'il est possible de relever au fil des textes, un seul emple suffira, qui résume bien la position d'Eminescu : « Pour les libéraux, l'Etat est le produit d'un contrat, né du libre arbitre des habitants, quelle que soit leur origine, quelle que soit l'histoire de la race, quelle que soit enfin la nature même du territoire. » (III, p.349) Dans un article rédigé deux mois plus tard, c'est au nom de leur conservatisme que des lois sont opposées explicitement à Rousseau, puis, quelques lignes plus bas, au libéralisme, dont le « libre-arbitre » est le « dogme suprême » (IV, p.934). Voilà révélée la fonction de Rousseau chez Eminescu : être le porte-drapeau du libéralisme.

Reste à savoir ce que recouvre ce terme pour Eminescu. Le même texte permet d'énumérer les concepts qui se rangent sous cette étiquette : la théorie de « om şi om », version roumaine intraduisible de l'égalité (« egalitate între om şi om »), le

« cosmopolitisme », la « démocratie ». Auxquels il faut ajouter, en vrac, l'« intérêt général », les « droits imprescriptibles », « l'individualisme », la « pensée humanitaire », ou encore la « république universelle » et bien évidemment la fameuse devise française « liberté, égalité, fraternité », le remède du médecin-charlatan libéral à tous les maux de la société. Autant de « formules métaphysiques » liées à la tradition rationaliste des Lumières et qui sont associées chez Eminescu au nom de Rousseau ou à ses thèses. Dans ce vaste fourre-tout libéral, certaines sont pourtant loin des thèses rousseauistes. La théorie « humanitaire » vient de Michelet, le « dogme suprême » de la liberté qui considère l'Etat comme une insupportable « tutelle » imposée à l'individu est bien plus imputable à Locke[1]. Quant au cosmopolitisme, Rousseau lui-même le critique parfois très clairement[2]. Ce libéralisme insupportable à Eminescu est en fait bien plus la version roumaine de la doctrine, le libéralisme des politiciens de Bucarest, c'est-à-dire, de son point de vue, de la démagogie à l'adresse des minorités nationales[3], du libre-échange économique ruineux et du pathos rhétorique hérité de la révolution de 1848.

Le nom de Rousseau étant le seul à être cité (ou bien le titre de son œuvre phare ou encore un simple concept associé), il résume de fait toute cette constellation de thèses très diverses et parfois contradictoires entre elles, il endosse tout l'appareil conceptuel des Lumières mais aussi ses caricatures. D'où l'impression que les critiques d'Eminescu à son égard scandent le rythme des articles du journal *Timpul* alors qu'elles sont en fait très peu nombreuses à être explicites : quatre mentions du nom sur les plus de 3000 pages de l'œuvre journalistique dans l'édition de l'Académie, plus quelques références à l'expression « contrat social ». C'est une écriture politique qui fonctionne. La révolution de 1848 s'est légitimée par référence aux mouvements révolutionnaires français et à son discours, lui-même nourri des thèses des « Philosophes » dont Rousseau était une figure dominante. La lutte contre ce qui est devenu dans l'arène politique roumaine un parti des héritiers de la révolution récupère donc naturellement à son profit les symboles. Rappelons que *Timpul* est l'organe officiel du parti conservateur. Dans le contexte idéologique de l'époque, le nom de Rousseau et quelques « formules » associées sont des clichés qui fonctionnent, une langue, un code, un réseau de significations bien huilé. Il suffit de l'invocation d'un signe pour faire surgir immédiatement l'ensemble des concepts afférents et de ses connotations.

Pourtant, derrière ce Rousseau vulgarisé, quand il n'est pas caricaturé, se cache une œuvre riche qui a séduit Eminescu dans sa jeunesse. On en retrouve de nombreuses traces dans ses écrits journalistiques, beaucoup plus intégrées dans l'écriture et jamais avouées comme telles. Les thèmes les plus frappants sont sans doute la confiance en la bonté de la nature et la vision critique du progrès[4].

---

[1] Chez Rousseau, la liberté est toujours strictement limitée par la loi, expression de la volonté générale, au point qu'il sera accusé de préparer la voie au despotisme par les « vrais libéraux » comme Benjamin Constant.

[2] « Défiez-vous de ces cosmopolites qui vont chercher loin dans leurs livres des devoirs qu'ils dédaignent de remplir autour d'eux. Tel philosophe aime les Tartares pour être dispensé d'aimer ses voisins. » *Emile*, livre I, Editions Garnier Frères, Paris, 1964, p. 9.

[3] « Il nous semble que les Juifs n'ont aucune raison de se plaindre de notre tolérance. S'ils n'aspirent qu'à des droits égaux, conformément au "contrat social", l'Autriche est tout près, et puis il y a l'Allemagne, l'Angleterre, la France, l'Italie. Qui les empêche d'aller en train où il leur convient, pour jouir de tous les droits possibles ? » (IV, p.159)

[4] Il faudrait en relever d'autres dans une étude exhaustive, notamment certaines analyses sur le théâtre et l'éducation.

Celui de la nature est loin d'être traité de la même manière chez Rousseau et Eminescu. Il suffit d'invoquer son rôle fondateur dans la théorie de l'Etat chez le second, qui l'oppose de front à la thèse conventionnaliste du premier, même si les deux positions ne sont pas aussi éloignées que ne veut le faire croire Eminescu, comme on le verra. Mais la nature joue bien chez les deux auteurs un rôle de référence. Ses lois, son équilibre, sa sagesse, sa bonté même sont invoqués comme autant de repères normatifs, de modèles, de garanties et de mises en garde : on ne touche pas impunément au monde originaire.

Au niveau anthropologique, l'influence semble directe. Eminescu rejoint Rousseau sur la thèse que l'homme est naturellement bon et que ce sont les effets pervers de la culture qui le rendent méchant en corrompant sa nature. Cette idée rousseauiste bien connue n'apparaît pas telle qu'elle dans l'œuvre journalistique d'Eminescu, mais elle a fait l'objet de discussions passionnées entre le jeune étudiant de philosophie et son ami Ioan Slavici à Vienne, qui en témoigne dans ses *Souvenirs* : « Pour moi, tous les hommes étaient bons et dignes d'être aimés et si [Eminescu] tenait à me convaincre que j'avais tort, moi je voulais le convaincre que le peu d'hommes qui étaient méchants n'étaient en fait que corrompus. Ceci, il l'admettait lui aussi. Sa pensée la plus déterminante était que l'homme est naturellement bon, qu'il fut un temps où tous les hommes étaient bons »[1]. La divergence entre les deux amis apparaît à propos de l'ampleur et de la profondeur du processus de dénaturation. Selon Eminescu, et comme pour l'auteur français, il n'est pas ponctuel et superficiel mais général et radical. D'où la solution qu'il préconise, et qui l'éloigne ensuite totalement de Rousseau : « il fut un temps où tous les hommes étaient bons et l'idéal social est qu'il redeviennent bons comme ils l'ont été, mais maintenant, de nos jours, la plupart sont corrompus et la corruption s'est répandue et ne va pas cesser de se répandre tant que quelqu'un n'aura pas inculqué la peur aux hommes à l'aide d'un fouet à lanière de feu. »[2] Au-delà de sa violence, qui renvoie à la conception autoritaire de l'Etat, l'image finale marque un point important de convergence-divergence avec l'auteur français. Convergence parce que Eminescu, comme Rousseau, diagnostique l'origine du mal au niveau anthropologique, divergence parce que Rousseau, ayant abandonné toute ambition de voir redevenir les hommes bons comme ils ont pu l'être dans le deuxième état de nature (et non dans le premier où ils ne sont « ni bons ni méchants »), propose deux réponses indirectes et complémentaires, quoique divergentes : une amélioration des systèmes de gouvernement à la lumière des principes du Contrat Social d'une part et un modèle d'éducation qui sauve les potentialités naturelles de l'individu d'autre part. Lequel est le plus pessimiste des deux ? La réponse est loin d'être aussi évidente qu'on a coutume de le dire et qu'Eminescu lui-même ne voudrait le laisser croire.

En effet, le processus de dénaturation est traité par Rousseau sur un mode beaucoup plus radical que chez Eminescu. Le point de vue est général, c'est une anthropologie philosophique. Et la thèse est brutale : c'est la perfectibilité de la raison, le processus de civilisation en tant que tel, qui est la source de tous les maux et rend le concept de progrès problématique. Certaines pages d'Eminescu sont très proches des descriptions rousseauistes : jeu des passions, lutte féroce pour le pouvoir, corruption, lu ravageur des uns se nourrissant de la pauvreté des autres, spirale des besoins, superficialité des arts et des lettres, etc., état qu'Eminescu nomme « semi-barbarie ». Suivant encore Rousseau, il ajoute : « cette situation est cent fois plus mauvaise que la barbarie » (V, p.911). Cet état

---

[1] Slavici, I., *Amintiri*, Editura pentru literatură, 1967, p. 15. « Corrompus » est à entendre au sens radical, s'appliquant à la nature humaine (stricați).
[2] Ibidem.

n'est pas « un pas vers le progrès, vers la civilisation, [n'est pas] une moitié de civilisation. Non. La semi-barbarie est un état de dégradation, une régression, c'est la corruption d'un peuple primitif par les vices d'une civilisation étrangère » (III, pp. 527-528). Voici donc la thèse de Rousseau appliquée au schéma des « formes sans fond » de Maiorescu. Avec la différence qu'implique ce décalage : chez Eminescu et les junimistes il y a place pour une conception forte et positive de la civilisation, il ne s'agit ici que de ses effets pervers, plus précisément de sa brutale introduction, sous la forme de la modernité occidentale, dans la société roumaine archaïque[1]. C'est donc un stade provisoire à dépasser.

En attendant, cette société archaïque prend naturellement la coloration nostalgique d'un paradis perdu, et l'on retrouve une nouvelle réminiscence rousseauiste chez Eminescu : le thème de l'âge d'or. Réminiscence rousseauiste, et non pas seulement d'un poncif commun à tout le XVIIIe siècle sous la forme du mythe du bon sauvage. Car dans le *Discours sur l'inégalité* ce n'est pas à la description du « premier état de nature » (où l'homme ne vit innocemment que parce qu'il est isolé, ne vit comblé que parce qu'il est ignorant) que renvoie la version roumaine du motif : des petites communautés rurales et patriarcales, vivant d'agriculture et de troc, où le travail garantit à la fois la subsistance de la communauté et la santé des individus, où règnent spontanément liberté, égalité, entraide et honnêteté, où le paysan se fait soldat pour défendre sa terre sous le commandement d'Etienne le Grand, et parle une langue roumaine riche de métaphores propres à évoquer la nature avec laquelle l'homme vit en harmonie. (III, p.40 ; IV, p.605). On retrouve ici la deuxième étape du processus déroulé dans le *Discours*, celle qui, grâce à l'apparition des premiers outils et du langage, voit les hommes se regrouper. Ce stade, auquel l'humanité a développé les potentialités de sa bonne nature sans la corrompre encore par les effets pervers de la raison et de l'intelligence, « tenant un juste milieu entre l'indolence de l'état primitif et la pétulante activité de notre amour-propre, dut être l'époque la plus heureuse et la plus durable »[2]. Pourquoi ? « Les hommes errants jusqu'ici dans les bois, ayant pris une assiette plus fi, se rapprochent lentement, se réunissent en diverses troupes, et forment enfin dans chaque contrée une nation particulière, unie de mœurs et de caractères, non par des règlements et des lois, mais par le même genre de vie et d'aliments et par l'influence commune du climat. »[3]

On remarque au passage que le caractère durable du bonheur communautaire est précisément garanti par ce qui sera chez Eminescu le premier critère de cohésion de l'Etat : l'unité de mœurs et de caractère, elle-même liée aux conditions naturelles (aliments tirés d'un sol commun et climat). Mieux, « règlements et lois » n'ont aucune part dans les conditions de cette félicité collective.

Le trait important ajouté par Eminescu à cette description est donc le potentiel militaire de la paysannerie. Exclusivement défensif, il faut le préciser, il s'explique par le contexte historique roumain marqué par des luttes constantes contre les campagnes de conquête des puissants voisins. « L'âge d'or » d'Eminescu, à la différence de celui de Rousseau, est donc

---

[1] Un autre exemple très intéressant d'interprétation personnelle d'une thèse à l'origine rousseauiste est celui de la fonction sociale des arts et des sciences. « Les arts et les sciences sont les enfants du luxe… » L'assertion serait un emprunt direct au *Discours sur les sciences et les arts* (Gallimard, Folio, 1987, pp. 59 et 61) si elle n'était complétée de la manière suivante par Eminescu : « … mais ils sont une compensation. » (V, p.56), introduisant ainsi la fameuse thèse de la compensation sociale entre les classes.

[2] *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Gallimard, Folio, 1965, p.101.

[3] Op. cit., p.99.

ancré dans l'histoire, et plus précisément dans l'histoire nationale, même si c'est une histoire reconstruite, mythifiée et flottante : parfois confondu avec le Moyen-Âge qui est alors positivement réévalué, il est souvent associé aux grands noms des voïvodes roumains, héros de la nation, qui l'ont à plusieurs reprises sauvée des envahisseurs[1].

Rousseau réussit ainsi le tour de force de fournir le support aussi bien du modèle critiqué (la théorie du contrat social), que du mode de critique (reconstruction d'une généalogie anthropologique). Il suffisait pour cela de découpler deux parties de son système, dont l'articulation a au demeurant souvent posé problème aux interprètes. L'opération n'est donc guère difficile. Dans le cas d'Eminescu, elle est aussi et surtout naturellement suggérée par l'image locale de l'auteur. Le Rousseau des deux *Discours*, moins connu en Roumanie que celui du *Contrat social*, peut être discrètement intégré dans les analyses d'Eminescu, et jusque dans les colonnes de *Timpul* sans que ses lecteurs conservateurs ne s'en offusquent : il passe tout simplement inaperçu. Eminescu a-t-il lui-même conscience de ces réminiscences ? La question n'a au fond que peu d'importance. Lorsqu'il y a eu appropriation, la lecture personnelle d'un auteur qui a fructifié en une pensée propre n'a que faire de la façon dont cet auteur est impliqué dans les slogans politiques du moment.

Plus étonnantes encore sont les convergences entre les deux écrivains sur des points inattendus, voire qui ont pu être l'occasion pour Eminescu de se heurter violemment à l'auteur français. On les trouve surtout dans des textes sans doute inconnus de l'écrivain roumain, qui auraient cependant pu constituer de riches sources d'inspiration. Il n'est évidemment pas question de faire une sorte de philosophie politique fiction sur le thème de ce qu'aurait pu écrire Eminescu s'il avait lu tel ou tel texte, mais seulement de souligner ce qu'a de partiel la notion de « réception » d'un auteur et la difficulté de l'évaluer objectivement.

Al. Oprea avait noté[2], sans développer ce point, qu'Eminescu aurait mieux fait de s'inspirer des « petits textes » de Rousseau : le *Projet pour la Corse*, les *Considérations sur le gouvernement de Pologne* et le *Discours sur l'économie politique*. Mais il n'est même pas la peine de chercher si loin : des affinités se retrouvent dès le *Contrat social* honni par Eminescu, ce qui permet de s'interroger à nouveau sur la « lecture éminescienne » de Rousseau. On l'a vu, c'est en tant qu'utopie rationaliste et universaliste des Lumières que l'œuvre de Rousseau est fréquemment prise pour cible. Or dès le chapitre II, 8[3], qui porte sur « le peuple », Rousseau a pris soin d'écarter explicitement le danger du modèle a priori : « Les mêmes lois ne peuvent convenir à tant de provinces diverses qui ont des mœurs différentes, qui vivent sous des climats opposés, et qui ne peuvent souffrir la même forme de gouvernement » (II, 9). Et il insiste : « Il n'y a pas une constitution de gouvernement unique et absolue mais il peut y avoir autant de gouvernements différents en nature que d'Etats différents en grandeur » (III, 1), avant d'intituler le chapitre III, 8 « Que toute forme de gouvernement n'est pas propre à tout pays ». Et Rousseau d'énumérer toutes les contraintes géographiques, économiques et même ethniques dont il faut tenir compte pour élaborer une législation. Loin d'être strictement déductive, comme le résumait un peu vite Eminescu, l'établissement d'une constitution, selon Rousseau, ne peut se faire que pour

---

[1] Cet aspect a conduit Al. Oprea à parler d'« autochtonisation du mythe » (*In căutarea lui Eminescu - gazetarul*, Minerva, Bucureşti, 1983, p. 58).
[2] Op. cit., p. 329.
[3] Les références renvoient directement au découpage de Rousseau en chapitres, très précis.

un peuple donné avec toutes ses caractéristiques contingentes. Rousseau est si sensible au problème de l'adéquation d'un régime politique au peuple auquel il est destiné qu'il cherche un signe tangible pour la mesurer, et il aboutit au même qu'Eminescu : la croissance de la population[1].

Or « pour multiplier les hommes, il faut multiplier leur subsistance, de là l'agriculture. Je n'entends pas par ce mot l'art de raffiner sur l'agriculture, d'établir des académies qui en parlent, de faire des livres qui en traitent. J'entends une constitution qui porte un peuple à […] cultiver [son territoire] dans tous ses points, à aimer la vie champêtre, les travaux qui s'y rapportent »[2]. On note au passage le coup de griffe porté au bavardage formel des livres et des académies qui n'aurait pu qu'éveiller des réminiscences chez un lecteur de Maiorescu. Quant au fond du propos, c'est-à-dire la base agricole de l'économie, les physiocrates furent une source commune de Rousseau et d'Eminescu sur ce sujet. D'où d'autres points communs quant à la doctrine économique, comme le modèle autarcique et la critique du mercantilisme. Mais ce qui rapproche encore plus intimement les deux frères ennemis est le lien profond entre système économique et mœurs de la population : alors que la corruption par l'argent du commerce et de la finance avilit les citadins, le travail de la terre assainit les corps et les âmes, préservant ainsi l'honnêteté naturelle des gens simples. Or ce sont les mœurs qui garantissent véritablement le respect des règles et lois. Cette leçon d'anthropologie, Rousseau la met en bonne place dans ce soit-disant bréviaire de la politique idéaliste que serait le *Contrat social* : « A ces trois sortes de lois [politiques, civiles, pénales], il s'en joint une quatrième, la plus importante de toutes ; qui ne se grave ni sur le marbre, ni sur l'airain, mais dans les cœurs des citoyens, qui fait la véritable constitution de l'Etat […]. Je parle des mœurs, des coutumes et surtout de l'opinion »[3]. Rousseau, contrairement à la tradition des Lumières, a bien trop peu de confiance dans la raison, responsable de tous les dévoiements de la civilisation, pour en faire l'instance du respect et de l'obligation. Le sentiment est beaucoup plus fiable.

Mais le sentiment doit se cultiver, a fortiori dans ces époques de dépravation morale auxquelles les sociétés humaines sont arrivées. Rien de mieux pour cela que l'agriculture, justement, qui entretient le lien communautaire et social en l'enracinant dans le sol : « Les paysans sont attachés à leur sol beaucoup plus que les citadins à leurs villes. L'égalité, la simplicité de la vie rustique a pour ceux qui n'en connaissent point d'autre un attrait qui ne leur fait pas désirer d'en changer. De là le contentement de son état qui rend l'homme paisible, de là l'amour de la patrie qui l'attache à sa constitution. » Quelle meilleure source pour Eminescu ? Tout est là, même la figure du paysan dépositaire du sentiment national. « L'amour de la patrie », si cher à Eminescu, est même analysé par Rousseau dans des termes proches de la célèbre critique éminescienne du cosmopolitisme[4].

---

[1] « Le gouvernement sous lequel les citoyens peuplent et multiplient davantage est infailliblement le meilleur ; celui sous lequel un peuple diminue et dépérit est le pire. » (*Contrat social*, III, 9) Un comble, lorsque l'on se souvient qu'Eminescu, dans son article sur les dernières statistiques sociales, rendait Rousseau et « ses formules métaphysiques » responsables du dépérissement de la population des Principautés (IV, pp.70-71).

[2] *Projet pour la Corse*, GF Flammarion, 1990, p. 108.

[3] *Contrat social*, II, 12. cf. Eminescu : « Les mœurs sans lois peuvent tout, la loi sans les mœurs ne peut à peu près rien. » (V, p. 594)

[4] « Ce n'est pas assez de dire aux citoyens, soyez bons ; il faut leur apprendre à l'être ; et […] l'amour de la patrie est [le moyen] le plus efficace ; car comme je l'ai dit, tout homme est vertueux quand sa volonté particulière est conforme en tout à sa volonté générale […]. Il semble que le sentiment d'humanité s'évapore et s'affaiblisse en s'étendant sur toute la terre […]. Il faut en quelque manière

On l'a vu, si Eminescu a retenu quelque chose de son admiration de jeunesse pour Rousseau, c'est surtout la thèse du contraste entre une époque heureuse révolue et la corruption que peut produire la civilisation moderne lorsqu'elle oublie la nature de l'homme. Il s'en inspire discrètement, et peut-être inconsciemment, pour l'adapter au cas de la Roumanie, que la brutale révolution libérale importée d'Occident a précipitée dans cette époque de régression. Il aurait pu trouver beaucoup plus directement une analyse du phénomène et des pistes de solutions allant dans le sens de son intuition dans un beau texte de Rousseau traitant justement du cas d'un peuple d'Europe centrale à la croisée des chemins : la Pologne. Un siècle avant les analyses d'Eminescu, la situation n'est pas tout à fait la même entre les deux pays. Et pourtant, à suivre le texte de Rousseau, qui lui a été commandé par un gentilhomme polonais venu en France plaider la cause de sa patrie, le diagnostic est comparable dans ses grandes lignes, et les conseils de Rousseau étonnamment proches des thèses d'Eminescu. C'est que le problème est commun à toute l'Europe centrale à partir du XVIIIe siècle : comment intégrer les formes de la modernité lorsqu'elles viennent d'ailleurs ? Sont-elles transposables partout ? Bien avant les textes de Ion Ghica, de Kogalniceanu ou de Maiorescu, Rousseau a observé, et dénoncé, la « francomanie » : « Une grande nation qui ne s'est jamais trop mêlée avec ses voisins doit avoir beaucoup [d'usages] qui lui soient propres, et qui peut-être s'abâtardissent journellement par la pente générale en Europe de prendre les goûts et les mœurs des Français »[1]. Mais parce que les fondements d'un système politique dépendent en grande partie de la vie économique (présupposé commun aux deux auteurs), Rousseau expose ensuite les deux voies possibles pour la Pologne : « si vous ne voulez que devenir bruyants, brillants, redoutables, et influer sur les autres peuples de l'Europe, vous avez leur emple, appliquez-vous à les imiter »[2]. Il est clair que la voie à suivre est au contraire celle exposée dans le texte sur la Corse, dont Rousseau reprend les éléments, puisque la Pologne est comme l'île une jeune nation qui a intérêt à exploiter son potentiel naturel et humain, encore caractérisé par un mode de vie archaïque, donc sain.

Avec pourtant une différence importante entre les deux, qui tient à la taille du territoire, dont le *Contrat social* a fait un critère fondamental pour la cohésion de l'Etat : un grand pays est un handicap. Les contraintes physiques rendent le gouvernement effectif plus difficile, obligent au resserrement des magistrats qui induit un risque de despotisme, et le

---

borner et comprimer l'intérêt et la commisération pour lui donner de l'activité. » *Discours sur l'économie politique*, GF Flammarion, 1990, p. 72. Cf. chez Eminescu « Naționalii și cosmopoliții », III, p. 685 : « L'individu qui désire travailler pour la société ne peut travailler pour une humanité qui n'existe que dans ses parties concrètes, dans les nationalités. » Au-delà de la divergence de fond qui subsiste (il n'y a pas de « sentiment de l'humanité » pour Eminescu mais seulement une idée, donc purement formelle) et du décalage dans le discours (au XIXe siècle, la « nationalité » a remplacé la « patrie »), une même sensibilité aux limites anthropologiques de la nature humaine se retrouve chez les deux auteurs.

[1] *Considérations sur le gouvernement de Pologne*, GF-Flammarion, 1990, p. 173. La relativisation du propos par un « peut-être » ne doit rien y ôter de sa force, elle n'est qu'une précaution de langage vis-à-vis d'un pays que Rousseau ne connaît pas directement mais auquel il étend les observations qu'il a pu faire lui-même sur la corruption des mœurs suisses par les mœurs françaises, comme il le dit dans une lettre : « Je dis *corrompre*, sans entrer dans la question si les mœurs françaises sont bonnes ou mauvaises en France, parce que cette question est hors de doute quant à la Suisse, et qu'il n'est pas possible que les mêmes usages conviennent à des peuples qui n'ayant pas les mêmes ressources et n'habitant ni le même climat ni le même sol seront toujours forcés de vivre différemment. » (cité en note in op., cit., p.277)

[2] Op. cit., p. 218.

lien social y est distendu. La seule solution est dans ce cas « le système des gouvernements fédératifs, le seul qui réunisse les avantages des grands et des petits Etats, et par là le seul qui puisse vous convenir »[1]. Même sur ce point, Eminescu croisera Rousseau, à propos du problème transylvain (III, p.136).

Celui dont on a fait le chantre de l'universalisme abstrait a donc exprimé longuement et avec subtilité sa sensibilité au concret, au particulier, au contingent. Mieux, il en a fait une condition essentielle de l'instauration d'un système de gouvernement. C'est même sur leur terrain commun, au sens propre du terme, celui de l'Europe centrale en proie aux mutations du modernisme, que Rousseau tenait à la disposition d'Eminescu les remarques les plus propres à nourrir ses analyses. Mais ce Rousseau-là n'est pas parvenu à Eminescu. Ceci dit, sans doute la gestation d'une pensée dans la confrontation, au risque d'être injuste envers son devancier, était-elle à la fois plus féconde et plus facile à assumer dans le contexte roumain, que l'emprunt à un auteur occidental.

Comment expliquer une réception aussi partielle et partiale ? Au vu des références explicites faites au *Contrat social*, on en viendrait presque à douter du fait que la lecture d'Eminescu a dépassé le chapitre 7 du livre II. A sa décharge, il faut avouer que ce premier cinquième de l'œuvre, qui présente les « grands concepts », a longtemps été la seule partie lue et connue, et que Rousseau n'a en général pas été mieux compris par ses propres compatriotes et contemporains. La proximité dans le temps et dans l'espace n'est pas le gage d'une communication réussie. On l'a vu cependant, il faut démêler les différents lecteurs chez Eminescu. Il n'est pas sûr que ce qu'il dit de Rousseau dans ses articles de *Timpul* soit le reflet de ses impressions intimes de lecture, tenu qu'il est par les contraintes de son statut de rédacteur dans l'organe officiel du parti conservateur. En témoigne la différence existant entre ses articles d'une part, et les témoignages de ses proches, des textes non publiés ou encore certains de ses poèmes d'autre part, où son rousseauisme s'exprime beaucoup plus librement. Certaines divergences philosophiques de fond entre les deux auteurs sont irréductibles. Mais le fructueux parado de la lecture éminescienne de Rousseau est de faire de ce symbole du rationalisme universaliste le support de thèses à vocation autochtoniste, telles la nature originaire (avec l'aide de Montesquieu ici), la critique de la civilisation moderne comme « forme sans fond » ou la reconstitution d'un passé mythique.

L'œuvre de Rousseau offrait même pour cela plus d'arguments qu'Eminescu ne le croyait. Seuls des enjeux de politique locale et d'idéologie militante ont pu avoir une force occultante assez grande pour faire tomber une chape de plomb sur des pans entiers d'une pensée. Se dévoile ici le poids de la vulgate qui fait le filtre préalable à tout rapport au texte, tant par les canaux matériels de la réception, qu'elle prépare, que par la grille de lecture qu'elle impose. Il est à la fois désolant et étonnant de voir deux auteurs de cette trempe se croiser sans se comprendre et se rencontrer sans le savoir. La mauvaise foi qui règne dans l'arène politique n'étouffe pas totalement l'intuition de l'écrivain.

Bibliographie :

EMINESCU, M., *Opere. Publicistică* (vol. III, IV, V), Univers enciclopedic, Academia României, 1999-2000.

ROUSSEAU, J.J., *Discours sur les sciences et les arts*, Gallimard, Folio, 1987.

[1] Op. cit., p. 183.

ROUSSEAU, J.J., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Gallimard, Folio, 1965.
ROUSSEAU, J.J., *Contrat social*, GF-Flammarion, 2001.
ROUSSEAU, J.J., *Emile*, Garnier Frères, Paris, 1964.
ROUSSEAU, J.J., *Sur l'économie politique, Considérations sur le gouvernement de Pologne, Projet pour la Corse*, GF-Flammarion, 1990.
CALINESCU, G., *Opera lui Eminescu. Filosofia practică şi teoretică* (*Opere 13*) Bucureşti, 1969.
OPREA, A., *In căutarea lui Eminescu – Gazetarul*, Minerva, Bucureşti, 1983.
ORNEA, Z., *Junimea şi Junimismul*, Editura Eminescu, 1978.
RASCU, I. M., *Eminescu şi cultura franceză*, Minerva, 1976.
SLAVICI, I., *Amintiri*, Editura pentru literatură, 1967.
STANOMIR, I., *Reacţiune şi conservatorism*, Nemira, Bucureşti, 2000.
STORFA, J.P., *Scrierile politice ale lui Mihai Eminescu*, Paideia, Bucureşti, 2003.

Adriana LAZĂR
Universitatea din Piteşti

LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE - TRANSGRESSIONS AU NIVEAU DES STRUCTURES DRAMATIQUES

***Résumé** : Les pièces de l'absurde se revendiquent comme faisant part d'un théâtre de rupture, d'un « anti-théâtre ». Provocants et agressifs, leurs auteurs s'opposent à toutes les formes héritées du passé. Ils font table rase des procédures théâtrales en vigueur et des structures dramatiques traditionnelles, ce qui produit une dramaturgie du refus si l'on reprend les paroles de Sartre qui caractérisait le nouveau théâtre des années 50 par un triple refus : « le refus de la psychologie, le refus de l'intrigue, le refus de tout réalisme[1] ».*

***Mots-clés** : pièces de l'absurde, anti-théâtre , dramaturgie du refus*

Toutes les règles qui se trouvaient à la base de la composition théâtrale traditionnelle sont ébranlées par les dramaturges de l'absurde. Les auteurs ne se soucient plus d'obéir à des principes qu'ils jugent périmés mais ils les ignorent ou les tournent en dérision en feignant de se soumettre à des procédés répertoriés qui, du coup, se révèlent arbitraires et inadéquats. Ils construisent alors une dramaturgie de l'écart par rapport aux cannons dramatiques du passé. La « *dislocation maximale de la charpente dramatique »*[2] ainsi obtenue se veut à l'image d'une réalité elle-même incohérente : « *L'œuvre d'art n'est pas le reflet,* l'image du monde *; mais elle est à* l'image du monde » précise Ionesco[3].

Les auteurs de l'absurde s'intéressent plutôt à la théâtralité qu'à la littérature, et celle-ci devient leur priorité absolue. Du conseil donné par Artaud – d'en « *finir avec les chefs-d'œuvre* » - ils entendent devenir des créateurs à part entière et non de simples scripteurs. Prenant leur matériau où ils se trouvent, au cirque comme au cabaret, utilisant tous les procédés qu'on offre au théâtre, ils confèrent à leurs pièces une polysémie qui récuse la prépondérance du beau langage, toutes les ressources de la scène étant convoquées pour « faire sens ». Chaque ouvrage devient singulier car il impose une forme inédite marquant sa rupture avec le passé et affirmant sa modernité par l'écart ainsi produit.

Une action atypique

Dans le théâtre traditionnel, la progression de l'action repose en général sur le principe de causalité postulé par Aristote. La situation initiale et les personnages évoluent en fonction d'une nécessité qui s'exprime selon un enchaînement logique et cohérent. La vraisemblance sur laquelle se fonde la dramaturgie classique implique un agencement logique de l'action. Pour être à la fois complète et crédible, celle-ci doit, selon Aristote, « former un tout », c'est-à-dire comporter un commencement, un milieu et une fin.

Les auteurs de l'absurde refusent les canons de la logique aristotélicienne considérant comme réducteur un principe qui n'admettrait pas la pluralité des interprétations.

---

[1] Jean-Paul Sartre, « *Mythe et réalité du théâtre », Un théâtre de situation,* Idées, Gallimard, Paris, 1973, p. 190
[2] Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Tel Gallimard, Paris, 1998
[3] Eugène Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, éd. citée, p. 309

Prenons pour emple *La Cantatrice chauve*.

Ionesco, convaincu que l'action n'est pas un élément constitutif de la dramaturgie, définit le théâtre comme : « *le seul lieu où rien vraiment ne se passe, l'endroit privilégié où rien ne se passerait*[1] ». Farouchement opposé à Brecht, s'il conteste la notion de « théâtre épique », c'est que, dans son opinion, le but du théâtre n'est pas de raconter une histoire. Pour lui, toute intrigue, toute action particulière est dénouée d'intérêt. Une série de discussions sans objet, qui dégénèrent en dispute générale, oppose, dans *La Cantatrice chauve*, les quatre protagonistes qui se battent à coups de mots, car ils ne parvient pas à s'entendre ni sur le langage ni sur le sens que l'on peut attribuer aux événements de la réalité.

L'auteur subvertit les scènes traditionnelles, exposition, reconnaissance, dénouement. Il prend en dérision l'artifice des scènes d'exposition dans lesquelles les protagonistes doivent apporter au spectateur un minimum d'information, tout en imitant une conversation naturelle, sous couvert de vraisemblance. Ainsi, dans les premières répliques de Mme Smith, qui, d'emblée, se nom et se dit, désignant son mari, *« (…) notre nom est Smith. »*, l'auteur accentue les conventions, sous un mode burlesque. La Bonne se présentera à la scène suivante, de façon encore plus abrupte, dès qu'elle entre en scène, sans essayer de légitimer la vraisemblance de son discours. *« Je suis la bonne »*, dit-elle.

La scène de reconnaissance, moment essentiel de l'action dramatique des Anciens, est tournée elle aussi en dérision. Parmi les cinq espèces de reconnaissance que distingue Aristote dans *La Poétique*, Ionesco choisit celle qui découle d'un raisonnement et dérive, dans la forme, du syllogisme. M. et Mme Martin se rencontrent dans le salon des Smith, chez qui ils ont été invités. Ils se lancent dans une conversation en attendant l'arrivée de leurs hôtes, comme deux étrangers qui ne se connaissent pas. À la fin d'une série de questions ils découvrent qu'ils sont venus à Londres par le même train, dans le même compartiment, qu'ils habitent dans la même ville, à la même adresse, etc. Ils en déduisent qu'ils sont mari et femme :

« M. Martin, après avoir longuement réfléchi (…) : Alors, chère Madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse…Elisabeth, je t'ai retrouvée ! »

Le renversement de la ressemblance traditionnelle réside dans ce processus de restructuration qui s'opère lentement entre les deux époux et qui ne peut s'accompagner d'aucune révélation.

Le final, dans sa forme cyclique, brise le dénouement traditionnel. La pièce ne se dénoue pas car elle ne se termine pas, les Martin étant remplacés par les Smith. Suivant la même position sur la scène que les Smith, ils prononcent exactement les mêmes paroles de la scène 1. Les dernières répliques retrouvent les premières, les couples permutent, la machine langagière se remet en branle selon un mouvement perpétuel. Cette répétition ainsi provoquée repose sur l'impossibilité de conclure toute action dramatique :

« Il n'y a pas de raison pour qu'une pièce finisse. (…) Puisqu'une œuvre c'est la transposition de la vie, toute fin est factice. (…) C'est la mort qui clôture une vie, une pièce de théâtre, une œuvre. Autrement, il n'y a pas de fin. C'est simplifier l'art théâtral que de trouver une fin et je comprends pourquoi Molière ne savait pas toujours comment finir. S'il faut une fin, c'est parce que les spectateurs doivent aller se coucher. [2]*»*

---

[1] Idem

[2] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Gallimard, Paris, 1996, p. 86

Pour conclure notre commentaire sur l'action dans le nouveau théâtre, il faut souligner la position de refus des dramaturges de l'absurde. À un théâtre prisonnier de ses vieilles formes, s'oppose une dramaturgie affranchie des principes d'identité et de causalité ainsi que l'unité des caractères, mais répondant à une dynamique d'un autre type. Ionesco compare volontiers l'organisation de ses pièces à celle d'un corps vivant. Désordonnée et incohérente, la vie est animée par un ordre échappant à la logique et qu'il s'agit de recréer théâtralement :

« *L'œuvre est organisée, je veux dire qu'elle est un organisme. C'est en cela que l'œuvre est vraie et que l'art se confond avec la vérité.* [1]»

Les structures dramatiques n'en sont plus rationnelles, elles peuvent paraître incertaines :

« *(…) un enfant qui vient au monde a une tête et des jambes. Et même s'il est difforme s'il vit, il est un organisme avec psychologie, il est un être…digne d'intérêt, digne d'existence. L'esthétique n'est plus la science du « Beau ». Elle étudie les êtres imaginaires qui sont chargés de significations vraies* »[2].

Toutefois, la construction dramatique garde une unité de ton, de climat, c'est « *une construction …naturelle…ou spontanée* ».

Une progression chaotique

Si l'on part de la prémisse qu'il y a action chaque fois qu'une situation initiale change, on observe que les dramaturges de l'absurde respectent le principe d'une progression dramatique, mais la font reposer sur des schémas plus chaotiques, inattendus et variés. Paul Vernois[3] a constaté que la polarisation de l'action dans le théâtre d'Ionesco était tantôt circulaire, tantôt linéaire, tantôt verticale, mais qu'elle obéissait toujours à une accélération. Pour sa part, Emmanuel Jacquart a montré comment les dramaturgies de Beckett et d'Adamov présentaient une courbe descendante accusant l'enlisement ou la chute des personnages selon un « *décrescendo pervers et émouvant*[4]».

Le théâtre de Ionesco présente souvent un schéma rythmique que son auteur définit de la sorte :

« *Une idée simple, une progression également simple et une chute*[5]».

C'est l'accélération qui crée la tension dramatique. Ce principe d'une accélération conduisant au désastre rythme plusieurs pièces de Ionesco tout en restituant la frénésie du monde contemporain. L'affrontement de forces contradictoires intervient selon un mécanisme dont le mouvement va crescendo. Des rhinocéros se multiplient sur un rythme terrifiant, des chaises sont introduits dans la scène de plus en plus vite, un cadavre agrandi selon une progression géométrique inquiétante, etc. Rythmée par les coups désordonnés de la pendule, l'action de *La Cantatrice chauve* aboutit à une explosion générale. Puisque le mécanisme théâtral de l'accélération fonctionne à vide, sans qu'aucun élément d'intrigue vienne apporter de support significatif à sa progression, on a pu parler à ce propos de théâtre abstrait ou de théâtre non figuratif.

---

[1] Eugène Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, éd. citée, p. 30
[2] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, éd. citée, p. 92
[3] Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, Paris, 1972
[4] Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, éd. citée
[5] Eugène Ionesco, « *Entretiens avec Claude Sarraute* », *Le Monde*, 19 janvier, 1960

La progression des pièces repose aussi sur leur structure répétitive. Il y a des pièces, dans l'œuvre de Ionesco, où un même motif s'y répète un certain nombre de fois, jusqu'à ce que l'anéantissement du personnage vienne mettre un terme à la répétition : les trois refus de Jacques et ses trois soumissions, dans *Jacques ou la Soumission*. D'autres pièces ont une structure cyclique ; une action unique s'y joue, mais lorsque la pièce finit, Ionesco suggère que cette action a été choisie comme emplaire dans une série non fermée, qu'elle s'est déjà produite « n » fois et qu'elle va se répéter un grand nombre de fois, sans qu'un terme soit fixé : dans *La Leçon*, un meurtre s'accomplit sur la scène, qui s'insère dans une longue série, puisque le Professeur en est à son quarantième assassinat depuis le début du jour.

Le mouvement dramatique de *La Leçon* fonctionne selon un contrepoint parfaitement dosé : d'une part, un crescendo fondé sur le mécanisme d'une parole libérée (le Professeur); de l'autre, diminuendo, une excitation progressive qui va jusqu'à l'aphasie et à l'anéantissement total (l'Élève). Ionesco a construit une pièce sur des alternances correspondant à de simples enchaînements rythmiques. L'Élève change d'attitude avec le Professeur. Au début, dynamique et confiante en soi, elle perd progressivement son assurance et devient, jusqu'à la fin de la pièce, une proie douloureuse et résignée ; au contraire, le timide Professeur se métamorphose en un tortionnaire agressif et dominateur dont l'agitation croît avec le déferlement verbal.

Une intrigue inexistante

« *Pas d'intrigue, pas d'architecture, pas d'énigmes à résoudre mais de l'inconnu insoluble, pas de caractères, des personnages sans identité (ils deviennent, à tout instant, le contraire d'eux-mêmes, ils prennent la place des autres et vice versa) : simplement une suite sans suite, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet, d'aventures inexplicables ou d'états émotifs, ou un enchevêtrement indescriptible, mais vivant, d'intentions, de mouvements, de passions sans unité, plongeant dans la contradiction.*[1] »

Les dramaturges de l'absurde refusent toute causalité logique de la construction de leurs pièces. En particulier, ils dénoncent l'intrigue comme principe d'agencement logique. Estimant qu'elle s'inscrit dans des schémas stéréotypés qui ne permettent pas de rendre compte de la dynamique du réel, Ionesco rêve d'un « *enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet* ».

En fait, l'action du théâtre de l'absurde semble progresser de façon chaotique, par associations d'idées, par juxtapositions, sans nécessité apparente. Des accélérations inattendues, des fulgurances soudaines qui explosent ensuite sans justification, se trouvent toujours à la suite des moments qui paraissent vides et stériles.

Dans *La Cantatrice chauve*, les conventions théâtrales sont de nouveau ébranlées. L'auteur met en question l'intrigue, les personnages, le dialogue, c'est-à-dire le théâtre lui-même. Il ne se passe rien dans cette pièce, sinon l'arrivée d'un couple d'Anglais chez un autre couple d'Anglais qui racontent un moment des histoires avec le capitaine des pompiers. Les personnages interchangeables et les conversations ineptes ne font pas progresser la moindre action cohérente. C'est une « anti-pièce » sans commencement, ni milieu, ni fin, qui donne une impression de décousu total. On s'amuse, il est vrai, devant les banalités effroyables des époux Smith et Martin ou devant l'énorme bêtise des anecdotes du

[1] Eugène Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, éd. citée, p. 226

capitaine des pompiers ; mais chaque réplique possède un pouvoir séducteur et destructeur intense, d'où naissent à la fois le rire et l'inquiétude. Les dialogues, faits d'une succession de clichés et de banalités enfilés sans aucun rapport logique, se pressent à la fin, s'entassent, se suivent vertigineusement – véritable prolifération de mots dépourvus de tout sens, dont l'agencement est brisé par l'absence de toute logique apparente.

La déconstruction de l'intrigue brise l'univers d'attente des lecteurs/spectateurs. Pour arracher le lecteur/spectateur au piège de l'intrigue, les auteurs de l'absurde dénoncent tout principe de la *mimésis*. Dans *Le roi se meurt*, Marguerite annonce à Bérenger que, quoiqu'il se passe, il est certain qu'il va mourir « *à la fin du spectacle* », ce qui réduit son agonie à un processus théâtral. Les dramaturges dénoncent eux-mêmes les fictions qu'ils proposent s'écartant de la vraisemblance et refusant de la sorte tout mécanisme de l'illusion.

« *C'est peu de dire qu'il ne se passe rien. Qu'il n'y ait ni engrenage ni intrigue d'aucune sorte, cela d'ailleurs c'est déjà vu sur d'autres scènes. Ici, c'est moins que rien qu'il faudrait écrire : comme si nous assistions à une espèce de régression au-delà du rien.* »[1]

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Idées, Gallimard, p. 126

Georgiana Mirela MÎNDRECI
Universitatea „Constantin Brâncoveanu”, Piteşti

J. D. SALINGER'S *THE CATCHER IN THE RYE* A COMPARATIVE, GRAMMATICAL, SEMANTIC AND STYLISTIC STUDY OF THE ROMANIAN AND THE FRENCH VERSIONS

Abstract *: J. D. Salinger is one of the most important and influential postwar American writers of the twentieth century. The main focus of this short study is on the controversial language of his top-classified postwar novel, The Catcher in the Rye, on the language which has created so many negative reviews, many critics considering it immoral, offensive, obscene and coarse at the time of its publication. The novel became available in many countries and by 1970 it was translated into thirty languages. The parellel, the comparison between the original and the two versions (for the Romanian one: De Veghe în Lanul de Secară – Catinca Ralea and Lucian Bratu; for the French one: L'attrape-coeurs – Jean Baptiste Rossi) tries to analyze how, and mostly how well, the novel was translated or rendered into the two languages. This semantic, stylistic, grammatical and comparative study tries to show whether the translators managed to overcome the most important difficulties or not.*

All the meanings (more or less hidden), themes and symbols of the novel arise from Salinger's choice of the language, which is very important to him. That is why the task of translating the distinctive idiom of the novel was not an easy one for the translators – some of them having problems and thus having little success in arriving at literary equivalents. As the study will show, the two translators in question were not an exception to the rule and they had to face some difficulties while translating.

The study mostly deals with different idioms (most of them already identified, classified, pointed out and analyzed by the critic Donald Costello), with the use of italics (needed for the oral style) and with the analysis of randomly chosen excerpts which can stand as a good example for the whole novel in order to emplify the quality and the differences of the two versions. At times possible synonyms and interpretations are given in the view of a possible range of choice or replacement equivalents. It also deals with common problems, processes, laws, "gains" and "losses" a translation always undergoes – most of them captured in the traditional adage "Traduttore – Traditore." A possible solution to many of these problems is that, while a text is "final," "irreversible," a translation could or should be renewed from time to time.

Key-words*:translation, comparative study, idioms, equivalence*

This short study will focus on a connection between a few general translation theories and the Romanian and the French versions of the novel. All the meanings (more or less hidden), themes and symbols of the novel arise from Salinger's use and choice of the language. W. French said, in *J. D. Salinger*[1], that although the novel's "idiom and situations are characteristically American, *The Catcher* has by no means been confined to an American audience. In an age of nuclear terror, adolescents everywhere – despite cultural difference – are perpled by the same problems."

The task of translating the distinctive idiom of the novel was not an easy one for the translators – some of them even having problems and thus having little success in arriving at literary equivalents – but the book was rapidly translated in over twenty countries, especially in northern Europe. Among the many translations of the book, we are going to

[1] French, W., *J. D. Salinger*, Twayne Publishers, Inc., New York, 1963, p.124

quote a few referring to the translation of the title as described by W. French[1] in 1963: the Italian translation was *Vida da Uomo (A Man's Life),* the Japanese one, *Kikenna Nenrei (Dangerous Time of Life),* the Norwegian one, *Every Man for Himself and the Devil Take the Hindmost*, in Sweden, *The Rescuer in Time of Need*, in Denmark, *Outcast Youth,* in France, *L' Attrape-coeurs (The Catcher of Hearts),* in Germany, *Der Mann im Roggen (The Man in the Rye),* in Israel, *Myself, New York, and All the Rest,* and in Russia as Above the Cliff in the Rye Field. In Romania, the translation did not appear as fast as in the above-mentioned countries, but this does not mean that it did not have the same success as the original, a translation by Catinca Ralea and Lucian Bratu, with the title *De Veghe în Lanul de Secară.*

Professor L. Levțchi[2] says that to translate means to paraphrase, to reproduce something using other words, to convey an idea from the source language into the target language so that the transposition can produce the same effect on the receiver as the original text; and the translation should not seem a translation. The translators usually adopt the "intermediary position," as G. Mounin calls it. It has scientifically been proved that it may, and often does happen, that not all the elements of the original can be rendered exactly the same way in the target language as in the source language. This may make us think about the idea of "gains" and "losses" in a translation. But this is not necessarily a loss, and thus there is the possibility of finding poetic equivalents in the source language, which have an aesthetic value as close to the original text as possible. Any translation tends towards perfection, but unfortunately not all of them become perfect. The Romanian and the French ones to which the study refers, and at the same time, are not exceptions to this tendency. As we will see further on, there are some cases of inadequacy in the two versions of *The Catcher*. It is possible that the translators put themselves, and thus implicitly Holden, in the corresponding Romanian and French periods of the writing of the novel, the 1950's. This fact raises an often argued and discussed problem connected with translations – the one of becoming obsolete. It is a process connected with the translator's responsibility concerning the original text. Some other critics consider that a translation can indeed become obsolete just because the translator, being profoundly dedicated to the text and to the respective culture, generally translates only for a couple of generations. It seems that this is the reason why every epoch needs its own translations.

While a literary text is "final," "irreversible," a translation has to be renewed from time to time. It is also said and believed that the translation of an original text is made with the linguistic and stylistic means of the target language, means that are specific to a certain historical moment. After very long periods of time have passed, these means become obsolete, they are no longer "fashionable," and the reason why this phenomenon occurs is because each generation has a specific vocabulary, with its own linguistic "sensibility" or "particular aesthetics," and also its own requirements regarding a translation. And this is all the more important and obvious in *The Catcher*, as Holden's language is the teenage language.

The language of the novel is down-to-earth and flows easily, exactly as if the reader were sitting and listening to Holden instead of the psychiatrist. The style is oral; Holden speaks in a normal tone of voice. When first reading the novel, the reader notes Salinger's vividness of description. Salinger's attentiveness to detail is supplemented by attentiveness to the rhythm of speech. Whenever a character is placing the syllable on a different beat or

---

[1] French, W., *J. D. Salinger*, Twayne Publishers, Inc., New York, 1963, p.124

[2] Levițchi, L., *Limba Engleză – Manualul Traducătorului*, Teora, București, 2000

even emphasizing a certain syllable, the dialogue reflects the accent via italics. The italics play a very important role as they render the orality of style and language (which otherwise is very difficult to render). But this comparative study reveals a very important difference between the two versions: the French translator chose not to use the italics in his translation although they are considerably important for the orality of Salinger's style, a fact which can easily be considered a „loss." The Romanian translators, on the other hand, saw their importance for the text and thus used the italics as often as possible and adapted them to the Romanian rhythm of speech when necessary, for example:

- " 'I'm the one that's flunking out of the goddam place, and you're asking me to write a goddam composition,' I said."[1] (24) – "Când te gândești că pe mine m-au dat afară din școala asta blestemată, i-am spus, și tu vrei să-ți scriu o blestemată de compunere?"[2] (37), " 'Je suis celui qu'on font dehors et tu me demandes de te faire une saleté de devoir ?' dis-je." (53)[3]

Additionally, the rhythm of speech is mirrored by the rhythm of thought; the paragraphs are broken not merely by subject matter but also by emphasis on thought. Shorter paragraphs get implicitly more emphasis in the reader's mind and Salinger uses this fact to his credit. Holden's jargon is consistent and very enlightening. For example, Holden's use of qualifiers such as "if you want to know the truth," "I know what I'm talking about," or "I'm not kidding," serve to emphasize how unsure Holden is of what he is saying sometimes or how well he will be received. Holden also has a tendency to use the undefined second person pronoun**,** "you." This ungrammatical usage emphasizes the disillusionment Holden feels because almost no one sees the world like he does – he constantly has to reassure himself that the others would do the same thing of feel the same way. Finally, Holden senses sometimes that the words he is using are not quite right, the language fails him: "I don't know exactly what I mean by that, but I mean it." (72-3) – he says a few times in the novel. This admission of the difficulties of speaking, of expressing sometimes, only adds to the realism of the book. The Romanian and the French translations keep this realism of the novel and render it in their versions: „Nu pot să vă explic exact de ce, dar asta e." (100), „Je ne sais pas exactement ce que je veux dire par là, mais c'est poutrant ce que je veux dire." (147)

Donald P. Costello published, first in 1959, a very interesting essay, often quoted by many critics, based on the study of the language Salinger used in *The Catcher in the Rye*. His study is important not only for literary interest but also for the linguistic significance. Costello suggested that in the years following his study, the novel would be studied not only as a literary work, but also as an example of teenage vernacular in the 1950's, a significant historical linguistic record of a type of speech "made available in permanent form."[4] The language of the novel has often been considered blasphemous and obscene because of Holden's way of talking and excessive use of swearing and slang words, but also because of the „F" word. The language may appear crude and obscene but only in isolation:

---

[1] Salinger, J. D., *The Catcher in the Rye,* Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England, 1994, p. 24

[2] Ralea, C., Bratu, L., *De Veghe în Lanul de Secară,* Polirom, Iași, 2001, p. 37

[3] Rossi, J.-B., *L'attrape – cœurs,* Le Livre de Poche. Robert Laffont, Paris, 1953, p. 53

[4] Costello, D. P., *The Language of 'The Catcher in the Rye,'* in *Studies in J. D. Salinger: Reviews, Essays, and Critiques of 'The Catcher in the Rye' and Other Fiction*, The Odyssey Press, 1963, p. 92

•"Someboby'd written 'Fuck you' on the wall. It drove me damn near crazy." (181) – "Cineva scrisese o porcărie pe zid. Am înnebunit de furie." (243), "Quelqu'un avait écrit: « Enculé » sur le mur. Ça me rendit presque fou." (361), or "… and I saw another 'Fuck you' on the wall." (182) – "şi din nou am văzut o porcărie pe zid." (244), "et je vis un autre « Enculé » sur le mur." (363) The translation of the „F" word denotes an obvious difference between the two versions: the French translator uses a closer equivalent, namely „enculé " – which is a vulgar word, just as the English one, while the Romanian translators use the euphemistic word „porcărie" – which does not render the same idea, only suggest it, moreover, being thus very far from the realistic atmosphere of the novel.

• "Someboby'd written 'Fuck you' on the wall. It drove me damn near crazy." (181) – "Cineva scrisese o porcărie pe zid. Am înnebunit de furie." (243), "Quelqu'un avait écrit: « Enculé » sur le mur. Ça me rendit presque fou." (361), or "… and I saw another 'Fuck you' on the wall." (182) – "şi din nou am văzut o porcărie pe zid." (244), "et je vis un autre « Enculé » sur le mur." (363) Dictionaries provide a wide variety of synonyms for this word and thus it should not be too difficult to choose a closer equivalent for the English "F" word. Moreover, it would be difficult to argue that such language is unfamiliar to young people or that it is rougher than the language they are accustomed to hear in the streets or among their friends; or, in some cases, even the language they use themselves. At the same time it is also true that this kind of expressions seen in print are more shocking than the ones spoken, especially in the after-war period. But if we look at the language and its relationship to the overall effect of the novel, we come to the conclusion that "given the kind of character that figures as the hero, no other language was possible. The integrity of the novel demanded such language."[1]

Holden has two major speech habits, which are his own, which he repeats endlessly throughout the novel and which are typical enough of the teenage way of talking and make him both typical and individual in his use of them. It was and it still is definitely common for teenagers to end their thoughts with "and all," – "şi toate celelalte" (8), "et tout" (10) – or to add an insistent "I really did," "It really was" (33) – "Zău că era" (49), "Ya pas d'erreur" (70). But Holden overuses these phrases to such a powerful degree that they become a clear part of "the flavor of the book;" moreover they become a part of Holden himself and help thus to characterize him. But these repetitions also have a purpose beyond simple realism. J. Lundquist thinks that Holden repeats them to establish the fact that he is not a phony. "He repeats 'and all' because of his eventual mystic ability to find the all in one as he moves toward his final vision."[2]

D. Costello says that Holden's "and all," (10) – "şi toate celelalte" (8), "et tout" (10) – "or something," (10) – "sau mai ştiu eu ce" (17), "ou je ne sais quoi" (23) – "or anything," (9) – "sau alte prostii d-astea" (5), "ni rien" (5) – serve no real, consistent linguistic function. "They simply give a sense of looseness of expression and looseness of thought."[3] These phrases often emphasize the fact that Holden knows there is more that could be said about a certain issue, but he is not going to bother to go into it. On the first page of the novel we can find a few good examples in point:

• "…how my parents were occupied <u>and all</u> before they had me." (1) – "cu ce s-au ocupat părinții înainte de naşterea mea." (5), "ce que faisaient mes parents et tout avant de m'avoir." (5);

---

[1] Corbett, Edward P. J., *Raise High the Barriers, Censors*, in *America*, vol. CIV, No. 14, 1961, p. 441

[2] Lundquist, J., *J. D. Salinger*, Frederick Ungar Publishing Co., 1979, p. 57

[3] Costello, D. P., id., p. 94

• "And I didn't know anybody there that was splendid and clear-thinking and all." (2) – "Eu unul n-am avut parte să cunosc acolo pe nimeni care să fie sănătos şi cu mintea clară." (7), "Et je n'ai jamais vu personne, là-bas, qui ait été splendide et lucide et tout." (7)

Another obvious difference between the two translations is that the French one respects more closely the original, or, in other words, it is more a word-for-word translation, while the Romanian one sometimes skips certain short passages or expressions in order to adapt them more to the Romanian style. But, as Costello himself has said, some phrases serve no real purpose, no real linguistic function, and thus maybe the translators thought that there was no real loss if a language did not translate all of them, especially if some of these phrases did not really fit the patterns of the language.

Costello has catalogued over a hundred slang terms (in widespread use) used by Holden. He also considers that, although Holden's slang is rich and colorful, it often fails at precise communication, just because it is slang. Thus the word "crap" is used in seven different ways, meaning either foolishness, as in "all that David Copperfield kind of crap," (1) – "şi alte rahaturi d-astea gen David Copperfield," (5), "enfin toute cette salade à la David Copperfield," (5); or messy matter, as in "I spilled some crap all over my gray flannel." (22) – "Pe a mea, aia de flanelă gri, am pătat-o. Am vărsat nu ştiu ce pe ea." (35), "J'ai renversé je ne sais quel machin sur la mienne, en flanelle grise." (48); merely miscellaneous matter, as in: "While I was putting on my galoshes and crap." (31) – "în timp ce-mi puneam galoşii şi alte rahaturi d-astea." (47), "et tandis que j'enfilais mes galoches et tout le bataclan." (66); or animal excreta, as in "and there didn't look like there was anything in the park except dog crap and globs of spit and cigar butts from old men." (106) – "şi pe jos nu se vedea altceva decât murdărie de câine, scuipat şi trabucuri aruncate de bătrâni." (145), "Dans le parc, il ne semblait y avoir rien d'autre que des crottes de chiens, des crachats et des mégots de vieillards." (214); and it can be used as an adjective meaning anything generally unfavorable, as in "I had to sit there and listen to that crap. It certainly was a dirty trick." (10) – "Şi eu eram obligat să stau şi s-ascult toate tâmpeniile astea! Zău că era urât din partea lui." (17), "Il me fallait rester assis là et écouter cette salade. C'était réellement un coup de vache." (24); "It was on the crappy side, though." (113) – "Totuşi, dacă stai bine să te gândeşti, era o porcărie." (154), "C'était du genre merdeux pourtant." (228).

Holden also uses the phrases "to be a lot of crap," "to shoot the crap" and "to chuck the crap," which mean "to be untrue," but he also uses "to shoot the crap" to mean simply "to chat," with no connotation of falseness, as in:

• "My mother always knows me. She's a psychic. But I certainly wouldn't have minded shooting the crap with old Phoebe for a while." (60) – "Mama ştie întotdeauna când sunt eu. Are un al şaselea simţ. Dar tare mi-ar fi plăcut să stau puţin de vorbă cu Phoebe." (83), "Ma mère comprend toujours que c'est moi. Elle est sorcière. Mais vrai, ça m'aurait plu de discuter le coup un moment avec vieille Phœbé." (122);

• "I'm lucky, though. I mean I could shoot the old bull to old Spencer," (11) – "Totuşi am noroc. Vreau să spun c-am noroc să-i pot trage bărbi bătrânului Spencer," (19), "Je suis veinard, quand même. Je pouvais faire tout le baratin habituel à Vieux Spencer," (26), etc.

In all the above mentioned examples one cannot fail to notice the dialectal Romanian phrasal verb "a-i trage nişte bărbi," which does not seem very fit in this context, especially when the Romanian language has so many more synonyms for it – "a vorbi," "a discuta," "a bârfi," "a sta de vorbă," "a sta la taclale," etc., and especially in the context in which Salinger himself does not use a dialectal speech, on the contrary, Holden is a New Yorker and so he could not use any dialects. Salinger himself also uses other synonymous phrases

for “to shoot the crap,” such as: “and chewed the rag with him.” (23) – “și am stat cu el de vorbă.” (36), “et discutai le coup avec lui.” (50); “But we chewed the fat for a while.” (96) – “Dar am continuat să stăm de vorbă.” (131), “Mais nous discutâmes le coup un moment.” (193); “and I shot the breeze for a while.” (181) – “am stat puțin de vorbă.” (244), “Nous discutâmes le coup un moment.” (363) The two translations are not very generous in giving synonyms for these phrases, although both languages have a quite wide variety of equivalents for them.

The same thing is true for the slang word “crazy.” Sometimes, for example in “That’s something that drives me crazy…” (9) – “Tare mă înfurie când …” (17), “Voilà une chose qui me rend maboule…” (22) – it means that Holden really dislikes something, or, for example in “to be crazy about” it can mean the opposite. Similarly Holden uses “to be killed,” either favorably, as in: “That story just about killed me.” (1) – “Mă prăpădesc după povestea asta.” (6), “Ça m’a tué.” (6) – or unfavorably, as in: “Then she turned her back on me again. It nearly killed me, but I didn’t say anything.” (186) – “Apoi s-a întors cu spatele la mine. Îmi venea să mor de râs, dar n-am spus nimic.” (250), “Puis, à nouveau, elle me tourna le dos. Ça faillit me tuer, mais je ne dis rien.” (373) This word is also one of Holden’s favorite slang expressions:

- “I can’t stand that stuff. It drives me crazy. It makes me so depressed I go crazy.” (12) – “Nu pot să sufăr lucrurile astea! Mă scot din sărite. Mă întristează până la disperare.” (21), “Je ne peux pas encaisser ce genre de truc. Ça me rend maboule. Ça me donne un tel cafard que j’en deviens maboule.” (28);

Next, the careful reader cannot fail to notice that almost every person’s name, real or fictional, is referred to by Holden with the help of the adjective “old”, from “old Stradlater” or “old Phoebe” to even “old Jesus,” as in “I said old Jesus probably would’ve puked if He could see it – all those fancy costumes and all.” (124) – “Și eu i-am spus că dacă Isus ar fi văzut toate astea – costumele de mascaradă și tot restul –, probabil că I s-ar fi făcut greață.” (169), “Je lui avais dit que Vieux Jésus sourirait probablement s’Il pouvait voir ça – tous ces costumes de carnaval et tout.” (250) – usually after he has previously mentioned the character. This is a particularly ingenious device of Salinger’s, which reminds us that Holden is not living out the narrative, but retelling it. In the telling, everyone has become a distant, old memory. A worth mentioning aspect of the novel’s translations is that the French translator always uses the same adjective, “old,” as in “Vieux Stradlater,” “Vieille Phœbé,” or “Vieux Jésus,” while the Romanian translators almost never do the same, using just the proper names.

Nevertheless, Holden’s choice of adjectives and verbs is quite narrow, with a constant repetition of his few favorite words: “lousy,” “pretty,” “crumby,” “terrific,” “quite,” “old,” “stupid.”

- “and what my lousy childhood was like.” (1) – “cum mi-am petrecut copilăria amărâtă.” (5), “ce que fut mon enfance pourrie.” (5);
- “Well, you could see he really felt pretty lousy about flunking me.” (11) – “Se vedea bine: îi părea rău că mă trântise.” (19), “Ben, vous parlez, il n’était vraiment pas fier de m’avoir sabré.” (25) – here the Romanian choice of the verb “a trânti” for the English “to flunk” does not seem at all the happiest one. It sounds like a very dialectal verb, not widely used in Romanian and that is why it should not probably be used in a translation. A more appropriate verb in this case could be “a pica,” which is very often used in the Romanian slang;
- “with his crumby old razor.” (26) – “cu aparatul lui cel împuțit.” (40), “Avec son vieux rasoir pourri.” (57).

Holden uses the word "madman" commonly as an adjective and in a variety of ways ranging from "snow […] was still coming down like a madman." (31) – "şi continua să ningă în continuare." (46), "et ça continuait de tomber comme les mannes du Seigneur." (66) – in this example one can easily notice that the French translation uses a very interesting and colorful expression, perfectly adapted to the French language, whereas the Romanian translation is very neutral and impersonal – to "I went right on smoking like a madman." (37) – "Am continuat să fumez ca turbat." (54), "Je continuai à fumer comme un pompier." (78) The difference in translation is very interesting in this case, as we can see that each language has adapted the translation of the word "madman" to its own patterns, the French comparison being more interesting, more unexpected and colorful, and it also contains the idea of smoke, suggested by the word "pompier" – "fireman."

"Repetitious and trite as Holden's vocabulary may be, it can, nevertheless, become highly effective. For example, when Holden piles one trite adjective upon another, a strong power of invective is often the result."[1] A few examples in point are the following:

- "… and the reason he didn't care was because he was a goddam stupid moron." (38) – "şi că nu-i păsa pentru că era un idiot şi un cretin." (56), "et que s'il s'en moquait c'est qu'il n'était qu'un putain de gigolo." (81);
- "but damn near. *Damn* near." (44) – " – dar, în orice caz, puțin i-a lipsit. *Foarte* puțin." (63), "mais il en était sacrément près. Sacrément près." (91), and so forth. But, at times, the repetition of certain linguistic structures does not render the comic effect as we have just shown, on the contrary, it emphasizes the grief in Holden' soul, as in the episode at Allie's grave:
- "<u>It rained</u> on his lousy tombstone, and <u>it rained</u> on the grass on his stomach. <u>It rained</u> all over the place." (140) – "Ploua pe piatra lui nenorocită, ploua pe iarba care-i crescuse pe burtă. Ploua peste tot." (190), "Il pleuvait sur sa tombe pourrie, et il pleuvait à travers l'herbe sur son estomac. Il pleuvait partout." (281)

Holden's limited vocabulary can also be one of the sources of humor and comic effect in the novel. Holden's constant repetition of identical expressions in many different situations is often hilariously funny. But to this repetition also contributes the figures of speech that he uses and which are entirely original, and thus effective and terribly funny. In his conversation with Mr. Spencer, Holden says:

- "He started handling my exam paper like it was a turd or something. […] He put my goddam paper down and looked at me like he'd just beaten the hell out of me in Ping-Pong or something." (10) – "Ținea lucrarea mea de parc-ar fi fost o bucată de rahat sau mai ştiu eu ce. […] În sfârşit, a pus jos lucrarea mea nenorocită şi mi-a aruncat o privire de parcă m-ar fi bătut măr la ping-pong sau mai ştiu eu ce." (17-8), "Il tenait ma copie dans ses mains comme une merde ou je ne sais quoi. […] Il abaissa ma saleté de copie et me regarda comme s'il venait de me flanquer une raclée au ping-pong ou quelque chose comme ça." (23-5); or:
- "Sensitive. That killed me. That guy Morrow was about as sensitive as a goddam toilet seat." (49) – "Sensibil. Să mor de râs, nu alta. Era tot atât de sensibil ca un scaun de toaletă." (70), "Sensible. Ça me tua. Ce gars Morrow était à peu près aussi sensible qu'une saleté de bidet." (101)

As we can see in the above mentioned quotations, the comic effect does not only come from repetitions, but also from humorous, ingenious and unexpected comparisons – as in the case of "like he'd just beaten the hell out of me in Ping-Pong" or "as sensitive as a

[1] Costello, D. P., id., p. 99

goddam toilet seat," which have identically been translated both by the French and the Romanian translators, in order to keep the same comic and unexpected effect that such comparisons can have in any language. Salinger uses such humorous comparisons throughout the novel and he strategically places some of them in the most dramatic moments, in order to emphasize the respective feelings. A few examples in point are the following:

• "Anyway, it was December and all, and it was cold as a witch's teat, especially on top of that stupid hill." (3) – "Aşadar, cum vă spuneam, era decembrie şi un ger de crăpau pietrele, mai cu seamă pe dealul acela afurisit." (8) – the Romanian translation has successfully adapted the English comparison to a very common and known Romanian comparison, while the French translator chose a word-for-word translation: "En tout cas, c'était décembre et tout, et l'air était froid comme un téton de sorcière, particulièrement au sommet de cette colline à la noix." (10);

• "Toons. That killed me. He meant tombs." (182) – "Murminte. Să mor de râs. Voia să zică morminte." (245), "Tonneaux. Ça me tua. Il voulait dit tombeaux." (365) – in this case the interesting fact is that each translator managed to create a new word in order to keep the humorous effect created by the bad pronunciation of a kid visiting the museum.

Another aspect of the fact that Holden's language is typical is that it shows the American characteristic of adapting nouns into adjectives and nouns into adverbs. Holden turns nouns into adjectives by simply adding a "y": "perverty," "Christmasy," "vomity-looking," "whory-looking," "hoodlumy-looking," "show-offy," "flitty-looking," "dumpy-looking," "pimpy," "snobby," "fisty." Some examples may be the following:

• "She had a big nose and her nails were all bitten down and bleedy-looking." (2) – "Avea nasul mare şi unghiile mâncate până-n carne – aproape că-i dăduse sângele." (7), "Elle avait un grand nez, des ongles tout rongés, les yeux striés de sang." (8) – as we can see in this first example and also in the following, the same typical English effect created by the adapted nouns into adjectives or adverbs is almost impossible to be rendered the same in Romanian or French, simply because the grammatical patterns of the respective languages do not allow such adaptations, and thus, each language has to use equivalents as close as possible to the original, or even adapted phrases. It is also to be noted in the above mentioned quotation a slight misunderstanding of the text by the French translator in the case of: "bleedy-looking" – "les yeux striés de sang," which does not correctly translate the English word, as in French the verb "strier" means "to striate," "to ridge," "to streak," (in Romanian "a stria," "a încreți," "a brăzda," "a dunga," "a împestrița"), which does not render correctly the idea of "nails bitten and bleedy-looking," because the French author refers to the eyes and not to the nails ("ongles").

• "You always got these very lumpy mashed potatoes on steak night, and for desert you got Brown Betty." (31) –"La biftec ne dădea piure de cartofi prost striviți şi, ca desert, ceva care se chema 'Betty cea roşcovană.' " (46), "Ils vous donnaient toujours ce tas de patates écrabouillées, le soir du steak, et pour dessert du Brown Betty." (65) – It is interesting to notice that the Romanian translators chose to give an equivalent for the name of the cake, although it does not mean much in Romanian, as we do not have a cake with this name and thus it might sound strange in Romanian or it can be misleading at first sight, while the French translator used the English name of the cake.

• "Except for a few pimpy-looking guys, and a few whory-looking blondes, the lobby was pretty empty." (62) – "Dar holul era aproape gol, cu excepția unor tipi care semănau a codoşi şi a unor blonde care semănau a dame." (85), "A part quelques maquereaux et quelques putains blondes, le hall était joliment désert." (125) – from these examples and

many others quoted above, we can say that the French translator is more direct, using the same language as Salinger regarding the crude and profane words, while the Romanian translators mostly choose to use euphemistic words or expressions, avoiding thus Salinger's original choice of language: "whory-looking blondes" – "dame" – "putains blondes."

Perhaps, as Costello further demonstrates, the most interesting aspect of the adaptability of Holden's language is his ability to use nouns as adverbs, as in "She sings it very Dixieland and whorehouse, and it doesn't sound at all mushy"(104) – "Îl cânta în stil Dixieland[1], foarte păcătos, ca la tavernă, fără sentimentalism de prost gust." (141) – this time again the Romanian translators provide the readers with a footnote for "Dixieland:" "stil muzical caracterizat prin ritm simplu, puternic sincopat"; – "Elle le chantait très Dixieland et bordel et c'est loin de faire l'effet d'un bâton de sucre d'orge." (209)

But Holden is no mere illiterate adolescent. He reveals his education in the way he speaks on two levels at once. He uses, for example, the colloquial "take a leak" at one time and then the more genteel "relieve himself " at another time – this shift in word choice contributes, of course, to the humor in the novel:

- "The way I met her, this Doberman pinscher she had used to come over and relieve himself on our lawn." (69) – "Ştiți cum ne cunoscusem? Câinele ei doberman venea mereu să-şi facă nevoile în grădina noastră." (95), "Voici comment je fis sa connaissance. Ce grand cabot Doberman qu'elle avait prit l'habitude de venir chez nous et se soulager sur notre pelouse." (140), etc.

Holden is an intelligent, well-read and educated boy: "I'm quite illiterate, but I read a lot." (15) – "De fapt, sunt foarte incult, dar de citit, citesc mult." (25), "Je suis plutôt illettré mais je lis beaucoup." (36). Thus Holden possesses and uses, when he wants, many words that are above the basic English, such as: "ostracized," "exhibitionist," "unscrupulous," "conversationalist," "psychic," "bourgeois," just as in:

- "The whole team ostracized me the whole way back on the train." (3) – "Şi în tren, la întoarcere, băieții nu mi-au adresat nici măcar o vorbă." (8), "Dans le train, durant tout le retour, l'équipe entière m'avait mis en quarantaine." (9);
- "and they were going to have me psychoanalyzed and all." (34) – "şi voiau să mă ducă la psihanalist." (50), "et ils m'ont fait psychanalyser et tout." (71);
- "I don't know *how* I knew, but I knew. I knew *who* it was, too. I'm a psychic." (90) – "Nu ştiu *cum* de mi-am dat seama, dar mi-am dat. Am ştiut şi *cine* e. Am un al şaselea simț." (124), "Je ne sais pas comment je le savais, mais je le savais. Je savais qui c'était aussi. Je suis sorcier." (183);
- " 'They're okay.' I was being a lousy conversationalist, but I didn't feel like it." (171) – " – Bine. Nu prea încurajam discuția, pentru că n-aveam chef de conversație." (231), " 'Elles vont très bien.' Je me montrais d'une conversation pourrie, mais je n'étais pas d'humeur à parler." (343)

"Holden is a typical enough teenager to violate the grammar rules, even though he knows of their social importance. His most common rule violation is the misuse of 'lie' and 'lay,' but he also is careless about relative pronouns:"[1] "about a traffic cop that falls in love with this very cute girl that's always speeding." (16) – "despre un agent de circulație care se îndrăgostește de o fată frumoasă care depăşea mereu viteză legală." (26), "sur le flic qui tombe amoureux de la fille très roublarde à qui tout réussit." (36); the double negative ("hardly didn't even know I was doing it"), the perfect tenses ("I'd woke him up"), extra words: "Like as if all you ever did at Pencey was play polo all the time." (2) – "Ca şi cum

[1] Costello, D. P., id., p. 102

la Pencey toată ziua nu s-ar face altceva decât să se joace polo." (6), "Comme si tout ce que vous ayez à faire à Pencey était de jouer au polo tout le temps." (7); pronoun number: "it's pretty disgusting to watch somebody picking their nose." (8) – "numai că e cam dezgustător să vezi un om care se scobeşte în nas." (15), "sauf que c'est plutôt dégoûtant de regarder quelqu'un se curer le nez." (20); and pronouns' position: "I and this friend of mine, Mal Brossard." (31) – "cu un prieten de-al meu, Mal Brossard." (46), "et ce copain, Mal Brossard." (66). It is also to be noted Holden's relative "correctness." He is always intelligible, and is even "correct" in many usually difficult constructions – this seems to emphasize the fact that English was the only subject in which he did not fail:

• "I used to play tennis with he and Mrs. Antolini quite frequently." (163) – "jucam mereu tenis cu el şi doamna Antolini." (219), "j'avais pris l'habitude d'aller assez souvent jouer au tennis avec lui et Mrs. Antolini." (326);

• "She'd give Allie and I a push or something." (61) – "dându-i lui Allie sau mie un ghiont." (85), "Elle nous donnait, à Allie ou à moi, une bourrade ou quelque chose." (124), etc.

On the whole, the structure of Holden's sentences indicates the fact that Salinger thought of the novel more in terms of spoken speech than written speech. Holden's faulty structure is quite common and typical in oral expressions. Another indication that Holden speech is "vocal," as Costello calls it, is the fact that in many places Salinger imitates spoken speech very well, but when it comes to translating such instances so specific to English, it is very difficult to be done. Romanian uses a different system of writing and spelling and that is why it is very difficult, sometimes impossible, to recreate the spoken speech effect through translation:

• "Who belongsa this?" (19) – " – A cui e asta?" (30), "A qui c'est ça ?" (42);

• "Hey. Lend me your scissors a second, willya? Ya got'em handy? […] Get'em a second, willya?" (20) – "Hei, ia dă-mi puțin foarfeca ta! O ai la îndemână? […] – Scoate-o puțin!" (31-2), "Eh! Prête-moi tes ciseaux une seconde, tu veux? Tu les as sous la main ? […] Passe-les-moi une seconde, tu veux ?" (44);

• "Cut'em over the table, willya?" (20) – "Taie-le deasupra mesei, auzi?" (32), "Coupe-les sur la table, tu veux ?" (45) – here a possible adaptation of the oral style is not possible on the spelling level in Romanian, but it could have been done on the grammatical level by giving up the use of the proper Genitive, replacing it with a possble translation such as: "Taie-le pe masă, auzi?" or "Taie-le pe masă, auzi, mă?" in oder to emphasize even more the oral style.

(49); • "Wher'dja get that hat?" (25) – " – Unde ai găsit şapca asta?" (39), "Où qu't'as déniché ce chapeau?" (55) – here the French translation is closer to the original and it manages to keep the oral style of the text;

• "Wuddaya wanna make me do – cut my goddam head off?" (26) – " – Ce vrei … să-mi tai beregata?" (40), "Qu'est-ce que tu veux que je fasse – que je me coupe une oreille ?" (56) – here it is interesting to see how each one of the translators interpreted and translated the word "head," adapting thus the translation for each language: "beregată" in Romanian and "oreille" in French;

• "…and looked at me like I was a madman. 'What're ya tryna do, bud?' he said. 'Kid me?' " (54) – "… şi s-a uitat la mine ca la un nebun. – Ce te-a apucat, amice? Mi-a zis. Vrei să-ți bați joc de mine ?" (76), "… et me regarda comme si j'étais fou. 'Qu'est-ce t'essaies d'faire, l'ami?' dit-il. 'M'mettre en boîte ?' " (110) – in this example again the French translator managed to be closer to the original oral style of the text, by imitating oral speech in writing;

• “So do I! So do I regard it as wuddayacallit – a physical and spiritual experience and all. I really do.” (132) – “Așa îl consider și eu! Și eu consider că e o … cum îi spune … o experiență fizică și psihică și așa mai departe. Zău că da.” (179), “Moi aussi ! Moi aussi, je considère ça comme une *commentappelça* – une expérience physique et spirituelle et tout. Je t’assure.” (265-266);

• “This is me. Holden Caulfield. Lemme speaka Sally, please. […] Yeah, wanna talka Sally. Very important. Put her on. […] Wake’er up! Wake’er up, hey. Attaboy!” (136) – “ – Eu sunt. Holden Caulfield, vă … vă rog să mi-o dați pe Sally. […] – Îhî Vreau să vorbesc cu Sally. Foarte urgent … vă – vă rog! […] – Treziți-o! Zău, treziți-o. Bravo, băiete !” (184), “C’est moi. Holden Caulfield. Siou plaît, laissez-moi parler Sally. […] Ouais. Veux parler Sally. Très important. Amenez-la. […] Réveillez-la. Réveillez-la, eh, allez.” (272);

Yet it is impossible to imagine Holden actually writing “I toldja” or “I’d’ve” – it can be simply interpreted as a special effect used by Salinger in order to emphasize the oral character of speech in his novel. We can also note the fact that some words or even part of words are italicized throughout the novel. Italics are very important too because they reflect the accent, the beat, the rhythm of speech, which is many times mirrored by the rhythm of thought. This is another ingenious special effect used by Salinger in order to emphasize the rhythm of his book. It is very interesting to notice that the Romanian translators have faithfully managed to render this aspect while translating, of course adapting it sometimes to the needs of the Romanian language. On the other hand, the French translator did not respect the italics used by Salinger and, having in view their importance, this can be considered a great loss of the French translation. This is often done with good effect, imitating quite perfectly the rhythm of speech. Another instance in which the imitation of speech was nicely done by Salinger is the one in which, Janine, the French girl who sang in Wicker Bar in New York, speaks. The Romanian translators tried to imitate Salinger’s style, but not very successfully, as they mid all levels of the language – writing, pronunciation and French words, instead of better focusing on only one level. The French translator simply translated the paragraph, without trying to render an English accent, as the French one was out of question in this case:

• “She’d say, ‘And now we like to geeve you our impression of Vooly Voo Fransay. Eet ees the story of a leetle Fransh girl who comes to a beeg ceety, just like New York, and falls een love wees a leetle boy from Brookleen. We hope you like eet.’ ” (128) – “Și acum, iată version a noatră despre vulevu fransé. E povestea unei petite française care vine en mare oraș comme New York și se îndrăgostește cu băiețel din Brookleene. Esperons che o se vă place.” (174), “Elle disait : ‘Et maintenant, nous allons vous donner notre avis sur la « Séduction Française ». Voici l’histoire d’une petite Française qui arrive dans une grande cité, juste comme New York, et tombe amoureuse d’un petit gars de Brooklyn. Nous espérons que cela vous plaira.” (257-258).

As a short conclusion we can say that an obvious and important difference between the two versions is that the French one follows more closely the original text, or, in other words, it is close to a word-for-word translation, it is more direct; while the Romanian one sometimes skips certain passages or phrases in order to adapt them more to the Romanian style, but it also keeps the italics, it tries to imitate the oral style (not always successfully though), and it provides plenty of foot notes all through the novel (the French version does not do that). A positive feature of the two versions is that they both manage to render the original humor, the comic effect of certain situations and they always render the same repetitions or ingenious, unexpected comparisons Salinger used. There are also inevitable mistakes and misunderstandings of the original text, the Romanian translation uses too

many euphemistic words which only suggest Holden's direct style, facts which allow us to say that both translations could be improved nowadays, the same way they could be improved 10, 50 or 100 years from now.

Bibliography :

BANTAŞ, A., *Dicționar Român-Englez,* Teora, București, 1997

BANTAŞ, A., Levițchi, L., Gheorghițoiu, A., *Dicționar Frazeologic Român-Englez,* Teora, București, 1998

BANTAŞ, A., Croitoru, E., *Didactica Traducerii*, Teora, București, 1999

CORBETT, Edward P. J., *Raise High the Barriers, Censors,* in *America,* vol. CIV, No. 14, 1961

COSTELLO, D. P., *The Language of 'The Catcher in the Rye.'* in *Studies in J. D. Salinger: Reviews, Essays, and Critiques of 'The Catcher in the Rye' and Other Fiction* – The Odyssey Press, 1963

DEX – Dicționarul Explicativ Al Limbii Române – Ediția a II-a, Universul Enciclopedic, București, 1996

FRENCH, W., *J. D. Salinger,* Twayne Publishers, Inc., New York, 1963

Le Petit Robert 1 – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992

LEVITCHI, L., *Limba Engleză – Manualul Traducătorului*, Teora, București, 2000

Longman Dictionary of Contemporary English – Third Edition, Longman Group Ldt, England, 1995

LUNDQUIST, J., *J. D. Salinger,* Frederick Ungar Publishing Co., 1979

RALEA, C., Bratu, L., *De Veghe în Lanul de Secară,* Polirom, Iaşi, 2001

rossi, J.-B., *L'attrape – cœurs,* Le Livre de Poche. Robert Laffont, Paris, 1953

Salinger, J. D., *The Catcher in the Rye,* Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England, 1994

The Wordsworth French-English, English-French Dictionary – An up-to-date guide to everyday and technical French and English vocabulary, Wordsworth Editions Ltd., , Great Britain, 1995

Doinița MILEA
Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

CONSTRUCȚIA DE LUMI IMAGINARE CA EXPRESIE A CĂUTĂRII ŞI DEFINIRII DE SINE ÎN PROZA EUROPEANĂ A SECOLULUI AL XX-LEA

***Résumé** : À la suite de grandes expériences romantiques, le XX-ème siècle redecouvre des mondes imaginaires dans les fictions de la recherche et de la définition de soi, qui recouvreront les vêtements de la parabole, de l'utopie et de la distopie.*

Le refus de la réalité, vue comme une somme d'éléments dissonants, de visages, de répliques, d'événements, des gestes et d'objets, dont la connexion n'a aucune logique (comme chez Kafka ou Camus) donne naissance à des projections imaginaires du monde, d'événements et d'actions, nés dans le corps même de la réalité.

L'échec, la désillusion radicale, habillent les vêtements du monde refusé, du héros ou de conventions littéraires qui renvoient au contexte socio-politique et culturel, tout en permettant le rapprochement entre les niveaux de la réalité fictionnelle et ceux de la réalité extrafictionnelle de la structure profonde du texte fictif.

Le monde créé (la ville par laquelle s'égare K., le chateau devant lequel attend le héros de Kafka, l'espace crée par les notes de Harry Haller, du roman de Hesse) est une image de l'identité, un espace du dédoublement, une réalité signifiante, qui se superpose au monde par son caractère de double imaginatif de l'écrivain, mais qui suppose aussi la re-construction imaginative du lecteur.

La présence des conventions de l'authénticité (lettres, documents oficiels, journaux trouvés) crée un mélange contradictoire entre l'invention et le document fictif, tout en effaçant la frontière entre la fiction et la réalité, entre l'imagination et le réel.

*Quelquesfois, de grands models culturels ou socio-politiques dirigent la reception du monde crée (les cérémonies antiques rêvées dans la **Mort à Venice** ou la guerre dans la prose de Mann ou Buzzati).*

L'évasion dans l'abstrait, dans l'irréel, ou dans l'inconscient, génère une dimension métaphysique de l'existance, tandis que l'allusion livresque – une dimension intertextuelle; ce qui compte est le functionnement simultané des deux mondes, par fictionalisation progresive.

L'incompatibilité et l'inadaptabilité, la dégradation des relations interhumaines ou l'absence de communication, signes d'un désacord majeur avec le monde réel, extrafictif, restent dans la structure de profondeur du texte romanesque, masqués par les pré-fabriqués lettéraires, ce qui suppose soit la conivence culturelle et historique du lecteur, soit la coopération interprétative dans le décodage d'une autofabulation, à la limite entre fiction et confession.

***Mots-clés** : mondes imaginaires, recherche de soi, définition de soi*

Conceptul de „period studies” permite discutarea mutiplelor fațete ale identității cuprinse în tot atâtea perioade contemporane, câte s-ar putea decupa în continuum-ul care este cultura europeană, de la cronotopul mediteranean al epocii lui Augustus la apariția romanescului ca mediator între spațiu şi timp, înregistrator al valurilor de identități istorice. Citirea textului romantic ca spațiu al unor identități căutate, citirea textului romanului secolului al XX-lea ca spațiu al modernității oraşului, al tensiunilor colective şi individuale, citirea textului romanesc ca proiecție fantasmatică şi compensatorie a însingurării individului, de la presiunea istorică a primului război mondial, permite asumarea identității de sine a generației războiului, la furtunoşii ani ’60, prezenți încă atât în memoria ficțiunii cât şi a realității ca epocă a căutării de sine a altei generații.

Retrasarea frontierelor culturale şi spaţiale ale identităţii corespunde unei redefiniri ficţionale a sinelui, pe fondul dramatic construit al utopiei şi distopiei altfel abordate atât din perspectiva reprezentării, cât şi din aceea a rolurilor structurilor de tranformare a climatului intelectual şi mediatic, în reconfigurarea raportului naraţiunii şi naratorului cu ideea de mărturie personală şi de autenticitate.

Ipoteza actului literar ca „act de transgresie", pe care o propune, în anii '60, Georges Bataille[1], presupune ieşirea scriitorului, prin literatură, din sfera restrictivă a normalităţii, „exces" văzut ca un rău insurmontabil, care-l plasează într-un spaţiu al libertăţii nelimitate, în care „actul gratuit", starea de exces, nu-i mai impune nici o limită morală, plasându-l „dincolo de Bine şi Rău", într-o lume a valorilor supreme, dintr-o ordine non-conflictuală, prestabilită. Oximoronul devine figura care înregistrează „transgresia" în literatură, regăsit în textul lui Sade, sau mai aproape, în cel al lui Kafka, care are revelaţia mulţumirii prin nemulţumire, literatura funcţionând la Kafka ca „pământul Făgăduinţei pentru Moise", despre care Kafka însuşi spune că: „E de necrezut că e sortit să vadă Pământul Făgăduinţei abia în pragul morţii".

Comentând fragmente din **Jurnalul**[2] lui Kafka, Bataille ajunge la concluzia că universul ficţional oglindeşte ideea că „numai nefericirea sporită, viaţa insuportabilă aduce necesitatea luptei şi angoasa care ne sufocă, fără de care nu s-ar produce nici excedentul, nici harul." Extinzând demonstraţia transgresiei, Bataille vede spaţiile evadării ficţionale a lui Kafka în strânsă legătură cu o reţea tematică născută din tema dominantă a „autorităţii tatălui", o autoritate care îl neagă. Atracţia şi repulsia, ca mecanisme ale transgresiei, funcţionează în mai vechiul raport dintre viaţă şi operă, în mai noua „întoarcere a autorului" de care vorbeşte Barthes, sau în mişcarea regulilor obscure ale unei lumi interioare compuse din negarea realităţilor exterioare şi, prin aceasta, a oricărei autorităţi, un fel de aruncare a echipajului şi a catargelor peste bord, ca în viziunea lui Rimbaud.

Spectacolul imaginar al violenţei oferit de insula lui Kafka din **Colonia penitenciară**, este excesul a ceea ce suntem, este un paradox, în care regulile militare care ar impune ordine şi regularitate, nasc, prin maşina infernală, dezordinea şi dereglarea universală, anulând posibilitatea unui discurs coerent. Demonstraţia verbală presupune apologia legii şi a ordinii, dar violenţa mişcării dezordonate a maşinii care pune în ecuţie sentinţa face ireconciliabilă lumea transgresiei ficţional constituite şi armonizarea presupusă de consideraţiile teoretice.

Schema propusă de povestirea lui Kafka presupune, în sensul definiţiei date de Hegel[3] pentru acest tip de naraţiune, exploatarea forţei parabolei prin sugestii parabolice (ca şi în **Procesul, Castelul, Metamorfoza**). Dealtfel, spaţiul unor lumi surprinse în momente de criză (războiul fiind un spaţiu timp de elecţiune), devine o meditaţie – avertisment a forţelor umane capabile să distrugă lumea şi să regenereze lumea, pe schema iniţierii în tainele coborârii în infern şi a deprinderii strategiilor de ieşire la suprafaţă, elemente magistral construite în **Ciuma** lui Camus.

---

[1] Bataille, George, *Literatura şi răul*, volum de studii publicat în 1957, urmând eseului din 1933 – *La notion de dépense.*

[2] *Jurnal intim.* Urmat de *Schiţa unei autobiografii. Consideraţii asupra păcatului. Meditaţii.* Introducere şi traducere de Pierre Klossowski, Paris, Grasset, 1942.

[3] Hegel, G.W.Fr., *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, p. 398: "Cuprinzând evenimente din cercul vieţii cotidiene, cărora le atribuie o semnificaţie mai generală şi superioară, *parabola* urmăreşte să facă inteligibilă această semnificaţie cu ajutorul unor întâmplări care, condiderate pentru sine, sunt de toate zilele."

De cele mai multe ori, personajul purtător al meditației parabolice rămâne singur cu modelul său fantasmatic sau oniric, ca în **Deşertul tătarilor**, al lui Buzzati, sau ca în **Moarte la Veneția**, al lui Thomas Mann. Rămâne o lume dramatică, construită ca spațiu de evaziune (un fort militar renumit, o Veneție interioară) tulburat de impactul lumii exterioare, dar „trezirea" nu produce sentimentul frustrării, înstrăinarea sa, ca în contrareplicile din **Străinul** sau **Procesul**.

În **Colonia penitenciară**, eroul, ofițer – judecător, care se lasă el însuşi ucis de maşina inventată de fostul comandant al coloniei, pentru a evita intervenția omului în aplicarea pedepsei, se află la granița dintre o lume creată de propria imaginație (prin aderarea la un model existențial al ordinii) şi lumea concretă pe ale cărei legi îl sfidează.

Acceptarea convenției exploratorului martor, narator şi comentator, este una din capcanele întinse cititorului, care numai acceptând jocul autenticității trăirii faptelor ficționale, poate („cititor implicit") depăşi contradicțiile lumii textului pentru a atinge sensurile parabolice presupuse de trei depăşiri – „transgresii": ale condamnatului care în patul maşină ar accepta pedeapsa violentă de a i se scrie pe carne vina, senin, mâncând orezul, marcă ironică a asumării trecerii, ale ofițerului care se oferă ecuției demonstrative şi ale naratorului care înregistrează reacții, notează contradicțiile, trece prin toate perspectivele narative, inclusiv focalizarea internă pe posibilul comentariu al exploratorului martor.

Funcționarea parabolică presupune condiția umană față în față cu lumea exterioară: colonia, maşina, ordinea militară, ideea de justiție, toate atribute ale unui spațiu perfect de evadare a ofițerului, o lume a cărei forță de persuasiune duce la un sens al existenței pentru cel care se construieşte pe sine în acest sens, alcătuit din categorii şi adevăruri ultime, născute din capacitatea de autoiluzionare. Vederea din afară (exploratorul, naratorul) transformă simbolurile, ca într-o vedere în oglindă, golindu-le de semnificațiile primare, schimbând sensul prin demersul logic, analitic, aplicat unui spațiu rezervat lumii imaginale (o lume a sufletului, situată între lumea senzațiilor şi lumea intelectului, individualizată de o căutare interioară de sine – ratată într-o lume străbătută de anxietate, în care fericirea îşi găseşte oximoronic locul în cruzime şi violență).

Una din sursele închiderii sensului la Kafka o reprezintă reducerea instanței mediale a naratorului, astfel încât cititorul concret are impresia că are de-a face cu o realitate în care timpului povestirii îi scapă de sub control timpul trăirii.

Identitatea se adăposteşte doar în spatele unui nume, dincolo de care stăpâneşte singurătatea născută o dată cu personajul, prin izolarea de ceilalți şi prin izolarea de sine.

Identitatea personajului este pulverizată în nenumărate fragmente; spațiul însuşi nu mai reprezintă un mijloc de identificare cu sine – este notabil drumul lui K. spre sala neştiută a posibilului proces, care este o rătăcire, încât ai putea crede că asişti la povestirea unui vis sau al unui coşmar, deşi la prima vedere suprafața e liniştitoare, angoasa insinuându-se treptat: o spălătoreasă intră în sala de şedințe, întrerupându-i cuvântul, un etaj al sălii de şedințe ține oamenii aplecați, presați de tavan, fracul este obligatoriu chiar şi la ecuții, respectându-se țesătura perfectă a aparenței cotidianului prin care însă, ca şi în colonia penitenciară, transpiră absurdul. Mutarea granițelor coşmarului în interiorul realității generează mutații ale identității spațiale şi implicit ale identității persoanei: tribunalul este situat în podul unui imobil de periferie, locul ecuției nu este o instituție, nu este piața publică, ci o carieră aflată undeva în afara oraşului iar „vinovatul" nu ştie dacă merge după propria voință spre acel loc, sau dacă îl conduc cei doi ecutanți. Anxietatea provine din acest aspect de aparentă normalitate ale cărei abateri nu miră pe nimeni: spălătoreasa din **Procesul** este acostată cu brutalitate şi trântită pe podele în văzul unui

întreg plen judecătoresc, iar galeria din sala de şedinţe priveşte amuzată la spectacolul erotic care întrerupea rechizitoriul lui Josef K.

Realitatea sugerată este haotică şi bolnavă, o lume dezorganizată, tulbure, în care personajul nu se poate regăsi, punând sub semnul întrebării ordinea socială, morală, ontologică şi teologică sub care trăieşte vinovat de incoerentă complicitate.

Refugiul, spaţiul vizualizat devine exil, şi nu întâmplător personajul din cartea neterminată, **America**, Karl Rossmann, respinge inconştient o identitate străină printr-o veşnică alergătură şi panică, o instabilitate spaţială obţinută prin călătorii impuse, haotice, menite să-l protejeze de pericolul claustrării într-un spaţiu agresiv, care ameninţă să-l asimileze, de la vaporul care îl adusese din Germania, infern vast şi dezordonat, până la hotelul – viespar, plin de clienţi grăbiţi sau la opusul său, camera ticsită de vechituri şi haine aruncate de-a valma în care Karl convieţuieşte promiscuu cu alţi trei locatari, simbol perfect al claustrării absolute, un cerc al spectacolului lumii, tranformat apoi într-un teatru ambulant în căutare de angajaţi. Această neregăsire a personajului în spaţiul care trăieşte este, ca şi în **Procesul**, o sugestie a unei lumi ale cărei legi de funcţionare sunt necunoscute şi ca atare, transformarea concretă, propune zone intermediare între o realitate care îi produce angoasă, repulsie, pe care o simte străină, şi o zonă a libertăţii absolute unde şi-ar putea construi un univers propriu, cu elemente identificatoare mai apropiate sinelui său, eului său profund.

Vizualizarea spaţiului se dublează fie de o arhitectură epică labirintică, fie de ambiguizarea evenimentelor şi a perceperii lor prin perspectiva unor naratori multipli, fie prin autoreflexivitatea programată (convocarea metatextului operei de tipul punerii în abis) sau prin fuziunea ficţiunii cu realul, prin alunecări de tip metalepsă dintr-un registru în altul. Eficacitatea unei strategii de lectură este fondată pe reconstituirea acelor acte discursive prin care un text încearcă să controleze înţelesul, punând în evidenţă în egală măsură dorinţa autorului de închidere cât şi subiectivitatea cititorului care se descoperă funcţionând asemeni unui text, adică asemeni unui complex sistem de semnificare. În fragmentul introdus de Kafka, ca rezumare a procedurilor de construire a coerenţei în **Procesul**, dialogul dintre K. şi preot, povestea ţăranului care aşteaptă în faţa porţii legii, transformă procesul lecturii, prin întârziere digresivă, într-un scenariu – cheie, care ar putea duce la căutarea de indicii şi de ipoteze vizând sensul global al romanului fixat pe axul vinovăţiei particulare sau cosmice, sau acordând libertate destinatarului pentru o colaborare responsabilă în completarea textului ambiguu cu cuvinte potrivite.[1]

„Înţelesul estetic – ideologic total”[2], presupune din partea cititorului competent, interacţiuni comple la nivelul sistemelor de figuri, ale „alegoriilor lecturii”, transformări comple de la structurile de suprafaţă spre cele de adâncime. Paul Ricoeur[3] vedea imaginarul social şi cultural într-o structurare esenţial conflictuală, manifestat prin „deformări şi disimulări prin care ne ascundem noi înşine” dar şi prin „integrare”, aspect prin care se caută recunoaşterea identităţii unui grup, prin evenimente fondatoare, ritualizate, printr-un ansamblu de simboluri şi procedee retorice. Ruptura din armonia identitară se produce la întâlnirea dintre „idealismul moral” şi „realismul politic”. „Funcţia utopiei este să

---

1 Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982

2 Ruthrof, Horst, *The Reader's Construction of Narrative*, Routledge, London, 1981

3 Ricoeur, Paul – Ideologia şi utopia: două expresii ale imaginarului social, în *Eseuri de hermeneutică* II, p. 274-296

proiecteze imaginația în afara realului, într-un aiurea care este şi nicăieri! Ar trebui să vorbim aici nu numai de utopie dar şi de ucronie pentru a sublinia nu doar exterioritatea spațială a utopiei (un alt loc), ci şi exterioritatea ei temporală (un alt timp)".

Văzută ca funcție complementară ideologiei, utopia ar reprezenta „expresia tuturor potențialităților unui grup care sunt refulate de ordinea existentă", un erciţiu al imaginației pentru a concepe un altfel decât ceea ce este al socialului".

Aspectul cel mai interesant al abordării problemei de către Ricoeur este extinderea definiției către aspecte definitorii ale definirii interiorului individual, al refulărilor „de la ipoteza abstinenței monahale până la aceea a promiscuității, a comunității şi a orgiei sexuale", „de la apologia ascetismului până la apologia consumului fastuos şi festiv".

Revenind la ieşirea din concretul politic – social, utopia surprinde contestatar „reveriile anarhizante cât şi proiecțiile unei ordini sociale geometric concepută şi nemilos coercitivă, iar în plan religios acoperă „visul unui creştinism nou şi cel al unei sacralități primitive".

Mecanismul construcției lumilor imaginare compensatorii (chiar violente şi crude) ține de „modul de a ercita puterea, putere familială şi domestică, putere economică şi socială, putere politică, putere culturală şi religioasă, (...) tot atâtea variațiuni imaginative ale puterii."

Metaforic vorbind, utopia construieşte „o altă inchisoare decât aceea a realului, construită în imaginar în jurul unor scheme", (...) care îi conduce pe unii să dezerteze în scriitură, pe alții să se închidă în nostalgia paradisului pierdut, pe alții să ucidă fără discriminare".

În acest spațiu înglobator al utopiei se plasează uiversul construit de Kafka în **Colonia penitenciară**, în care reprimarea şi nimicirea individului din lagărele naziste are ca spațiu anticipator „transfigurarea", iluminarea condamnatului prin mecanismul pervers al maşinii de ecuție, stare contrazisă de finalul parabolic al povestirii[1]: „Cu acest prilej (exploratorul) văzu, aproape fără voia lui, chipul mortului. Era aşa cum fusese şi în viață; nu se citea pe el nici un semn al izbăvirii făgăduite. Aşadar, ofițerul nu găsise prin uciderea sa de către maşină ceea ce aflaseră toți ceilalți; bazele îi erau contractate, ochii deschişi parcă erau vii, privirea era liniştită şi plină de convingere, pe frunte îi ieşise vârful pironului cel mare din fier."

În acelaşi punct se situează şi legenda – povestire în jurul căreia este evident construit **Procesul**[2]**,** fragment prezent deja în prima schiță a cărții (capitolul *În catedrală*), izolat apoi din corpus, sub titlul **În fața legii**, istoria omului prizonier în spațiul „perfect", din fața uşii legii „deschisă ca totdeauna". Întrebarea pe care o pune omul, prea târziu (prin raportare la parabola **Regelui Pescar** din **Ciclul Mesei Rotunde**), nu este decât reconfigurarea unei utopii crude, anulate de finalul textului, din nou în proiecție parabolică: „Dacă toți oamenii caută să cunoască Legea, spune omul, cum se face că de-atâta amar de vreme nimeni în afară de mine nu ți-a mai cerut să intre? Paznicul porții vede că omul e la capătul zilelor şi vrând ca vocea să mai ajungă până la timpanul mort, îi urlă în ureche: „Nimeni, în afară de tine, n-avea dreptul să intre aici, căci poarta asta era făcută numai pentru tine; acum plec şi o încui."

Sentimentul tragic al existenței reprezentat prin aceste proiectări în ficțiune ale căutării de sine în spații exterioare, generează reprezentări parabolice ale existenței, pe fondul imaginilor ieşite din componentele abisale ale sciziunilor interioare.

---

1 Kafka, Franz, *Verdictul şi alte povestiri*, Editura Pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969

2 Kafka, Franz, *Procesul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 272

Parafrazându-l pe Llosa[1], acesta este adevărul regăsit în minciunile ficțiunilor, minciunile care suntem noi, cele care ne consolează şi ne despăgubesc pentru nostalgiile şi frustrările noastre.

În fond se nasc universuri ficționale de dublare a Europei, o Europă imaginară care reconfigurează narativ probleme ale colectivităților, naşterea instituțiilor, istoria intelectuală care pătrunde ca mesaj explicit, digresiv sau implicit, aluziv, de la analizele freudiste asupra a ceea ce a numit „malaise dans la culture", trecând prin recviemul european al lui Pessoa, prin călătoriile hrănite de criza europeană ale lui Keyserling, prin corpusul aproape compact oferit de R. Rolland, Th. Mann, Joseph Roth, C. Malaparte, H. Broch, A. Huxley, H. Hesse, C. Milosz Canetti.

Reveriile cosmopolite se organizează în microuniversuri, „microcosmopolis" ca sanatoriul din **Muntele vrăjit**, al lui Th, Mann, **Hotelul** lui Roth sau Malaparte, tot atâtea tematizări ale spațiilor de refugiu, al căror dispozitiv referențial presupune stări conflictuale şi tensiuni care alcătuiesc răspunsul la căutări identitare în lumi reale şi ficționale degradate. „Estetica degradării are ca schemă subversiunea paradigmelor care evocă figurile tutelare ale autorității, ale aparenței paternității spirituale: noua descifrare a semnelor lumii, ca să împrumutăm conceptele lui Michel Foucault (Les mots et les choses) face caducă viziunea eroului care se formează, se construieşte (în schema Bildungsromanului), în măsura în care textura ulterioară a acestui erou s-a degradat sub efectul îndoielii, al represiunii, al absenței perspectivei. Aceste alunecări subiective duc la spațializarea decăderii într-un nou cod de referință care transformă şi natura printr-o estetică a cruzimii, nu acea cruzime a chemării la viață, destinată să garanteze echilibrul pulsiunilor vitale, de care vorbeşte Antonin Artaud[2] în cele două scrisori ale sale asupra cruzimii, ci aceea care reflectă un sadism idiot şi absurd. Geografia în degradare trăieşte prin metafore obsedante (lumea ciumei şi a greței), hipertropia oraşului, a oraşului devorator, o punere în scenă a degradării prin interferența cu conştiința lectorului – martor, anulând orice discurs euforic asupra existenței şi identității. Locuri ale memoriei, reale şi imaginare, sugerează alienarea într-o cascadă de procedee care să sugereze exilul interior, dublând utopia şi meditația parabolică: pateticul, ironicul, grotescul, fantasmaticul. Răul interzice orice eliberare nostalgică şi compensatorie, iar imaginarul[3] „ca o creație neîntreruptă şi nedeterminată social – istoric, de figuri, forme şi imagini", dirijează construcția lumii sinelui ca o lume de semnificații proiectate în exterior, prin strategiile punerii în relație a „autorului în suferință" – „marqueur de parole", cu vocea naratorului sau a naratorilor multipli.

În **Muntele vrăjit** operează diferența culturală şi identitară care acoperă alt nivel de punere în relație a cunoştințelor şi opțiunilor refulate, care se inserează apoi cu discursul dominant al vocii naratorului (ca şi în **Moarte la Veneția**), organizând textul pe trei etaje: discurs dominant (al vocii naratorului), discurs prezent (actualizarea prin monolog interior sau viziune scenic – dialogică) şi discursul refulat (spațiul de exil, real).

Descriind prin vocea naratorului călătoria pe schiuri, prin zăpadă a eroului său Hans Castorp, Thomas Mann[4] organizează în trepte iluminarea eroului, realitatea exterioară devenind spațiul de evadare analogică, folosind focalizarea internă ca mijloc creditabil al vocii extradiegetice: „În loc de soare veni zăpada, o cantitate enormă de zăpadă, mormane

---

1 Llosa, Mario Vargas, *Adevărul minciunilor*, Editura Alfa, Bucureşti, 1999

2 Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, 1964

3 Castariadis, Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1975

4 Mann, Thomas, *Muntele vrăjit,* III, cap. *Zăpada*, Editura Minerva, Bucureşti, 1969

de zăpadă atât de formidabile, cum Hans Castorp nu mai văzuse vreodată în viața lui (...) Ceea ce-l îmboldea nu era ambiția de a fi asemenea înfumuraților vieții în aer liber (...) Se simțea în mod absolut membrul unei alte comunități cu mult mai puțin liberă (...) era însăşi tăcerea internă, cea pe care o pândea Hans Castorp în clipa când rămânea încremenit, în picioare (...) şi încet fără contenire, ninsoarea continua să cadă fără cel mai mic zgomot (...) Hans Castorp se simțea în stare să fie foarte cutezător pândind această tăcere ciudată a naturii sălbatice şi a iernii ucigător de calme, iar senzația de linişte pe care o simțea atunci când, întorcându-se, zărea ivindu-se în față, prin atmosfera încețoşată, primele locuințe omeneşti, îl făcea să-şi dea seama prin comparație, de starea sufletească precedentă, şi îl silea să înțeleagă că ore întregi o spaimă tainică şi primitivă îi stăpânise inima (...) urca pe o înălțime alburie ale cărei întinderi (...) suiau în terase din ce în ce mai înalte, şi nu se putea bănui încotro se îndreptau; păreau că nu se duc nicăieri; partea lor de sus se pierdea în cerul tot atât de alb şi de cețos (...) nu se vedea nici pisc, nici creastă, ci numai un neant neguros către care Hans Castorp înainta (...) singurătatea şi izolarea deveniseră mai înainte de a-şi fi putut da seama tot atât de profunde pe cât fusese în stare el însuşi să şi le dorească, profunde până la spaima care este condiția prealabilă a curajului."

Experiența construcției de sine a personajului lui Th. Mann, se petrece într-o captivitate existențial asumată care funcționează pe tiparele vechi ale unei lumi a anabazei (muntele), organizate simbolic în trepte de receptare prin focalizarea pe gândurile – percepție ale personajului. Imaginarul a funcționat aici ca o zonă creatoare de lumi identitare, conştientizarea unei lumi interioare profunde, prin analogia subliminară. Discursul descriptiv al vocii exterioare, înglobează latențe simbolice şi imagistice, fantasmatic – compensatorii din căutările de sine ale personajului, un fel de terapeutică care dă coerență vocilor interioare.

Biografia autorului, conjunctura istorică şi politică, discursul intelectual al epocii, aflate sub semnul temporalității, sunt reproiectate în spațiul ficțional, în spațiul unei istorii care acoperă şi sub o cupolă unificatoare a recunoaşterii de sine pe fondul acestei anarhii organizate care este spațiul **Muntelui vrăjit**, ca experiență privilegiată, în care ascensiunea trimite implicit la centru.

Bibliografie :

BATAILLE, Georges, *Literatura şi răul*, Editura Univers, Bucureşti, 2000

BIEMEL, Walter, *Expunere şi interpretare*, Editura Univers, Bucureşti, 1987

CĂLINESCU, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Editura Polirom, Iaşi, 2000

LLOSA, Mario Vargas, *Adevărul minciunilor*, Editura Alfa, Bucureşti, 1999

LoEhr, Joel, *Le musée imaginaire et l'imaginaire du roman*, Poetique, 142, 2005

DETHURENS, Pascal, *Écrivains et philosophes face à l'Europe*, (1918-1950), Honoré Champion, Paris, 1997

RICOEUR, Paul, *De la text la acțiune (Eseuri de hermeneutică, II)*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1999

VATTIMO, Gianni, *Sfârşitul modernității*, Editura Pontica, Constanța, 1993

WUNENBURGER, Jean Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Carmen ANDREI
Universitatea « Dunărea de Jos », Galați

QUAND LES MEUBLES PARLENT LIBERTIN… STRATÉGIES MÉTADISCURSIVES DANS *LE SOPHA* DE CRÉBILLON FILS

Résumé *:* ***Le Sopha*** *de Crébillon fils est un méta-conte éminemment libertin, dans l'esprit de la littérature galante du XVIIIe siècle où l'auteur pose le problème du pouvoir de la fiction romanesque en général, de celui de l'écrit érotique en particulier, ainsi que celui de la réception du texte libertin par son auditoire, intra- et / ou extradiégétique. Les réflexions métadiscursives de l'auteur sont astucieusement parsemées dans les discours à multiple entente de tous les personnages, des plus « naïfs » aux plus « sages ». La narration-cadre est prise en charge par un narrateur-meuble, un sopha métadiégétique où siège une âme punie pour excès de libido satiendi. Crébillon entre en dialogue explicite avec les hypo-textes connus du genre qu'il attaque courageusement. La construction du texte en palimpsestes, ainsi que la mise en abyme du discours romanesque servent à l'exhibition ironique des stratégies fictionnelles modernes***.

Mots-clés *: libertin, discours, mise en abyme, palimpseste*

Crébillon donne en 1742 *Le Sopha*, après le succès éclatant du *Sylphe ou Le Songe de madame de R***, écrit par elle-même à madame de S**** (1730)[1] et de *Tanzaï et Néadarné ou L'Écumoire* (1734). La publication clandestine, sous une adresse fictive ne met pas son auteur à l'abri de la censure : il est exilé à trente lieues de Paris pendant trois mois. Les contes libertins de Crébillon sont des fictions expérimentales, des études sur le travail de l'imaginaire. En 1757, Crébillon publie une dernière production libertine, *Ah ! Quel conte*, conte de facture politique et « astronomique », vu les 8 volumes in-2*, reçue comme interminable et trop ennuyeuse. La réception favorable du conte (la valeur de toute production romanesque en général) ressort du phénomène intertextuel qu'il propage : les auteurs contemporains le citent avec admiration dans leurs œuvres futures. C'est aussi le cas du *Sopha* : dans *La Princesse de Babylone* (1768) par emple, Voltaire l'évoque parmi les lectures favorites de son héroïne. F. Juranville le caractérise comme un conte très dix-huitième, « pleinement *spirituel* […], subtile et mutin, donnant à penser sans peser »[2], ayant donc une forme narrative flexible, pliable à un contenu capable de soulever de réflexions graves sur le libertinage et les problèmes de la fiction. La métaphore orientale et exotique voile adroitement la parodie de la vie française dans l'esprit Régence ou Louis XV. Au début de son étude *La Lettre et l'esprit de Crébillon fils*, V. Géraud analyse *Le Sopha* comme un macrotexte ironique placé sous l'égide de ceux des *Mille et Une Nuits*. L'originalité de ce conte consisterait dans le type de message ironique contenu par la triangulation de la communication : le locuteur fait semblant de s'adresser à son interlocuteur, mais son intension porte le message vers une tierce personne[3].

---

[1] Comme le montre cette première œuvre de Crébillon, l'auteur manifeste un goût prononcé pour les songes érotiques des femmes. Au sujet de Zéïnis par exemple, il note que : « Le songe le plus flatteur vint enfin égarer ses sens » (*Sopha*, p. 225)

[2] *Préface*, in : *Le Sopha*, GF-Flammarion, Paris, no. 846, 1995, p. 7.

[3] Géraud, V, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, SEDES, Paris, 1995, p. 44. L'auteur identifie plusieurs types d'ironie : une ironie esthétique dans la référence ludique aux *Mille et Une Nuits* et la défense d'un genre réputé frivole (le conte oriental) et une ironie esthétique, hostile dans la condamnation de la corruption des mœurs ; une ironie agressive ou du flegme élégant du narrateur, Amanzéi, etc.

De ce point de vue, le conte est une narration ayant une force perlocutoire[1].

Le titre indique directement un espace éminemment libertin, un espace commode (nom d'un meuble identique et d'un conte de Fougeret de Monbron), surtout un espace d'intimité, l'espace cardinal du désir érotique, ce qui place tout le conte sous la métaphore de l'intimisme, retrouvable également dans l'art contemporain. L'analogie avec *le divan de l'analyste* n'échappe à personne et ouvre la perspective d'une interprétation psychanalytique du conte[2]. Le topos du meuble-voyeur est astucieux parce qu'il privilégie le point de vue subjectif du narrateur, à savoir la focalisation interne totale et la transgression, ainsi que la multiplication des niveaux narratifs[3]. Dans cette position privilégiée, le narrateur est pourvu du pouvoir de « lire les pensées » des personnages, de livrer toutes sortes de commentaires et de réflexions à leur sujet. Le terme *sopha* entre en occurrence avec *sophia* (la sagesse grecque)[4]. Le conte est libertin puisque le texte mime en lui-même l'expérience sexuelle jusqu'à l'excès de la volupté[5]. Le sous-titre, *conte moral*, faussement moralisateur fonctionne comme signe antiphrastique : le lecteur avisé y reconnaît la stratégie de mise à l'abri de la censure usitée par les auteurs de productions clandestines. Le terme *moral* est ici synonyme de *réflexion*. Le narrateur et tous les personnages dissertent, leurs réflexions sont des fragments distincts, des passages d'analyse et de commentaire aisément repérables dans l'ensemble narratif par leur généralisation et leur contenu psychologique et moral. Cependant, la publication du conte a coûté à l'auteur trois mois d'exil. En même temps, il faut voir dans ce sous-titre le pari de l'auteur sur la connivence du lecteur qui apprécie ses détours et ses esquives. Le *Dictionnaire des œuvres érotiques* propose un sous-titre plus adéquat au contenu, calqué selon un fameux modèle : *Les Mille et une Caresses*[6].

Les adjectifs qualificatifs hyperbolisants du type « Votre Clémente Majesté ! », adressés à un tyran qui menace ses sujets de la mort à haute voix, ouvrent l'avant-texte et renseignent d'emblée sur le décalage futur subtil entre la lettre et l'esprit, ce qui est une source d'ironie permanente. L'*Introduction* convertit le lecteur à l'extravagance humoristique[7], à l'ironie, à la fois spirituelle et ludique, en montrant « A quel point les contes ordonnent l'esprit ! » (*Introduction*, p. 29). La définition, la critique et la défense des contes sont présentes dès l'*Introduction*. Elles sont assumées par l'auditeur le plus lucide du conte, la Sultane-Reine :

---

[1] Key-Hulman, D., « Précis de l'énonciation du conte », in : *Littérature*, no. 45 / 1982, p.46.

[2] Voir Scarfone, D., « Psyché étendue », in : *Revue de psychanalytique*, no. 1 – *Le Divan*. Pour le psychanalyste, la scène fantasmatique couramment associée au divan est la scène sexuelle qui fait fonction d'écran à l'évocation de la mort.

[3] Sur les niveaux narratifs, voir G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1972, pp. 238-246.

[4] Juranville, F., *Préface*, in : *Le Sopha*, éd. citée, p. 13.

[5] *Apud* Sgard, J., « Songes des sens et songes de l'âme dans l'œuvre de Crébillon », in : *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, ELLUG, Université Stendhal de Grenoble, 1996, p. 24.

[6] *Dictionnaire des œuvres érotiques. Domaine français*, Mercure de France, Paris, 1972, p. 462. *Le Sopha* y est présenté, injustement à notre avis, comme une « suite d'anecdotes assez impudiques et dont la lectures lasse vite ».

[7] Géraud, V., *op. cit*., p. 127.

> Les importantes leçons que les Contes renferment, les grands traits d'imagination qu'on y rencontre si fréquemment, et les idées riantes dont ils sont toujours remplis, ne prennent rien sur le vulgaire de qui l'on ne peut acquérir l'estime, qu'en lui donnant des choses qu'il n'entend jamais, mais qu'il puisse se faire horreur d'entendre. (*Sopha*, p. 30)[1]
>
> En effet, s'écria la Sultane, il en faut beaucoup pour faire des Contes ! ne dira-t-on pas, à vous entendre, qu'un Conte est le chef d'œuvre de l'esprit humain ? Et cependant, quoi de plus puéril, de plus absurde ? Qu'est-ce qu'un Ouvrage (s'il est vrai toutefois qu'un conte mérite de porter ce nom ;) qu'est-ce, dis-je, qu'un Ouvrage, où la vraisemblance est toujours violée, et où les idées reçues sont perpétuellement renversées ; qui s'appuyant sur un faux et frivole merveilleux, n'emploie des êtres extraordinaires, et la toute-puissance de la Féerie ; ne bouleverse l'ordre de la nature, et celui des Éléments, que pour créer des objets ridicules, singulièrement imaginés, mais qui souvent n'ont rien qui rachète l'extravagance de leur création ? Trop heureux encore si ces misérables fables ne gâtaient que l'esprit ; et n'allaient point par la peintures trop vites, et qui blessent la pudeur porter jusques au cœur des impressions dangereuses ? (*Ibid.*, p. 33)

Ce réquisitoire de la Sultane condamne le conte pour ses invraisemblances et sa licence, son indécence. Elle défend les passages d'analyses et de conversations rapportées ayant comme argument la volonté de réflexion, l'ercice de la distance qui assure la rigueur critique. Ses observations, étiquetées par son mari comme « propos de caillette », attirent l'attention sur les incertitudes du langage, comme le remarque Christiane Mervaud : « Les volte-face ironiques, les avertissements ambigus, les faux dénigrements et les éloges feints prêtés à un hypothétique historique de l'Empire des Indes dans l'Introduction ne font que suggérer une nouvelle distance critique »[2]. Par l'intermédiaire du personnage de la Sultane, spirituelle, enjouée, imperméable à l'ironie, volontiers persifleuse, Crébillon fait entendre la voix du public éclairé qui refuse le merveilleux factice et la grivoiserie, l'obscurantisme, les préjugés et la sottise. Dans la demande expresse du sultan, il fait entendre une autre voix du public, la catégorie férue de conte de fées dont le représentant ou le double négatif est le Sultan naïf et stupide :

> Je veux des événements singuliers, des Fées, des Talismans : car, ne vous y trompez pas, au moins ! Il n'y a que cela de vrai. (*Sopha*, p. 34)

Le conte est structuré en deux parties : la première comprend 11 chapitres, la deuxième, 10. Crébillon obéit à la mode des titres parodiques ou ironiques qui ne sont pas à prendre au sérieux : chapitre III – *Qui contient des faits peu vraisemblables* ; chapitre V – *Meilleur à passer qu'à lire* ; chapitre VI – *Pas plus extraordinaire qu'amusant* ; chapitre XIV – *Où l'on trouvera une grande Question à décider* (sur la virginité) ; chapitre XIV – *Qui contient moins de faits que de discours* (où Amanzéi et la sultane deviennent des porte-parole de l'écrivain et s'interrogent sur la cohérence et la vraisemblance de son récit) ; chapitre XI – *Qui contient une recette contre les Enchantements*. Ce chapitre contient, entre

[1] Toutes les citations du *Sopha* sont tirées de l'édition soignée par Françoise Juranville.
[2] « La narration interrompue dans *Le Sopha* de Crébillon », in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, The Voltaire Foundation, Oxford, vol. 249 / 1987, p. 186.

autres, une conversation entre deux libertins, Mazulhim et Zulica qui se plaisent à jouer la comédie du tâtonnement. Cette conversation est un pastiche admirable du jargon à la mode. De même, les titres prédictifs qui incitent à la lecture ne manquent pas : chapitre IV – *Où l'on verra des choses qu'il se pourrait bien qu'on n'eût pas prévues*, etc.

Le Sopha traite de la transmigration de l'âme, de la métempsycose, thème exploité par beaucoup de contes licencieux du XVIIIe siècle dont *Le canapé couleur de feu* de Fougeret de Monbron n'est qu'un l'un des emples les plus connus[1]. Le canevas du conte est le suivant : à la cour du Sultan des Indes Schah-Baham, un jour d'ennui accablant, le sort désigne le jeune courtisan Amanzéi pour amuser son maître. *Le Sopha* sera donc un récit métadiégétique à conteur désigné. Si dans un premier temps le conteur prend la parole par hasard, il le fera ensuite sur commande, et en service commandé. Le conteur n'a donc pas la liberté de création et, par conséquent, il prend un premier masque, celui du naïf. Il commence à raconter les expériences vécues dans ses vies antérieures où il a été sopha. Les rapports esclave / maître et conteur / auditoire sont identiques, ce sont des rapports de subordination du premier aux volontés du second. Amanzéi narre pour obéir au sultan et pour être délivré. À ce titre, T. Olteanu apporte des remarques précieuses : « La délivrance du narrateur de l'esclavage dépend de la délivrance de l'auditoire de la réalité immédiate, puisque le premier est intéressé à se soumettre dans son discours à la dictature du second » [*notre trad.*][2].

Il convient de rappeler la cause de cette punition et la condition de son enlèvement, qui répondent les deux à l'imaginaire libertin et non pas à l'imaginaire merveilleux (le maléfice des fées méchantes) : Brama avait puni le jeune libertin pour ses « dérèglements » (*ibid.*, p. 40) et il ne sera délivré de cette prison-meuble que si un couple s'échangeait sur lui ses prémices :

> Ce fut apparemment du goût que j'avais eu pour les sophas, que Brama prit l'idée d'enfermer mon âme dans un meuble de cette espèce. Il voulut qu'elle conservât dans cette prison, toutes ses facultés, moins, sans doute, pour adoucir l'horreur de mon sort, que pour me faire mieux sentir. Il ajouta que mon âme ne commencerait une nouvelle carrière, que quand deux personnes se donneraient mutuellement, et sur moi, leurs prémices. (*Sopha*, p. 41)[3]

Les destinataires premiers des récits d'Amanzéi sont le Sultan et la Sultane, figures extrêmement importantes dans la constitution du parcours narratif, par l'intermédiaire desquelles Crébillon aborde le thème de la puissance des fictions et de

---

[1] *Le Canapé couleur de rose* de Fougeret de Monbron paraît en 1741. Cependant, *Le Sopha* de Crébillon ne lui est redevable de rien, puisque, même si le conte paraît en 1742, il a circulé bien avant cette date sur des feuilles volantes.

[2] Olteanu, T., *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, Univers, Bucuresti, 1972, p. 38.

[3] Dans *Le canapé couleur de feu*, le prétexte narratif est peu différent. Commode, le narrateur-héros, est condamné à devenir canapé par la fée Crapaudine (nom manifestement connoté), après avoir fait preuve de son impuissance. La citation suivante reproduit la malédiction de la fée Crapaudine : « Pour expier l'injure que tu m'as faite, dit-elle, on prendra désormais sur toi les plaisirs que tu n'as pu me procurer. Tu serviras indistinctement à tout le monde, maître et valet ; chacun te fera gémir sous les secousses qu'il te donnera, et tu ne recouvreras ta première forme que lorsque entre tes bras on aura commis une faute égale à la tienne. » (Fougeret de Monbron, *Le canapé couleur de feu*, Erotika Biblion, Paris, 1970, p. 20)

l'imaginaire. Tous deux deviennent de vrais personnages dans la diégèse. L'insertion des commentaires naïfs (du Sultan) ou avisés (de la Sultane) suggère une construction du texte en palimpsestes : les histoires avancent grâce à leurs discours, à la prise de parole active de la Sultane surtout. Le Sultan a la satisfaction de participer au déroulement du scénario de la narration, d'y imprimer sa volonté d'expression. Les interruptions dialogiques du sultan et de sa femme qui discutent de la guerre des ses, de la mésentente conjugale, de la psychologie féminine, etc. sont autant de réflexions métalinguistiques sur la fiction. *Le Sopha* est un ***méta-conte***, un conte sur le conte, parce qu'au milieu de l'action se creuse la réflexion, la morale, le méta-discours (appartenant aux personnages) ce qui crée un abîme entre la figuralité et la littéralité. D'ailleurs, la sultane définit l'art du récit comme un subtil dosage de passages narratifs, de réflexions et de conversations rapportées. La continuité provoque la lassitude du lecteur. Aussi croit-elle que la monotonie due à l'enchaînement linéaire des faits peut être chassée grâce aux suspensions du récit. A l'occasion des scènes pathétiques, elle critique les excès du roman baroque. Elle défend l'importance du dialogue rapporté dans la représentation du personnage et fait remarquer l'arbitraire du récit[1]. Ces remarques de la sultane dénotent évidemment la conscience aiguë de Crébillon des exigences du bon goût littéraire.

Le dialogue a principalement la fonction de règlement de l'excitation. Il assure en même temps la vraisemblance, l'exotique et le bizarre des situations narrées dont Amanzéi, en narrateur premier, s'étonne faussement, ce qui souligne le caractère réflexif de l'énonciation discursive.

La position du narrateur est doublement intérieure : il se trouve à la fois à l'intérieur de la diégèse (en qualité de narrateur homodiégétique) et d'un meuble. Réincarné en sopha, Amanzéi se trouve dans une situation d'incongruité humoristique, ce qui souligne, une fois de plus, l'ironie de l'auteur en parodiant le merveilleux oriental dans le vent. Dans son hypostase d'objet, le narrateur jouit de l'***omniscience*** parfaite (« je raconte ce que j'ai vu », *Sopha*, p. 136), il connaît en détail tous les faits contemporains et co-spatiaux. Cette situation est éminemment perverse : le narrateur obligé à une *condition asexuée* a cependant une âme intelligente qui est prisonnière d'un sopha et un corps sensible reçoit sur lui des corps qui jouissent :

> Zéphis s'assit sur moi, nonchalamment, et Mazulhim se mit à ses pieds, sur des carreaux. (*Sopha*, p. 123)
>
> Alors, il [Mazulhim] la [Zulica] pose doucement sur moi. (*ibid*., p. 131)
>
> Ah ! Nassès ! répondit-elle [Zulica], en se laissant aller sur lui et sur moi.
>
> […] elle se laissa tomber sur moi (*ibid*., p. 213)

Le premier avatar d'Amanzéi est donc un sopha, « couleur de rose » et brodé d'argent (*ibid*., p. 39), arrivé dans le cabinet de Fatmé (chap. II et III) où elle s'égare avec un jeune esclave noir, Dahis et un brahmane. La fin de ce premier récit est tragique : Fatmé et le dernier sont poignardés par le mari trahi. L'âme du narrateur-sopha passe ensuite chez Amine, une jeune danseuse de l'Empereur qui désire parvenir à tout prix (chap. IV et V). Amanzéi ironise la mère d'Amine, le personnage de la quasi maquerelle[2]. Il arrive chez

---

[1] L'équilibre précaire entre imagination et observation est reproduit dans la phrase : « S'arrêter précisément où il le faut est peut-être une chose plus difficile que de créer ».

[2] Géraud, V., in : *op. cit.*, analyse les manifestations de l'ironie dans ce conte à partir des termes perméables à la subjectivité affective en insistant sur l'étude stylistique de l'adjectif, du verbe et de

Phémine où « le vice [est] déguisé sous l'apparence de l'amour et embelli de toute la délicatesse, et de toute l'élégance possible » (*ibid*., p. 75). La maîtresse vit une forte passion avec Zulma, le sopha reste chez elle près d'un an. Mais le narrateur, véritable personnage *picaro*[1], est déjà las de la vie errante qu'il mène (*ibid*., p. 87). Cependant, à la fin du chapitre VII (*Où l'on trouvera beaucoup à reprendre*) le personnage-narrateur refuse de se démétamorphoser en raison des avantages du statut de meuble libertin et voyeur. Il arrive ensuite dans la maison d'Almaïde. Le chapitre IX (*Où l'on trouvera une grande Question à décider*) contient le récit emboîté d'Almaïde qui raconte à son amant, Moclès, l'histoire de sa conquête à la dérobée. Ce récit métadiégétique est une parodie savoureuse de la sophistique jésuitique (voir aussi la réflexion d'Almaïde sur sa libido). La liaison de ce couple est infructueuse, tous deux se séparent déçus l'un de l'autre. Il y a dans *Le Sopha* l'affirmation de la raison d'être de toute littérature licencieuse, par le truchement d'un raisonnement compliqué :

> Il faut donc connaître le vice, soit pour être moins troublé dans l'ercice de la vertu, soit pour être sûr de la sienne. (*Sopha*)[2]

Le récit le plus détaillé du conte est consacré au trio Mazulhim-Zulica-Nassès. Pendant huit chapitres (chap. XI-XIX), Crébillon orchestre avec art les imbroglios du commerce libertin, les stratégies des deux libertins pervers et la chute de leur fausse victime, une libertine plus rouée qu'eux. Les épisodes qui ont au centre le personnage de Zulica sont organisés selon la règle des trois unités du théâtre : une soirée (le temps), dans une petite-maison (l'endroit), Zulica, Mazulhim, Nassès et un esclave (les personnages) déploient une scène dramatique remarquable. C'est Nassès qui conduit une conversation serpentine, ennuyeuse parfois, pendant 7 chapitres. Cette conversation est un mélange de discours sentimental, de dissertation sur les mœurs, de confession érotique, de métadiscours même (réflexion sur leur propre situation de libertins méthodiques). Le narrateur de la scène qui se passe entre Zulica et Nassès fait remarquer au lecteur, de manière burlesque, l'écart entre la parole (masquée, certes) et la croyance :

> Zulica, qui depuis quelques temps n'avait pas envie de pleurer, ne put entendre ce discours, sans se croire obligée de verser quelques nouvelles larmes. Nassès qui se divertissait de tout le manège qu'il lui faisait faire à son gré, la laissa quelque temps dans cette douleur affectée. (*Sopha*, pp. 170-171)

Il convient de remarquer avec Conroy le contraste entre les interrogations amusantes du Sultan et la couleur sombre de cette histoire[3].

L'avant dernier chapitre du conte (*Amusements de l'âme*) raconte un dernier avatar d'Amanzéi, dans la maison de Zéïnis et semble clore le récit sur un échec : privé de corps,

---

l'adverbe. L'ironie joue aussi avec les modalités de la phrase, l'usage des parenthèses (les indications de ton, sortes de didascalies, présentes dans le discours de Fatmé, Amine ou Zulica), l'interrogation, etc.

[1] Chaque changement du narrateur-meuble est marqué par l'indication concernant le nouveau lieu et le nouveau décor.

[2] Citation tirée de J. Barchilon, *Le conte merveilleux français de 1680-1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Champion, Paris, 1975, p. 102.

[3] Conroy, « Crébillon fils, technics of the novel », in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, The Voltaire Foundation, Oxford, no. 99 / 1972, p. 211.

le narrateur tombe amoureux de Zéïnis, qui s'empare de son imaginaire et de ses sens. Les attraits de cette jeune femme troublent le narrateur dont le discours, omniscient jusque-là, fait place à la simple notation des effets de la naissance de l'amour et à la dissertation platonicienne :

> Tant d'appas achevèrent de troubler mon Âme. Accablée sous le nombre, et la violence de ses désirs, toutes ses facultés demeurèrent quelques temps suspendues. C'était en vain que je voulais former une idée, je sentais seulement que j'aimais, et sans prévoir, ou craindre, les suites d'une aussi funeste passion, je m'y abandonnais tout entier. (*Sopha*, p. 224)
>
> Sans doute notre Âme embarrassée de ses organes, obligée de mesurer ses transports sur leur faiblesse, ne peut, quand elle se trouve emprisonnée dans un corps, s'y livrer avec autant de force que lorsqu'elle en est dépouillée nous la sentons même quelquefois dans un vif mouvement de plaisir, qui voulant forcer les barrières que le corps lui oppose, se répand dans toute sa prison y porte le trouble, et le feu qui la dévore, cherche vainement une issue, et accablée des efforts qu'elle a faits, tombe dans une langueur qui pendant quelque temps semble l'avoir anéantie. Telle est, à ce que je crois du moins, la cause de l'épuisement où nous jette l'excès de la volupté. (*ibid*., pp. 224-225)

Dans *Le Sopha*, la curiosité sexuelle du lecteur, qui est d'ailleurs le but de tout acte de lecture, est satisfaite. L'érotisme y est présent sous toutes ses formes : juvénile et pervers, délicat et honteux, épanoui et brutal, masqué et ouvert. Crébillon est conscient de ce pouvoir de l'érotisme, aussi joue-t-il sur lui avec astuce. L'érotisme n'est pas simplement factuel, gestuel, il est surtout verbal : tout le conte est structuré sur ***la confidence érotique***, c'est à elle de mettre le feu chez le récepteur interne et externe à la diégèse. Cet aspect prouve aussi que la fiction agit comme révélateur et reflet de la vie érotique vécue ou rêvée, particulièrement dans le cas du sultan. Pour provoquer la confidence érotique, l'auditeur doit éprouver un goût prononcé de l'investigation et une finesse particulière d'écoute (c'est le cas d'Amanzéi, de la Sultane, des personnages comme Zéphis, Nassès ou Zulica). L'esprit de repartie des personnages fait avancer l'histoire, file les récits, noue la conversation, enchaîne les événements, ce qui donne l'impression de compte rendu de conversations, d'écriture de l'oral : « Le roman semble trouver peu à peu dans le pur échange verbal, l'objet prioritaire de son investigation »[1]. Les interruptions du sultan soulignent le narcissisme du conteur, ses reformulations ne sont pas faites pour une meilleure compréhension, mais pour mettre en valeur son habileté.

Il n'y a, certes, comme d'ailleurs dans toutes les œuvres de Crébillon, rien d'obscène, mais des détours coquins, des périphrases et des allusions intelligentes, des euphémismes, des litotes et des termes à double entente[2]. Le langage de l'amour

---

[1] Juranville, F., *op. cit.*, p. 19.

[2] Citons quelques exemples de discours euphémistique : Amanzéi rencontre dans la maison obscure et petite d'Amine un « semblable » : « un sopha qui, terni, délabré, témoignait assez que c'était à ses dépens qu'on avait acquis les autres meubles qui l'accompagnait » (*Sopha*, p. 57) ; au sujet de l'impuissance de Mazulhim, le texte parle de « retenue amoureuse », de « malheurs » (*ibid*., p. 123) ou d'un « désagrément » mortifiant, de « cœur épuisé » ; le discours euphémistique se mêle à celui ironique : « Zulica céda enfin aux empressements de Zâdis, mais avec une décence ! une Majesté ! une pudeur ! dont on n'a peut-être pas d'exemple en pareil cas » (*ibid*., p. 154), etc. Les termes neutres sont utilisés en porte-à-faux. Les termes métaphoriques ou la métonymiques (la sexualité est

sentimental doit se lire comme le langage sensuel. L'écrivain travaille le discours, façonne son style pour trouver l'expression juste, fait également remarqué par ses personnages[1]. En même temps, il ironise sur lui-même, par le biais de ses personnages. La raillerie touche les raffinements sinueux de son style :

> Voilà sans contredit, s'écria-t-elle [la Sultane] une belle phrase ! Elle est d'une élégance, d'une obscurité et d'une longueur admirables ! Il faut pour se rendre si intelligible, furieusement travailler d'esprit.

Les stratégies essentielles du conteur Amanzéï reposent sur deux jeux permanents : un premier jeu vise les attentes des destinataires premiers de sa narration, le Sultan et la Sultane, récepteurs intradiégétiques, un second celles du narrataire extradiégétique. À l'instar de son fameux prédécesseur, l'habile Schéhérazade, le narrateur multiplie les effets de coupure et d'annonce : il suspend maintes fois le cours de son récit à un moment crucial, ce qui provoque les plaintes de son auditeur naïf, le Sultan. Le conteur stimule la curiosité de son auditoire, ***la curiosité vicieuse*** (dans le sens qu'elle réclame en permanence les détails des scènes amoureuses) sans jamais l'assouvir entièrement. Ainsi, la première partie du conte s'achève dans le suspens, au moment où Zulica est sur le point de céder à Mazulhim. Cela aiguise l'intérêt du Sultan et du lecteur. C'est un nouveau clin d'œil à la conteuse de *Mille et Une Nuits*. Pour une fois le Sultan se reconnaît satisfait du cours du récit :

> […] il y a des très belles choses dans ce que vous venez de nous raconter, et ceci me donne fort bonne impression du reste. (*Sopha*, p. 140)

Le chapitre XVIII (*Qui apprendra aux femmes novices, s'il en est, à éluder les questions embarrassantes*) finit sur le même type d'ajournement du récit, pour augmenter le suspens. Cette fois-ci l'astuce n'est plus leurrante, l'auditeur premier la reçoit avec indifférence :

> En achevant ces paroles, elle se leva, et elle allait sortir, lorsque ce que je dirai demain à votre Majesté, la força de demeurer. Pourquoi demain ? dit le Sultan, pensez que vous ne me le disiez pas aujourd'hui, si j'en avais la fantaisie ? heureusement pour vous, je n'ai sur tout ceci, aucune curiosité ; et soit demain, soir un autre jour, tout cela m'est indifférent. (*Sopha*, p. 211)[2]

Le narrateur retarde son récit pour faire des digressions, le plus souvent sur le caractère des femmes, pour disserter sur la moralité de ses maîtres ou pour expliquer leur

---

invariablement désigné par *bontés*, *faveurs* ou *transports*) donnent l'impression d'euphémisation du discours.

[1] Le *Dictionnaire des œuvres érotiques*, éd. citée, p. 462 trouve d'ailleurs comme seul mérite du conte « la pureté du style [qui] compense l'impudicité des attitudes ».

[2] L'attitude du Sultan au sujet de ses expectatives n'est pas toujours indifférente. Il lui arrive une fois de menacer Amanzéi de le punir, grâce à sa puissance : « Ce qu'il y a de vrai, […] c'est que cela m'ennuyait autant qu'il s'il eût eu quinze jours [il s'agit de la défaire de Zulica], et que pour peu qu'Amanzéi eût encore retardé la chose, je serais mort de chagrin, et de vapeurs, mais qu'auparavant, il lui en aurait coûté la vie, et que je lui aurais appris à faire périr d'ennui, une tête couronnée. » (*Sopha*, p. 174)

conduite. Le Sultan lui demande maintes fois d'abréger les conversations ennuyeuses des personnages et les discussions superflues (*Sopha*, p. 147 et p. 168). Il suspecte le narrateur de bavardise (*ibid.*, p. 169). A cette occasion, il convient de souligner l'attitude ironique du narrateur de l'*Écumoire*, lors d'une intrusion justificatrice :

> On estime autant dans une histoire des réflexions judicieuses, que des faits également décrits. On a raison : si elles allongent le narrée, elles prouvent la sagacité de l'auteur (*Écumoire*, p. 229)[1]

Le Sultan, personnage qui appartient à la famille des « idiots majestueux »[2], est un auditeur frustré qui sanctionne la stratégie du retardement, parce qu'il est l'adepte du faire et non du dire :

> […] le Conteur est donc une bête s'il emploie tant de temps à rendre, ce que le gens dont il parle [Moclès et Almaïde], pensèrent avec tant de promptitude. (*Sopha*, p. 104)

D'ailleurs, le conte se boucle ironiquement par un constat de cette sorte : « Ah ! Ma grand-Mère ! […] ce n'était pas ainsi que vous contiez ! » (*ibid.*, p. 237).

Le narrateur astucieux mène un second jeu pour éviter *l'ennui*, cause et prétexte des récits qui composent *Le Sopha*. Pour ce faire, il use de l'esthétique des contrastes. Les techniques de narration changent en fonction du rythme du récit, les portraits successifs des personnages mettent en évidences de fortes antithèses. Le conte avance d'histoire en histoire, de portrait en portrait : l'histoire de Fatmé ouvre le conte ; après le portrait de cette fausse dévote apparaît celui d'Amine, une femme vertueuse ; la présentation du duo tendre Phémine et Zulma est suivie par celle d'un duo des infortunés, Moclès et Almaïde ; un libertin pervers, Mazulhim, entre en relation successive avec deux femmes différentes, la douce Zéphis et la mondaine Zulica, formant avec cette dernière et un ami de même souche, Nassès, un trio pervers ; à l'opposé de ce trio se trouve un couple d'innocents en train de se nouer, Zéïnis et Phéléas dont l'histoire ferme le texte. Par les destins antithétiques des personnages cités, le lecteur reçoit aussi une leçon de vanité humaine qui donne au conte la valeur moralisatrice annoncée dans le sous-titre.

La sortie du conte est magistrale et s'opère par un double dépucelage libérateur : celui des jouvenceaux, Zéïnis et Phéléas, qui délie, contre son gré, l'âme éprise et le corps prisonnier d'Amanzéi[3] : « […] un cri perçant et une joie vive m'annoncèrent mon malheur et ma délivrance » (*Sopha*, p. 236). La délivrance est malheureuse dans le sens que l'amour de Zéïnis est donné à quelqu'un d'autre. L'achèvement est parfait, dans un happy-end par l'amour véritable, « l'amour le plus vrai ». *Le Sopha* se renferme comme il avait commencé, en évoquant l'art du conte. Le discours de la Sultane sert encore une fois de ***mise en abyme*** du pouvoir romanesque :

---

[1] Edition d'Ernest Sturm, Paris, Nizet, 1976.

[2] Lièvre, P., *Préface* in : *Le Sopha*, Le Divan, Paris, 1930, p. XXV, affirme que la figure du sultan annonce Brid'Oison de Beaumarchais et Ubu Roi de Jarry. Pour le même exégète, ce conte n'est qu'une « suite d'anecdotes libertines unies entre elles par le fil complaisant d'une intrigue féerique » (p. XIX)

[3] L'âme d'Amanzéi n'est pas bloquée dans le sopha. Elle quitte, par exemple, la petite maison de Mazulhim pour poursuivre Zulica afin de la mieux observer chez elle et d'introduire un autre épisode d'ébats libertins, de celle-ci avec Zâdis.

Quand les choses que vous avez racontées, dit la Sultane, seraient plus brillantes que celles que vous avez supprimées, et je le crois (puisqu'il est impossible d'en faire la comparaison) on aurait toujours à vous reprocher de n'avoir amené sur la scène que quelques caractères, pendant que tous étaient entre vos mains, et d'avoir volontairement resserré un sujet qui, de lui-même est si tendu. (*ibid.*, p. 237)

Bibliographie :

BARCHILON, Jacques, *Le conte merveilleux français de 1680-1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Champion, Paris, 1975.

CONROY, « Crébillon fils, technics of the novel », in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, The Voltaire Foundation, Oxford, no. 99 / 1972.

CRÉBILLON fils, *Le Sopha*, GF-Flammarion, Paris, no. 846, 1995, avec une préface de Françoise Juranville.

CRÉBILLON fils, *Le Sopha*, Le Divan, Paris, 1930, avec une préface de P. Lièvre.

Dictionnaire des œuvres érotiques. Domaine français, Mercure de France, Paris, 1972.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1972.

GÉRAUD, Violaine, *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*, SEDES, Paris, 1995.

KEY-HULMAN, D., « Précis de l'énonciation du conte », in : *Littérature*, no. 45 / 1982

MERVAUD, Christiane, « La narration interrompue dans *Le Sopha* de Crébillon », in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, The Voltaire Foundation, Oxford, vol. 249 / 1987

MONBRON, Fougeret de, *Le canapé couleur de feu*, Erotika Biblion, Paris, 1970.

OLTEANU, Tudor, *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, Univers, Bucuresti, 1972, p. 38.

SCARFONE, D., « Psyché étendue », in : *Revue de psychanalytique*, no. 1 – *Le Divan*.

SGARD, Jean (éd.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, ELLUG, Université Stendhal de Grenoble, 1996.

SGARD, Jean, « Songes des sens et songes de l'âme dans l'œuvre de Crébillon », in : *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, ELLUG, Université Stendhal de Grenoble, 1996.

Georgiana BURBEA
Université de Picardie, Amiens, France

PROVERBES FRANÇAIS ET ROUMAINS : QUELQUES ÉQUIVALENCES

***Résumé** : Cet ouvrage va porter sur l'étude des proverbes roumains et français. Ce qui nous intéresse ici est de faire d'abord une analyse lexique grammaire des proverbes français et roumains, pour voir à quel point les deux langues sont proches, pour voir les ressemblances et les différences entre les deux, pour pouvoir ensuite essayer de trouver des équivalences parémiologiques, car obtenir une équivalence parémiologique est un des obstacles à surmonter dans le cadre de la parémiologie contrastive.*
L'ouvrage a comme but de montrer quelques équivalences des proverbes français en roumain, pour voir justement ce que ça signifie la traduction des proverbes, en tant que phrases figées dans deux langues d'origine latine.
***Mots-clés** : proverbe, lexique, grammaire, contrastivité, équivalence*

LES PROVERBES ROUMAINS ET FRANÇAIS

1. UNE ANALYSE LEXIQUE – GRAMMATICALE DES PROVERBES ROUMAINS ET FRANCAIS

1. 1. Le modèle du lexique grammaire

Dans la première partie de cet ouvrage nous utiliserons, de manière légitime, la méthode lexique-grammaire pour voir les proverbes en français et en roumain. Le but de cette méthode, qui s'est développée à partir de la grammaire transformationnelle de Zelling S.Harris (1951, 1976), est la description taxinomique des entrées lexicales d'une langue considérée, en fonction de leurs propriétés syntaxiques. Cette méthode est définie par Maurice Gross (1975) et son équipe du LADL (Laboratoire d'Automatique Documentaire et Linguistique) de l'Université de Paris.
Selon cette approche, le proverbe appartient au domaine des phrases figées. Nous nous trouvons face à une phrase complète, sans positions libres où les variations possibles, très rares d'ailleurs, sont très contraignantes. Il ressort, par conséquent, que le proverbe est un cas spécifique.
A cause de son caractère "ancien", souvent périmé, la dimension diachronique s'impose, parce que, en regardant des recueils de différentes époques, nous pouvons attester différentes transformations sur le plan lexico-syntaxique.
En appliquant la méthode du lexique-grammaire aux proverbes roumains et français, nous avons trouvé différentes classes:
- les proverbes ayant comme sujet une relative sans antécédent:
ex: Qui $V_1N_1V_2N_2$
Qui vole un œuf, vole un bœuf.
Cine $V_1N_1V_2N_2$
Cine fura un ou, fura un bou (Qui vole un œuf, vole un bœuf).
- les proverbes en "Il faut V-inf.
ex: Il faut pousser la porte pour l'ouvrir.
En roumain à cette catégorie correspond la classe "Trebuie V- au conjonctif "

ex: Trebuie sa ceri ca sa ti se dea. (Il faut demander pour qu'on te donne.)

- les proverbes commençant par "On"
On V_1mais V_2
ex: On prend les petits voleurs mais on épargne les grands.
En roumain: V_1mais V_2.
ex: Dam cu o mana, dar luam cu doua. (On donne avec une main, mais on prend avec les deux.)

Nous souhaitons parvenir à ce niveau et effectuer ainsi une comparaison ponctuelle entre le français et le roumain. Nous allons tenter de mettre en évidence une description de proverbes à partir de leur classification en fonction de leur structure. Une analyse des propriétés syntaxiques et lexicales (inversion et variation de distribution) s'impose ainsi qu'une analyse sémantique (mots clé et variantes). Nous allons également essayer de regarder les mécanismes récursifs (productivité de structures), la régularité formelle ainsi que la parenté entre les différentes classes.
Le but de cette étude est d'expliciter les éléments de parémies, les modèles formels qui permettent d'identifier une phrase en tant que proverbe mais dont les propriétés linguistiques restent encore assez flous.

1.2. Le proverbe

1.2.1. Définition

Le proverbe est un cas particulier de phrase figée, caractérisée par des traits métaphoriques, sémantiques ou encore pragmatiques, que l'on doit encore approfondir. Dans la littérature de spécialité, nous sommes arrivés à considérer le proverbe comme le degré ultime du figement. En fait, si nous regroupons les proverbes dans différentes classes d'équivalence, nous observons qu'il y a différents degrés de figement.

1.2.2. Degrés de figements

Nous savons que la notion de figement se caractérise par deux critères: sur le plan sémantique, il s'agit du critère de la non-compositinnalité et, sur le plan syntaxico-formel, il s'agit de l'impossibilité d'effectuer des transformations. Nous savons également qu'il y a plusieurs degrés de figements, mis en évidence par P. GROSS en 1996, par rapport au sens (le fait qu'il y ait des phrases plus transparentes que d'autres), notamment à la synta, car quelques opérations transformationnelles sont possibles.
En ce qui concerne les proverbes, le figement syntaxique ne concerne que quelques éléments de la structure du proverbe. Par emple, dans les proverbes en QUI / CINE, ce qui est complètement figé, c'est le noyau de base constitué par le pronom générique plus deux verbes:
Qui/ Cine V_1V_2
ex: Qui dort dîne
Cine jura, lesne minte. (Qui jure,, ment facilement.)

A cette forme de base, nous ajoutons d'autres éléments ayant, d'habitude, la fonction de complément, qui peuvent être placés soit devant (dans la partie gauche) soit dans la partie droite. Leur place est variable, comme nous pouvons le voir dans les emples qui suivent:

ex: Qui casse les verres les paie.
Cine culege trandafiri, se inteapa. (Qui cueille des roses, s'épine.)
Cine n-are dusmani, nu-i om. (Qui n'a pas des ennemis n'est pas humain.)
Cine cauta nevasta far cusur, ramane neinsurat (Qui cherche femme sans défaut, reste célibataire).

donc le complément intégré dans la structure du proverbe est placé dans la première partie, mais il y a également des cas dans lesquels les compléments sont placés dans la deuxième partie:

ex: Cine împarte, parte-si face (Qui partage, fait sa part)
Qui se lève tard trouve la soupe froide.

Il y a beaucoup de proverbes qui acceptent les compléments dans les deux parties:

ex: Qui sème le vent, récolte la tempête
Qui vole un œuf, vole un bœuf.
Cine fura azi un ou, maine fura un bou. (Qui vole aujourd'hui un œuf, demain il volera un bœuf).
Cine fura o ceapa, fura o vaca. (Qui vole un oignon, vole une vache)
Cine seamana vant, culege furtuna. (Qui sème le vent, récolte la tempête)

Il faut tenir compte également des variantes syntaxiques, dues à la présence de déterminants ou de modifieurs:

ex: Qui compte sans l'hôte, compte deux fois.
Qui compte sans son hôte, compte deux fois.
Va rasari soarele si pe strada mea. (Le soleil va briller aussi sur mon chemin)
Va rasari soarele si pe strada noastra. (Le soleil va briller aussi sur notre chemin).

ou bien au changement du temps ou du mode du verbe:

ex: Qui dort la grasse matinée trotte toute la journée.
Qui dort la grasse matinée trottera toute la journée.
Prietenul la nevoie se cunoaste. (Au besoin, on connaît l'ami)
Prietenul la nevoie se va cunoaste. (Au besoin on connaîtra l'ami)

Ces sous-classes, différentes selon les variations, présentent des degrés de figement par rapport à un moule initial: le pronom générique et les deux verbes.

1.2.3. Classes d'équivalence

En français il y a plusieurs classes de proverbes. Il y a des structures qui sont plus productives que d'autres et, Mirella Conenna (*Langages*, 139, 2000:27) affirme qu'il existe des relations entre ces structures. Celles-ci sont liées entre elles du point de vue lexico-syntaxique, ainsi que du point de vue sémantico-pragmatique. Ainsi, les classes les plus fréquentes sont :

- celles qui commencent par "**Qui**"

ex: Qui veut noyer son chien l'accuse de rage.
Qui est avec les loups doit hurler.
Qui n'a pas de tête a des jambes.

- celles qui commencent par "**Il faut**"

ex: Il faut pousser la porte pour l'ouvrir.

Il faut battre le fer tant qu'il est chaud, avec sa forme négative:
Il ne faut pas mettre la charrue devant les bœufs.
- celles qui commencent par "**On**"
ex: On n'est jamais si bien servi que par soi-même.

Dans la langue roumaine il y a également des classes qui sont mieux représentées que d'autres:

- des formes qui commencent par "**Cine**" (l'équivalent de "qui")
ex: Cine rade la urma rade mai bine.(Qui rit en dernier, rit mieux)
Cine a baut o sa bea, cine a furat o sa fure. (Qui a bu, boira, qui a volé, volera)
Cine alearga dupa doi iepuri nu prinde nici unul. (Qui court après deux lièvres, il n'en aura aucune)
Cine doarme cu cainii se scoala plin de purici. (Qui dort avec les chiens, se réveillera avec des puces)
Cine s-a ars cu ciorba sufla si in iaurt. (Qui s'est brûlé avec la soupe, va refroidir aussi le yaourt).
- des formes commençant par "**Trebuie**" (l'équivalent de "il faut"):
ex: Trebuie sa bati fierul cat e cald. (Il faut battre le fer tant qu'il est chaud)

1.2.3.1. Paraphrase

Pour Conenna, les proverbes "obéissent aux mécanismes habituels des phrases libres (paraphrase, synonymie, etc.)". La forme "*il faut V-inf.*" est équivalente à "on doit V-inf" et correspond à une forme d'impératif.
ex: Il faut battre le fer quant il est chaud.
On doit battre....
Battez le fer...!

En roumain, pour la structure "Trebuie V-conj.", nous avons également un emploi impératif:
ex: Trebuie sa bati fierul cat e cald.
Bate fierul cat e cald! (Bats le fer tant qu'il est chaud!)

Ces emples montrent que certains proverbes sont moins figés que d'autres. En ce qui concerne le point de vue sémantico-pragmatique, nous pouvons remarquer le fait qu'il y a une certaine cohérence au niveau de ces paraphrases et, Conenna, de son côté, met également l'accent sur les proverbes qui indiquent un constat (dits épistémiques), présentant une relation de paraphrase entre la structure en "Qui" et celle en "Quand on":
ex: Qui dort dîne.
Quand on dort on dîne.
Qui aime châtie bien.
Quand on aime, on châtie bien.

Pour les proverbes qui expriment un ordre (dits déontiques), il y a un rapport entre les structures en "*Qui*" et celles en "*Il faut V-inf.*":
ex: Qui ne sait obéir, ne sait commander.
Il faut apprendre à obéir pour savoir commander.

En roumain, il y a également des équivalences entre les différentes formes de proverbes. Par emple, les proverbe épistémiques présentent l'équivalence sémantique: "**Cine**" et "**Când**".
ex: Cine se aseamana, se aduna. (Qui se rassemble, s'assemble.)
Când se aseamana, se aduna. (Quand on se rassemble, on s'assemble.)

Enfin, nous avons également une équivalence dans le cas des proverbes déontiques: "Trebuie" avec l'impératif:
ex: Nu lasa pe mâine ce poti face azi. (Ne reporte pas à demain ce que tu peux faire aujourd'hui.)
Nu trebuie sa lasi pe maine ce poti face azi. (Il ne faut pas laisser pour demain ce qu'on peut faire aujourd'hui).
D'autres proverbes ont cette possibilité de paraphrase:
ex: Cine fura azi un ou fura mâine un bou.
Daca cineva fura azi un ou, mâine ne putem astepta ca el sa fure un bou. (Si quelqu'un vole aujourd'hui un œuf on peut s'attendre à ce qu'il vole un bœuf.)

La même chose se passe également en français:
ex: Qui vole un œuf, vole un bœuf.
Si quelqu'un vole un œuf, on peut alors s'attendre à ce qu'il vole un bœuf.

Ce type de paraphrase concerne les proverbes qui indiquent une éventualité, donc les proverbes épistémologiques.
En roumain, les proverbes correspondants se situent dans l'ordre de grandeur numérique, comme en italien:
ex: Cine face 30, poate face de asemenea 31.
(Qui fait 30, peut faire aussi 31).

On peut trouver ici, pour cette catégorie, une équivalence entre "Cine" et "Daca":
ex: Cine are carte are parte. (Qui a de l'apprentissage, a son gain)
Daca ai carte ai parte. (Si tu as de l'apprentissage, tu as un gain)

1.2.3.2. La classe "Qui"

Cette classe est peut-être la mieux représentée. Il s'agit des proverbes épistémiques. Nous allons nous intéresser ici à l'ordre des mots; nous pouvons remarquer un phénomène très fréquent qui a été généralement considéré comme un trait archaïsant, caractéristique des proverbes.
ex: Qui femme a, guerre a.
Qui fuit le jugement, condamné se rend.

Ces inversions sont la trace de l'évolution de la langue, si nous nous référons qu'au XIII-ème siècle la relative plaçait l'objet direct avant les verbes, comme nous pouvons le constater dans le premier emple. A cette raison, s'ajoute bien sûr aussi des raisons d'ordre rythmique, lié à l'oralité et à l'aspect mnémonique.
Le même phénomène se trouve dans la langue roumaine, peut-être encore de manière plus fréquente qu'en français:

ex: Femeie ai, razoi ai.

Il faut tenir compte également du fait que le roumain est une langue pro-drop (qui jette le sujet), les inversions sont donc une façon de mettre en évidence justement la partie inversée, n'étant pas perçues comme étant une forme archaïque, comme en français. Anscombre en 1994, soutenait l'idée que, en ce qui concerne les inversions, il s'agissait d'états successifs, de formes modernes remplaçant des formes plus anciennes.
En roumain, par ces inversions, nous mettons en évidence, par emple, la cause.

1.2.3.3. La classe "Il faut"

Beaucoup de chercheurs sont tombés d'accord sur un point: les proverbes en "Il faut" représentent un continuum avec les phrases figées, plus que ceux en "Qui". La même chose se passe avec les proverbes roumains. Il est parfois assez difficile de tracer une limite entre ces deux types, car les proverbes en "il faut" contiennent une expression figée. Des linguistes comme Conenna ou Schapira disent qu'un procédé connu pour transformer une expression figée en proverbe est celui du modèle "Il faut":
ex: Il faut vivre avec son temps.

Dans le cas de ces proverbes, nous pouvons remarquer qu'il existe, par rapport aux proverbes en "qui", dans le discours, des insertions de modifieurs comme dans cet emple tiré du journal"*Le Monde*":
ex: Il faut d'abord balayer devant sa porte.

Le même procédé est connu également en roumain, comme nous pouvons le voir dans l'emple tiré du journal "*Evenimentul zilei*":
ex: Trebuie sa vezi mai intâi bârna din ochiul tau si apoi paiul din ochiul vecinului (Il faut voir d'abord la poutre de ton œil et après la paille de l'œil du voisin)

Le choix de l'adverbe n'est pas contraint ni en roumain, ni en français:
ex: Il faut sans doute balayer devant sa porte
Trebuie fara indoiala sa vezi mai inati bârna din ochiul tau si apoi paiul din ochiul vecinului (Il faut sans doute voir d'abord la poutre dans ton œil, et après la paille dans l'œil de ton voisin).

Pour les proverbes en "Qui", ce genre d'insertion est très contraignante. On pourrait accepter une forme comme:
ex: Qui va souvent à la chasse perd sa place.

mais pas une forme comme:
*Qui va sans doute à la chasse perd sa place.
ex: Cine a baut o sa bea, cine a furat o sa fure. (Qui a bu boira, qui a volé volera)
*Cine a baut des va bea, cine a furat des va fura. (Qui a bu souvent, boira)
Fara indoiala cine a baut va bea, cine a furat va fura. (Sans doute qui a bu, boira)

1.2.3.4. La classe "On"

En ce qui concerne ces proverbes, il faut dire qu'il n'y a pas d'équivalence morphosyntaxique, mais uniquement sémantique. Le "on" du français est, en roumain,

inclus dans la forme verbale et est traduit par la première personne du pluriel ou par un verbe impersonnel.
ex: On revient toujours à ses premiers amours.
Revenim mereu la prima dragoste. ("revenim"= nous revenons)
Se revine mereu la prima dragoste. ("se revine"- forme impersonnelle)

Comme en roumain, on trouve en français des attestations des formes synonymes:
ex: On a tant chanté Noël qu'à la fin il est venu.
On a tant crié Noël qu'à la fin il est venu.

On a aussi des formes qui reprennent le matériel lexical du proverbe, mais avec un sens diffèrent:
ex: On donne un œuf pour recevoir un bœuf.

ou une alternance des pronoms
ex: Comme on fait son lit on se couche.
Comme vous ferez la soupe, vous boirez le bouillon.

Après avoir fait une analyse lexique-grammaire des proverbes français et roumains, loin d'être complète, nous pouvons observer qu'il est vraiment nécessaire de réaliser un classement systématique et exhaustif des formes proverbiales. Une telle description des structures permettra de mettre en évidence les propriétés lexicales et syntaxiques des parémies, qui aurait de l'importance pour le proverbe en tant que fait linguistique. Par cette analyse nous pouvons éclaircir le problème concernant le noyau du proverbe qui, d'un côté, s'échappe à la tentation de définition stricte, et de l'autre, permet au locuteur de reconnaître le proverbe en tant qu'expression figée.
Toutes les particularités, son double statut du fait culturel mais également du fait linguistique, son caractère pragmatique et sémantique, ses implications argumentatives, rhétoriques ou encore ses traits rythmiques permettront d'autres analyses théoriques.

2. LES PROVERBES ET LES PHRASES PROVERBIALES FRANÇAIS ET LEURS EQUIVALENTS EN ROUMAIN

Dans le domaine de la parémiologie contrastive, un des obstacles à surmonter est d'obtenir une équivalence parémiologique. Dans le cadre de cette étude, nous n'avons retenu que deux langues: le français et le roumain, choix s'expliquant par mon appartenance à la nation et à la culture roumaine. Nous tenterons de trouver une voie linguistique pour un des problèmes les plus pesants de la traductologie, à savoir les proverbes et les phrases proverbiales (la recherche des équivalences parémiologiques: la sélection des parémies de la langue de départ, leur compréhension et leur expression dans la langue d'arrivée). Nous prendrons en considération les différentes variantes. Nous n'aurons malheureusement pas le temps de faire une incursion dans le domaine de la diachronie et nous contenterons donc, dans le cadre de ce travail, de discuter de la typologie parémiologique qui permettra de mettre en évidence les différentes formes d'énoncés et de formules sentencieuses.

2.1. La typologie parémiologique française et roumaine

Un fait est clair: les proverbes coexistent avec d'autres énoncés et formules sentencieuses, ce qui implique de trouver une définition afin d'expliciter clairement ce qu'est un proverbe.

La littérature de spécialité a trouvé un archilexème qui englobe les proverbes et les termes connes: *parémie*.
Après plusieurs études, nous avons trouvé une définition de cette notion: un énoncé mémorisé en compétence qui se caractérise par la brièveté utilitaire et didactique et un enchâssement dans le discours (Sevilla Munoz, 2000).

Le proverbe est une parémie caractérisée par une thématique générique, un sens idiomatique, une structure généralement binaire, des éléments mnémotechniques, un porté universel et une morphosynta parfois archaïque.
En roumain, comme en français, les principaux éléments qui contribuent à la mémorisation et à la diffusion des proverbes sont la rime, le rythme, les allitérations ou encore les répétitions lexicales (Graimas, 1960; Rodegem , 1973).
ex: Asa tata, asa fiu (répétition lexicale).
Spune-mi cu cine te imprietenesti ca sa iti spun cine esti (Dis moi qui est ton ami, pour te dire qui tu es). – la rime

Le dicton est une parémie populaire qui adopte fréquemment une forme poétique pour transmettre tout un code du savoir-vivre applicable aux situations très concrètes. Le dicton diffère du proverbe par son caractère régional et sa thématique spécifique, car il porte sur la météorologie (Quand le chat se passe la patte sur la tête / Bientôt il y aura tempête), les activités du travail (Tue ton cochon à la Saint-Martin / Et invite ton voisin), la superstition ou encore la croyance (Qui tue le goéland / La mort l'attend).
En roumain nous considérons comme dicton une expression ou une sentence (formulée par une personnalité célèbre) qui devient proverbe. Par conséquent, la frontière n'est pas bien tracée, puisqu'en roumain le dicton est presque la même chose que le proverbe; il perd, en quelque sorte, son statut et devient proverbe.
La phrase proverbiale est une parémie populaire de sens idiomatique et de thématique générique dépourvue d'éléments mnémotechniques et souvent de toute élaboration formelle, comportant parfois des formules d'ordre ou interdiction:
ex: Il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué.
En roumain, cette distinction n'existe pas.
Donc, ce que l'on peut comprendre de cette étude, c'est qu'en roumain, il n'existe aucune différence entre dicton, proverbe et phrase proverbiale. Tout entre dans une seule et unique catégorie appelée *proverb*.

2.2. L'équivalence parémiologique

"Trouver une équivalence parémiologique ne consiste pas à traduire mot à mot un proverbe, un dicton ou une phrase proverbiale d'une langue vers une autre langue, il s'agit de chercher dans l'autre langue l'unité de sens qui coïncide le plus possible avec la parémie de la langue de départ" (Julia Sevilla Munoz, "Les proverbes et phrases proverbiales français et leurs équivalents en espagnol", *Langages* 139, sept 2000, p.98).
Comme dans tout processus de traduction, il y deux étapes: celle de compréhension et celle de l'expression (Garcia Yebra, 1982).
2.2.1. La compréhension parémiologique

Dans n'importe quelle langue, il y a des parémies qui sont plus transparentes que d'autres, dont on comprend le sens tout de suite, sans avoir besoin de chercher au-delà du sens strictement littéral.

ex: Chat échaudé craint l'eau froide.
Mieux vaut tard que jamais.
L'argent ne fait pas le bonheur.

Dans certains cas, il faut recourir à des sources différentes pour saisir le sens d'une parémie. Nous pouvons prendre comme emple le proverbe" Chat ganté ne peut pas rater" qui signifie que les ornements ou l'élégance n'est pas utile pour exécuter des travaux manuels et qu'il est gênant d'utiliser les raffinements que l'on n'a pas l'habitude d'employer. Mais il y a des locuteurs qui utilisent ce proverbe dans des situations très concrètes, quand le port des gants est une gêne pour saisir ou tenir certains objets.
Il est difficile de trouver dans des recueils les explications pour tous les proverbes, d'autant plus que chaque locuteur peut utiliser un proverbe dans des situations très particulières, si celui-ci le perçoit comme étant approprié à ce contexte précis. En fait, ce qui compte, c'est la compétence parémiologique, que nous avons en tant que locuteur. Il est normal que, pour certains proverbes moins utilisés, notre compétence pâlisse. De plus, l'idiomacité propre aux proverbes et aux phrases proverbiales provoque parfois la coexistence de plusieurs sens difficiles à trouver.
ex: A mauvais ouvrier, point de bon outil.
- premier sens: le mauvais ouvrier fait toujours du mauvais travail;
- deuxième sens: le mauvais ouvrier met ses maladresses sur le compte de ses outils.

Lorsque, par emple, nous prenons deux langues et l'on veut traduire le sens d'un proverbe d'une langue première, il arrive parfois que deux ou plusieurs proverbes correspondent pour un seul et unique proverbe de la langue de départ, tout en tenant compte qu'il y a plusieurs sens pour un seul proverbe. L'inverse est également possible. Ces situations sont possibles, car nous ne traduisons pas le proverbe, mais un sens, le sens de celui-ci.
Lorsque nous avons compris le sens, nous devons le résumer en un mot, c'est-à-dire trouver le thème: influence (Celui qui se couche avec les chiens, se lève avec des puces);
Tel père, tel fils;
Ce se naste din pisica, soareci mananca = Ce qui naît du chat, mange des souris;
Aschia nu sare departe de trunchi (Le copeau ne saute pas loin du tronc);
Asa tata, asa fiu. (Tel père, tel fils);
Caresse de chien donne des puces;
Bon chien, bonne race;

Parfois il arrive qu'un même proverbe ait plusieurs thèmes, comme les proverbe suivants:
ex: Quand le chat n'est pas là, les souris dansent- autorité et préjudice
A bon chat, bon rat - égalité et conflit.

Dans un proverbe, le thème a une grande importance, car il nous permet de trouver des synonymes. Deux ou plusieurs parémies sont considérées synonymes si dans un même contexte, elles sont susceptibles d'être substituables, comme les proverbes qui suivent, qui ont comme thème la précipitation:
ex: Il ne faut pas mettre la charrue devant les bœufs.

Il ne faut pas vendre la peau d'ours avant de l'avoir tué.
Il ne faut pas confondre vitesse et précipitation.
Qui trop se hâte reste en chemin.
ou pour thème l'avarice:
L'argent est plat pour s'entasser.
L'argent n'a pas d'odeur.
Rien n'est plus éloquent que le son de son argent.

Mais le problème qui existe ici réside dans le fait qu'il y ait plusieurs degrés de synonymie. Il y a peu de proverbes pour lesquels nous pouvons affirmer qu'ils sont 100% synonymes et substituables dans tous les contextes. Nous pouvons faire une gradation synonymique en tenant compte du protagoniste:
ex: Plus vous caressez le chat, plus il fera le dos plus gros (le chat est le protagoniste).
Fais du bien à un cochon et il viendra chier sur ton balcon (Québec) - le protagoniste n'est plus le chat mais d'autres animaux.
Fais du bien à un vilain, il vous chie dans la main - le protagoniste devient humain.

Le protagoniste peut être concret, comme dans le proverbe roumain: *Vulpea care nu ajunge la struguri, zice ca sunt acri* (Le renard qui ne touche pas les raisins, dit qu'ils sont acides); ou comme celui français: *Ce que lion ne peut, renard le fait*, mais nous pouvons également avoir comme protagoniste d'une parémie, une notion abstraite:
Ce nu putem avea, nu este de calitate (Ce qu'on peut pas obtenir, n'est pas de bonne qualité)
Mieux vaut ruse que force. On parle dans ce cas des proverbes spécifiques face aux proverbes génériques.
Nous pouvons également parler de parémies hyponymes ou de celles hyperonymes, c'est-à-dire, plusieurs parémies spécifiques faisant partie d'un groupe précis et une parémie générique dont le protagoniste coïncide avec la thématique du groupe. Prenons comme emple celui de Sevilla Munoz:
ex: « La nuit tous les chats sont gris », proverbe qui une relation de hyponymie avec les parémies suivantes:
La barbe ne fait pas l'homme.
La robe ne fait pas le médecin.
L'habit ne fait pas le moine.
L'air ne fait pas la chanson.
Tout ce qui brille n'est pas or.
Serpent qui change de peau est toujours serpent.
Lavez chien, peignez chien; toutefois n'est que chien.
Dans ce cas, la parémie hyperonyme serait la phrase proverbiale:
Les apparences sont trompeuses.

2.2.2. L'expression parémiologique

Il s'agit ici d'une étape dans laquelle nous cherchons à déterminer la parémie roumaine qui exprime le plus exactement le sens de la parémie française. Dans une telle étape, nous devons tenir compte de quelques principes fondamentaux comme le montre Munoz ("Les proverbes et les phrases proverbiales et leurs équivalents en espagnol", *Langages*, 139 :98). Nous allons voir, dans ce qui suit, en quoi consistent ces principes.

De manière générale, les recueils bilingues ou plurilingues donnent une phrase équivalente pour une parémie, sans indiquer laquelle est la plus proche du point de vue morphosyntaxique, sémantique et pragmatique. C'est à nous, les traducteurs, de choisir la plus appropriée: c'est une recherche individualisée, parémie par parémie et non d'un groupe de signification proche.
La recherche des équivalences peut se faire grâce au thème de chaque parémie. Pour bien trouver les équivalents d'un proverbe, nous avons un outil sémantique qui facilite beaucoup la recherche individualisée, à savoir l'idée clé ou le thème. Le fait que l'on puisse se rendre compte du thème de la parémie de la langue de départ est très important car, à partir d'ici, nous pouvons trouver la forme adéquate dans la langue d'arrivée. Nous traduisons un sens, non une forme. Dans certaines langues, il y a des proverbes qui ont la même forme, le même sens, mais il y a également, pour le même sens, des formes différentes. La connaissance du thème du proverbe nous aide à trouver la forme correcte dans la langue d'arrivée, qui traduit le même sens.
Le problème qui se pose est que les recueils qui emploient les critères thématiques pour grouper les parémies sont assez rares. Le plus souvent, dans de tels recueils, nous utilisons plutôt le critère actantiel, le protagoniste. Pourtant, la pratique traductologique montre l'efficacité du critère thématique associé au critère actantiel. Le thème de chaque parémie est le lien avec la langue 2:
ex: Le proverbe "Loin des yeux, loin de cœur"- quand on ne voit plus une personne, les sentiments s'éteignent et, en roumain, l'équivalent est: "Ochii care nu se vad se uita"(On oublie les yeux qu'on ne voit plus).
Par ailleurs, il existe une distinction entre l'équivalence "formelle ou littérale" et l'équivalence "conceptuelle". Nous ne devons pas oublier que le roumain est une langue latine, ce qui fait qu'il y a de fortes chances de trouver des proverbes, non seulement ayant le même thème, mais également la même forme. Nous allons parler dans ce cas d'une équivalence formelle et littérale et les emples qui suivent vont montrer cela:
ex: Qui se ressemble, s'assemble.
Cine se seamana, se aduna.
Tel père, tel fils.
Asa tata, asa fiu.
L'argent ne fait pas le bonheur.
Banul nu aduce fericirea.
Il faut battre le fer quand il est chaud.
Bate fierul cat e cald.
et la liste est loin d'être exhaustive.

La tendance à mettre en rapport les parémies d'après leur caractère générique ou spécifique dépend fortement de leur protagoniste. Le proverbe français "La nuit tous les chats sont gris" fait référence aux apparences, aux apparences trompeuses provoquées par l'obscurité de la nuit, le manque de lumière, nuance que l'on trouve dans le proverbe roumain: " *Noaptea toate babele sunt frumoase* " (" *La nuit toutes les vielles sont belles* "), qui présente une équivalence formelle. Il y a encore un proverbe qui contient cette idée de l'obscurité comme origine des fausses apparences, mais il n'y a pas de référent concret : "Noaptea suntem toti la fel " ("La nuit nous sommes tous pareils").
L'établissement d'une gradation dans les équivalences conceptuelles d'après le caractère générique ou spécifique de la parémie de la langue de départ. Le proverbe "Plus vous caressez le chat plus il fera le dos gros ", qui a comme thème l'ingratitude, a comme

équivalent en roumain "Si on lui tend un doigt, il prend toute la main", qui a comme protagoniste l'être humain, et non un animal.
L'appartenance, si possible, à la même catégorie parémiologique à savoir phrase proverbiale, pour phrase proverbiale, est un principe que nous ne prenons pas en considération du moment où le roumain est une langue qui ne fait pas de distinction entre le proverbe, la phrase proverbiale et le dicton.

2.3. Quelques équivalences

Dans la traduction, il y a, en ce qui concerne les proverbes, un problème de choix de la séquence appropriée, comme mentionné précédemment: l'existence de plusieurs formes, soit dans la langue de départ, soit dans la langue d'arrivée, soit dans les deux, pour exprimer la même chose.
ambition De grande monté, grande chute.
Qui saute le plus haut, descend le plus bas.
C'est se précipiter que de s'élancer trop haut.
affection L'affection aveugle la raison.
On voit toujours par les yeux de son affection.
précipitation Il ne faut pas mettre la charrue avant les bœufs.
Il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué.

C'est pour cela que le traducteur doit trouver le meilleur sens du proverbe en question, par une bonne connaissance des proverbes appartenant aux deux langues et ensuite essayer de trouver dans la langue d'arrivée le proverbe qui corresponde le mieux au premier. Il faut savoir qu'il existe des proverbes ayant des équivalents dans d'autres langues, mais il existe également des proverbes qui se traduisent mot à mot et, dans ce cas, il arrive que le locuteur ne le comprenne pas, ne maîtrisant pas la culture de l'autre.
ex: A bon mentir qui vient de loin.
Un chien regarde bien l'évêque. (Autre fois il était défendu aux évêques d'avoir de chien chez eux, afin que les fidèles qui iraient leur demander l'hospitalité ne fussent point exposés à être mordus).

On va tenter dans ce qui suit de donner quelques proverbes équivalents en roumain:
- Des proverbes qui se traduisent mot à mot:
ex: Mieux vaut tard que jamais = Mai bine mai tarziu decat niciodata.
Il n'y a pas de fumée sans feu = Fum fara foc nu exista.
Au besoin on connaît l'ami = Prietenul la nevoie se cunoaste. (on remarque seulement un changement de l'ordre des mots).
Chien qui aboie, ne mord pas = Cainele care latra, nu musca.
Les corbeaux ne crèvent pas les yeux aux corbeaux = Corb la corb nu-si scoate ochii.
Un clou chasse l'autre = Cui pe cui scoate.
Les cordonniers sont toujours les plus mal chaussés = Cizmarul e intotdeuna cel mai prost incaltat.
Chacun porte sa croix dans ce monde = Fiecare isi poarta crucea pe aceasta lume.
A cheval donné on ne regarde pas les dents = Calul de dar nu se cauta la dinti.
Certains proverbes ont presque la même forme, quelques mots changent uniquement:
ex: L'habit ne fait pas le moine.
Haina nu face pe om. (L'habit ne fait pas la personne).

Une hirondelle ne fait pas le printemps.
Cu o floare nu se face primavara. (Une fleur ne fait pas le printemps)
D'autres ont le même sens mais présentent une toute autre forme:
ex: A bon chat bon rat (se dit de celui qui attaque, qui trouve un antagoniste capable de lui résister).
Fiecare nas isi gaaseste nasul (Chaque parrain a un parrain).
A chaque oiseau, son nid est beau (Chacun admire sa maison, sa propriété).
Après la pluie, le beau temps. (La joie succède souvent à la tristesse, le bonheur au malheur).
Va rasari sorele si pe strada mea (le soleil va se lever aussi sur mon chemin).
La belle plume fait le beau oiseau (C'est bien souvent l'habit, la parure qui fait valoir la personne).
Haina face pe om (L'habit fait la personne).
Petit homme abat le grand chêne.
Buturuga mica rastoarna carul mare. (Le grand tronc renverse le petit char)
Loin des yeux, loin de cœur.
Ochii care nu se vad, se uita.
Dieu donne le bœuf, mais pas la corne.
Dumnezeu iti da dar nu-ti baga si in gura. (Dieu te donne, mais il ne le met pas dans ta bouche).
Donner une chandelle à Dieu et une au diable.
Fa-te frate cu dracul pana treci puntea (Fait du diable ton frère le temps de passer le pont).
Tant de têtes, tant d'avis.
Cate bordeie, atâtea obicee (Tant de maisons, tant d'habitudes).

Si nous regardons plus attentivement les proverbes qui ont pour thème l'argent, nous constatons une très grande diversité. Très souvent l'aspect négatif est souligné :
L'argent fait perdre et pendre des gens.
L'argent fait rage et amour mariage.
L'argent n'a pas d'odeur.
Certains présentent néanmoins un côté positif de l'argent :
Plaie d'argent n'est pas mortelle.
Argent portant porte médecine.
Amour fait beaucoup, mais argent tout.
Rien n'est plus éloquent que le son d'argent.
Argent peut moult, argent peut tout.

Dans cette catégorie on peut dégager une sous catégorie qui présente les deux faces possibles de l'argent :
L'argent est un bon serviteur, mais c'est un mauvais maître.
L'argent est un remède à tout mal, hormis l'avarice.
L'argent est toujours bien venu, quoiqu'il arrive dans u torchon sale.

En roumain, on n'a pas tant de proverbes avec ce thème, d'où la difficulté de trouver un équivalent, sans perdre tout le sens donné par le proverbe français :
Banii sunt ochiul dracului. (L'argent est l'œil du diable)

Dragostea trece prin burta. (L'amour passe par le ventre)-La nécessité de l'argent, même quand on aime.
Banul la ban, paduchele la paduche. (L'argent va vers l'argent, et le puce vers le puce).
Banii nu aduc fericirea (L'argent n'apporte pas le bonheur.).

CONCLUSION

Cette étude a eu pour but de montrer les modalités utilisées dans la traductologie pour faire circuler ces parémies.
L'ouvrage se propose de faire une analyse des proverbes français et roumains, en ébauchant d'abord une analyse lexique-grammaticale puis une analyse des procédures utilisées pour traduire les proverbes, dans laquelle nous avons essayé de donner quelques équivalents des proverbes roumains. La conclusion s'est rapidement imposée: la traduction des proverbes est quelque chose de délicat, beaucoup plus comple que nous l'aurions cru. En effet, il a des principes dont on doit tenir compte lorsque l'on passe d'une langue première à une deuxième langue : il y a des proverbes qui se traduisent ad litteram, étant donné leur universalité, mais il y a également des proverbes pour lesquels on ne trouve pas d'équivalents, étant donné le fait qu'il existe des différences d'ordre culturel qui interviennent dans le processus de la traduction. En effet, dans la traductologie il faut tenir compte du fait que l'on ne traduit pas une forme mais un sens.
Même si parfois il est tombé en désuétude, le proverbe est au cœur de nombreux discours argumentatifs, ce qui impose une analyse plus fine prés de son statut de discours d'autorité mais pas uniquement. Un prochain travail pourrait être consacré à la dimension culturelle, voir sociolinguistique du proverbe.

Bibliographie :

ARNAUD, P.J.L.,"Réflexion sur le proverbe", *Cahier de lexicologie 59*, INALF CNRS, Paris, 1991
CONNENA, "Sur un lexique grammaire comparé des proverbes", *Langages*, Larousse, Paris 1991
CONNENA, "Structures syntaxique des proverbes des proverbes français et italiens", *Langages* 139,
Larousse, Paris, 2000
GROSS, M., "Les phrases figées en français", *L'information grammaticale* 59, Paris, 1993
GROSS, M., "Les expressions figées en français: des noms composés aux locutions", *L'essentiel en français*, 1996
KLEIBER, G., "Les proverbes, des dénominations d'un type très très spécial", *Langue française 123*,
Larousse, Paris, 1999.
SCHAPIRA, C. "Les stéréotypes en français", *L'essentiel français*, 1999
SEVILLA MUNOZ, J., "Les proverbes et phrases proverbiales français et leurs équivalents en espagnol",
Langages 139, Larousse, Paris, 2000.

Liviu CĂLBUREAN
Universitatea Bucureşti

À PROPOS DES QUESTIONS ALTERNATIVES

Résumé *: Cet article porte sur le fonctionnement discursif des « questions alternatives ». Notre intention a été de relever les traits qui mettent en relation ces questions avec les deux types d'interrogation que la grammaire traditionnelle appelle totale et, respectivement, partielle. Notre conclusion, cristallisée après l'étude des questions dites « combinées », est que l'affinité entre les questions partielles et les questions alternatives est hors de doute.*

Mots-clés : *question, interrogation totale, interrogation partielle, questions alternatives*

1. Introduction

Les grammaires traditionnelles incluent dans la catégorie qu'on appelle d'habitude **l'interrogation totale** (portant sur l'énoncé entier) les questions du type « *oui / non / peut-être* » (dénomination suggérant les trois variantes de réponse possibles).

On laisse systématiquement de côté une autre catégorie, aussi importante que l'interrogation propositionnelle ou l'interrogation de fonction propositionnelle. Il s'agit des questions que C. Kerbrat-Orecchioni (1991 : 19) appelle ***alternatives***. La taxinomie suivante gardera l'esprit de ses remarques. Deux remarques s'imposent :

- Nous laisserons de côté les questions du type « Tu pars ou non ? », qui s'éloignent de la valeur illocutoire qui nous intéresse – quête d'information. Selon le même auteur, elles représentent plutôt des sommations ;
- Les « questions combinées » entrent, pour Kerbrat-Orecchioni, dans la même catégorie des questions alternatives. Cela s'avérera très utile dans notre démarche de motiver la parenté entre la plupart des catégories des questions combinées et l'interrogation de fonction propositionnelle.

2. Une taxinomie des questions alternatives[1]

a) **<u>Questions à deux ou plusieurs membres et à alternative unique</u>**

(1) A : Va-t-il visiter **la France ou l'Angleterre** ?
B : Il va visiter **la France**.

b) **<u>Questions à deux ou plusieurs membres et à deux ou plusieurs alternatives de réponse</u>**

(2) A : Va-t-il visiter **l'Italie, l'Espagne, la France ou l'Angleterre** ?
B : Il va visiter **la France et l'Angleterre**.

[1] Nous avons emprunté les sous-classes a), c) et d) à la taxinomie de E-R. Iordache (1999 : 22-23), en la complétant par la sous-classe b). Nous avons aussi tenu compte des principes de classification exposés par P. Botezatu (1982 : 206 et sq.).

c) **<u>Questions à plusieurs membres et à liste complète des réponses</u>** (précisant donc toutes les alternatives de la liste qui font l'objet du choix)

(3) A : Tu aimes **le chocolat, les bonbons, les gâteaux, les fruits** ?
B : J'aime **le chocolat, les fruits et les bonbons**, mais pas les gâteaux.

d) **<u>Questions à deux ou plusieurs membres et à choix nonexclusif</u>**

(4) A : Tu aimes un romancier réaliste du XlX-ème siècle – **Balzac, Stendhal, Flaubert, Mérimée** ?
B : J'aime Flaubert (mais cela ne veut pas dire que je déteste les autres).

Les questions appartenant aux sous-classes c) et d) sont, du fait de l'absence de l'opérateur de disjonction *vel* – Λ, des appels à confirmer. L'interrogé peut très bien répondre par « Oui / Non / Peut-être », ces réponses portant sur **tous** les membres de la question.

Dans le cas a), l'interrogateur énumère certains membres de la classe des réponses possibles (sans pour autant l'épuiser). La question fournit la liste des rhèmes potentiels, tandis que la réponse sélecte l'alternative que l'interrogé prend pour vraie.

Dans le contexte appartenant à la sous-classe b), deux alternatives de réponse sont vraies. C'est la seule différence entre les questions a) et b).

Quelques remarques s'imposent à propos de ces quatre sous-classes de questions propositionnels : il y a des traits qui approchent ces questions de l'interrogation de fonction propositionnelle et d'autres qui les approchent de l'interrogation du type « Oui / Non / Peut-être ».

L'énumération des éléments dont celui qui répond doit choisir une ou plusieurs alternative(s) vraie(s) est à mettre en relation avec l'interrogation de fonction propositionnelle, à la seule différence qu'au lieu de la classe entière, dans ce dernier cas, il existe un archilexème qui la représente.

D'autre part, l'information nouvelle figure déjà dans la question, le rôle de l'interrogé étant celui d'opérer une sélection qui élimine la (les) variante(s) fausse(s). De ce point de vue, nous nous trouvons devant un appel à confirmer, spécifique à une question « Oui / Non / Peut-être ».

Tout comme dans le cas de l'interrogation de fonction propositionnelle, la présupposition locale[1] gouverne question et réponse :

a) et b) *Il va visiter un pays.*

Dans le cas de b), la réponse conteste le présupposé, s'agissant de deux pays qu'il va visiter.

c) *Tu aimes quelque chose.*

Suite au jeu des shifters, dans la réponse le présupposé sera le même, mais ce qui différera sera la personne (première du singulier). Cela reste valable pour le contexte d) :

[1] Voir R. Martin (1983 : 213).

d) *Tu aimes un romancier réaliste du XlX-ème siècle.*

L'ellipse des fragments thématiques au niveau de la réponse est surtout possible dans des contextes assimilables à la catégorie b) :

(5) A : La Norvège est monarchie ou république ?
B : Monarchie.

Par contre, elle est difficilement acceptable dans le cas de la sous-classe d), d'autant plus que le choix est nonexclusif :

(6) A : Tu aimes un romancier réaliste du XlX-ème siècle – **Balzac, Stendhal, Flaubert, Mérimée ?**
B : ? Flaubert.

En échange, le clivage est acceptable pour toutes les catégories analysées, tout comme la réponse entière :

(7) A : Va-t-il visiter **la France ou l'Angleterre** ?
B : Il va visiter **la France**.
B' : C'est **la France** qu'il va visiter.

Toutefois, si une telle question contient le verbe **être** (copule) ou une séquence standardisée du type *Il fait chaud*, le clivage deviendra inacceptable :

(8) A : La Norvège est monarchie ou république ?
B : La Norvège est monarchie.
B' : ?* C'est monarchie que la Norvège est.

(8a) A : Quel temps fait-il ?
B : ?* C'est chaud qu'il fait.

Voilà maintenant des emples illustrant les autres catégories exposées dans cet article :

(9) A : Va-t-il visiter **l'Italie, l'Espagne, la France ou l'Angleterre** ?
B : Il va visiter **la France et l'Angleterre**.
B' : Ce sont **la France et l'Angleterre** qu'il va visiter.

(10) A : Tu aimes **le chocolat, les bonbons, les gâteaux, les fruits ?**
B : J'aime **le chocolat, les fruits et les bonbons**, mais pas les gâteaux.
B' : Ce sont **le chocolat, les fruits et les bonbons** que j'aime.

(11) A : Tu aimes un romancier réaliste du XlX-ème siècle – **Balzac, Stendhal, Flaubert, Mérimée ?**
B : J'aime Flaubert (mais cela ne veut pas dire que je déteste les autres).
B : C'est **Flaubert** que j'aime (mais cela ne veut pas dire que je déteste les autres).

3. Les questions combinées

Un argument en faveur de la relation entre les quatre sous-classes qui nous intéressent et la question de fonction propositionnelle est donné par le regroupement des deux types de questions dans ce que nous appelons une « question combinée »[1] :

a) **Questions de fonction propositionnelle + questions à deux ou plusieurs membres et à alternative unique**

(12) A : Quel pays va-t-il visiter ? **La France ou l'Angleterre** ?
B : Il va visiter **la France**.

b) **Questions de fonction propositionnelle + questions à deux ou plusieurs membres et à deux ou plusieurs alternatives de réponse**

(13) A : Quel pays va-t-il visiter ? **L'Italie, l'Espagne, la France ou l'Angleterre** ?
B : Il va visiter **la France et l'Angleterre**.

c) **Questions de fonction propositionnelle + questions à plusieurs membres et à liste complète**

(14) A : Qu'est-ce que tu aimes ? **Le chocolat, les bonbons, les gâteaux, les fruits** ?
B : J'aime **le chocolat, les fruits et les bonbons**, mais pas les gâteaux.

d) **Questions de fonction propositionnelle + questions à deux ou plusieurs membres et à choix nonexclusif**

(15) A : Quel romancier réaliste du XlX-ème siècle est-ce que tu aimes ? **Balzac, Stendhal, Flaubert, Mérimée** ?
B : J'aime Flaubert (mais cela ne veut pas dire que je déteste les autres).

Pour compléter la liste des questions combinées, nous devons signaler l'existence du comple interrogatif **question de fonction propositionnelle + question propositionnelle à alternative unique** :

(16) - Quelle chaleur ? La lampe à souder ?
- **Ouais**, avec un truc spécial.

(Dialogue fourni par
Jean-Louis Dessalles, www.limsi.fr)

(17) LA BARONNE
Et de quoi seriez-vous confus ? D'être la perle des professeurs ?
(Pagnol, *Topaze*)

[1] Voir Iordache (1999 : 23), à la taxinomie de laquelle nous avons ajouté la sous-catégorie b).

Ce qui caractérise ces questions c'est la combinaison entre les deux types d'interrogation. La forme finale en est une question totale comple engendrant une intervention réactive du type « Oui / Non / Peut-être ». Celui qui pose la première question remplace, dans la seconde question, la variable par une constante.

Pratiquement, il s'agit de vérifier si la substitution a eu pour résultat une réponse vraie, en d'autres termes, d'un auto-contrôle cognitif auquel recourt l'interrogateur. Il en est de même pour les autres questions combinées, la seule différence consistant dans le *nombre des alternatives de substitution*.

4. Conclusions

Pour conclure sur le spécifique des questions alternatives, il faut dire que la parenté avec les questions de fonction propositionnelle en est difficilement contestable. La classe des réponses possibles est représentée soit par tous (ou la plupart) des membres, soit, dans, dans le cas de l'interrogation de fonction propositionnelle, par son « délégué » - le pronom ou l'adverbe interrogatif.

Dans une conception plus accueillante, ces questions se trouvent au carrefour entre ce qu'on appelle interrogation totale et interrogation partielle. Ce qui semble incliner la balance vers le premier type, c'est la présence du terme soumis au questionnement dans toutes les deux interventions de la paire. Par contre, ce qui permet de ranger une telle question dans la seconde catégorie, c'est la possibilité de relever, dans l'échange auquel elle appartient, une présupposition locale, qui nous fait penser à l'idée de thème. La possibilité d'y opérer une ellipse ou un clivage est un argument allant dans la même direction.

Bibliographie :

BOTEZATU, P., *Erotetica – logica intrebarilor (principii si aplicatii)*, in Grecu, C., *Logica interogativa si aplicatiile ei*, Editura Stiintifica si Enciclopedica, Bucuresti, 1982.

IORDACHE, R.-E., *L'interrogation en français et en roumain*, Analele Universității din Craiova, Seria «Langues et littératures romanes», 1999.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., *La question*, Presses Universitaires de Lyon, 1991.

MARTIN, R., *Pour une logique du sens*, Presses Universitaires de France, coll. Linguistique Nouvelle, 1983.

Francis CLAUDON
Université Paris XII

LES FRANÇAIS FACE À L'IDENTITÉ CULTURELLE ET NATIONALE
ESSAIS DE DÉFINITION

Résumé : *Ce congrès entend consacrer une partie de ses travaux aux processus par lesquels se constitue une identité nationale. Le sujet est beau, d'actualité, mais il peut aussi paraître suspect, si l'on songe au retour en force des extrémismes, en Europe au moins, depuis quelque temps. Pour cette raison le champ qu'on voudrait embrasser maintenant est systématiquement loin de nous et anti-polémique. Procédant par quelques coups de sonde, il ira depuis une Antiquité réputée 'achronique' et polyethnique, jusqu'au milieu du 19°siècle, vers le moment où le conflit franco-prussien pollue, par contagion, la totalité des idéologies. Election, sélection, exclusion, dans tous les sens du terme vont devenir, particulièrement de Voltaire jusqu'à Taine, les clés de notre parcours, car les intellectuels n'ont pas attendu Bismarck pour que se construise"par le fer et par le sang" une identité nationale. Offrant toutes sortes de combinaisons, le processus définitoire se fait infiniment subtil; il sollicite le plus souvent le symbole et l'imaginaire, au nom d'une recherche hypocrite ou naïve de l'authenticité. J'ajoute que si j'ai choisi de retracer ces débats bien oubliés c'est aussi parce qu'ils ramènent le comparatisme, à l'histoire des idées et à la vocation première -internationaliste- de notre discipline. Il n'y a pas lieu que ce débat soit monopolisé par les historiens politiques, pas plus qu'il n'avait été sain qu'il soit obéré par les séquelles des guerres mondiales. Naguère le livre de J.M.Carré (**Les Ecrivains français et le mirage allemand**, Paris,Boivin,1942) butait, en quelque sorte, sur la dureté des temps et par conséquent sur l'idée nationale. Il en est un peu de même, à mon avis, avec le livre que Sophie Wahnich vient de publier: **L'impossible citoyen:l'étranger dans le discours de la Révolution française** (Paris, Albin Michel,1977) ; elle y établit que très vite les législateurs de la république, les adeptes des Droits de l'Homme ont déchu Paine et Cloots de leur citoyenneté d'honneur, avant d'instaurer une politique de contrôle et de refoulement des étrangers pénétrant sur le sol français. C'est dire,certes, comme sont comples les rapports de l'individu et du collectif, voire même qu'ils sont peut-être antagonistes quand ils tâchent de situer l'identité nationale par rapport à l'international. Mais on doit aussi pouvoir analyser le phénomène dans le seul champ de la littérature en insistant sur le phénomène de construction de cette idée, et non sur son précipité qui s'appelle le nationalisme.*

Mots-clés *:identité culturelle, identité nationale, symbole, littérature*

De l'Antiquité aux Lumières

Il faut peut-être remonter à une origine, qui pour notre continent se situe en Grèce et à Rome. Le monde méditerranéen a senti qu'il peinait à dire l'identité de la cité, à définir la spécificité de ce petit royaume. En un temps où-pourtant- n'existaient ni cartes, ni visas, ni polices , mais plutôt des esclaves, des castes, des phratries, des tribus, des privilèges, le grand mérite des écrivains antiques est d'avoir posé le problème en des termes déjà modernes et actuels.

L'identité par sélection

Dans l'**Histoire de la guerre du Péloponèse**, Thucydide dégage ce que j'appellerais une identité 'par sélection'. L'"Oraison funèbre" que Périclès est censé prononcer en l'honneur des premiers Athéniens tombés au combat (II,36-41), fait dire au stratège que l'identité 'attique' se définit par une culture (des fêtes, des jeux,des constructions,des arts), par la langue, par un régime démocratique. Ce sont là des critères à la fois élastiques et élitistes, ou restrictifs. Comme il n'existe ni postes-frontières, ni passeports, comme le voyage revêt essentiellement un caractère absolu (dans la conquête, la colonisation ou l'exil politique), les Athéniens sont ceux qui diffèrent, qui divergent des autres; on est d'abord"Grec", on est -encore mieux- "Athénien", mais par volonté ou par système; cette qualité ne procède guère d'un fait familial ou territorial, mais elle découle d'une croyance co-partagée, d'une communion dans un idéal:
"Notre régime politique ne se propose pas pour modèle les lois d'autrui, et nous sommes nous-mêmes des emples plutôt que des imitateurs "
(Histoire de la guerre du Péloponèse,*II,37)*
Certes ce serait faire injure à Périclès ou à Thucydide que de leur prêter la foi du charbonnier [1]; ils ne croyaient certainement pas que le véritable "atticisme", l'authentique démocratie fonctionnaient là, sous leurs yeux, au quotidien! Mais précisément parce qu'il entre, dans l'"Oraison funèbre", une large part d'idéalisation, ce processus paraît singulièrement fantasmatique, déjà très subtilement moderne.

L'identité par élection
Par comparaison la démarche latine semble antithétique, frustre et d'une brutale simplicité. Si l'on se réfère,par emple, à Virgile, le fameux "Eloge de l'Italie" que l'on trouve dans la 2° **Géorgique** pose bel et bien le principe d'un *jus soli* :
"Sed neque Medorum silvae ditissima terra
Nec pulcher Ganges atque auro turbidus hermus
Laudibus Italiae certent,non Bactra neque Indi
Totaque turiferis Panchia pinguis arenis"
Oui, *jus soli* très net, même s'il recourt fallacieusement aux oripeaux de la culture et -oubliant astucieusement le fait hellénistique- s'il établit audacieusement son *limes* aux portes des peuples barbares qui traditionnellement ont menacé ce monde méditerranéen [2].
En face, il y a le *jus sanguinis*; d'habitude on le dit d'origine germanique; il n'en semble ps ainsi; il se pourrait que la première formulation se trouve, derechef, chez Virgile, dans **l'Enéïde**, où les Latins descendent, prétendûment, de Vénus, d'Anchise et d'Enée:
"...Multum ille et terris jactatus et alto
Vi Superum,saevae memorem Junonis ob iram.
Multa quoque et bello passus,dum conderet urbem
Inferretque deos Latio,genus unde Latinum
Albanique patres,atque altae moenia Roma"

---

[1]Cf.dans le même sens, Isocrate *"Notre Cité fait en sorte que le terme d'Hellène ne semble plus être le fait d'une race, mais 'une forme de pensée et que l'on appelle Hellènes plutôt ceux qui participent à notre culture que ceux qui participent à une commune nature "* (**Panégyriqque d'Athènes**, 250)
[2] Cf l'étonnant passage de l'argument à sa limite dans Saint Augustin, **Cité de Dieu**, XIV,28 où s'enchevêtrent inextricablement cité terrestre et Cité céleste qui se partagent pourtant l'humanité

Là aussi soulignons l'importance du 'geste symbolique' ("*inferret deos Latino")* . Et rappelons que la même démarche se retrouve... chez Wagner, au troisième acte des **Meistersinger,** lorsqu'il fait chanter à Sachs le cordonnier de Nürnberg , l'éloge du *"noble art allemand"* . Belle poésie! Mais, même pour Wagner -contemporain et admirateur de Bismarck- cet art du *Minnesang* dont les recettes se transmettent de génération en génération finit dans la sclérose; il doit se ressourcer par une transcendance externe ou dans un transport étranger, celui qu'incarne Walther von der Vogelweide de même qu'Enée le trouve dans le Latium. Décidément la cause paraît inextricable, les distinctions (culture vs.nature/endogène vs.exogène/authentique vs.inauthentique) spécieuses, parce qu'elles suggèrent d'emblée des exceptions . Comme si l'identification normative, lorsqu'elle veut se déclarer, ne pouvait, par principe, que... déroger!

L'identité par exclusion.

C'est sans doute la raison pour laquelle le principe de 'l'élection' confine vite avec celui de l'exclusion.

Prenons l'emple des Lumières et de Voltaire . D'un côté notre auteur veut se dégager de tout préjugé en écrivant l'histoire des moeurs, des sociétés, des mentalités; mais d'un autre côté son cosmopolitisme paraît si résolument chauvin. Dans une lettre -assez célèbre- au marquis d'Algarotti le philosophe étincelle d'esprit -et de mauvaise foi- pour établir la richesse de la langue française face à la moindre richesse de l'italien.Viennent sous sa plume, en cascade, les termes de "*superbe,hauteur,arrogance, dédain,mépris, contemption, supériorité",* ils valent tellement mieux que "*orgoglio,disprezzo"* ou *"disgusto"* ... Cette attitude trouve son couronnement - ou sa condamnation à l'aune des valeurs comparatistes modernes- dans le fameux Mémoire que Rivarol écrit pour l'Académie de Berlin et qui s'intitule **De l'Universalité de la langue française**.

De surcroît Voltaire ne semble pas avoir vraiment compris que les identités nationales sont des constructions et des respirations de l'esprit. Evoque-t-il le "Siècle de Périclès", le "Siècle d'Auguste" ? c'est pour les réduire à des sortes de sessions académiques, les travestir en manifestations de salon. A cet égard la préface du **Siècle de Louis XIV** est presque caricaturale :

"Ce n'est pas seulement la vie de Louis XIV qu'on prétend écrire;on se propose un plus grand objet.On veut essayer de peindre à la postérité,non les actions d'un seul homme,mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais (...) Quiconque pense (...)quiconque a du goût ne compte que quatre siècles dans l'histoire du monde.

Le premier de ces siècles (...)est celui de Philippe et d'Alexandre,ou celui des Périclès,des Démosthène, des Aristote, des Platon (...).

Le second âge est celui de César et d'Auguste(...)

Le troisième est celui qui suivit la prise de Constantinople par Mahomet II (...)Les Médicis appellèrent à Florence les savants que les Turcs chassaient de la Grèce:c'était le temps de la gloire de l'Italie.Les beaux arts y avaient repris une vie nouvelle (...).

Le quatrième est celui qu'on nomme le siècle de Louis XIV;et c'est peut être celui des quatre qui approche le plus de la perfection (...) A commencer depuis les dernières années du cardinal de Richelieu jusqu'à celles qui ont suivi la mort de Louis XIV,il s'est fait dans nos arts,dans nos esprits,dans nos moeurs,comme dans notre gouvernement,une révolution générale (...)Cette heureuse influence ne s'est pas même arrêtée en France.Elle s'est étendue en Angleterre;elle a excité l'émulation dont avait alors besoin cette nation spirituelle et hardie;elle a porté le goût en Allemagne,les sciences en Russie,elle a même

ranimé l'Italie qui languissait, et l'Europe a dû sa politesse et l'esprit de société à la cour de Louis XIV"
En apparence on n'est pas plus cosmopolite, en réalité on saurait être moins respectueux de l'antérieur, de l'ailleurs. Qui suis-je? qu'est ce que l'autre? où commence l'altérité? où s'arrête ma 'famille' , toutes ces questions parmi les plus essentielles de la littérature et de la pensée, voilà qu'elles tournent au panégyrique de soi-même, du bel esprit, du bon goût parisien! Quelle restriction de champ par rapport à Thucydide ou à Virgile que Voltaire pensait pourtant continuer!

Une dialectique élection/exclusion
Lorsque survient la Révolution française on semble rencontrer par excellence le processus de construction identitaire.Symboles, imaginaire, entrent en éruption , et quel ensemble singulier[1]!
Mirabeau, dès le 3 février 1789, est sans doute un des tout premiers à mettre à jour les rouages du processus 'définitoire'; dans sa **Réponse aux protestations de l'Assemblée des Etats de Provence** il s'écrie: *"Eh comment s'arrêterait-il aujourd'hui dans sa course civique celui qui,le premier d'entre les Français, a professé hautement ses opinions sur les affaires nationales, dans un temps où les circonstances étaient bien moins urgentes et la tâche bien plus périlleuse?"* . Ce qui veut dire: jusqu'à présent n'existaient que des sujets du roi de France ; mais, moi Mirabeau, dès le moment où j'ai voulu le bien de la collectivité (la nation), je naîs à moi-même et aux autres, je deviens *"le premier (des) Français"* , d'où le sacrifice auquel je puis consentir, celui des privilèges, des ordres, des traditions historiques les mieux établies. Oui, si l'on suit cette pensée l'identité paraît bien procéder d'une volonté arrêtée.
De même avec l'abbé Grégoire; un mauvais esprit intolérant et xénophobe - un extrémiste d'aujourd'hui- ferait remarquer que cet abbé était originaire de Lorraine; il n'était donc pas ...Français de souche; il venait de l'extérieur, d'une province étrangère, rattachée récemment au royaume de France ! Pourtant ce "curé jureur" propose à la Convention et à la nation de planter le plus grand nombre possible d'*arbres de la liberté* ; parce que "*vous vous souviendrez un jour,* -dit-il-*vous et vos enfants, en contemplant ces arbres, que vous êtes Français et libres"* . N'est-ce pas, en un autre contexte, exactement la même démarche que celle de Périclès dans l'Oraison funèbre? L'identité nationale s'induit; elle ne se déduit pas d'un sol ou d'un sang. Et surtout elle se nourrit de gestes et de signes.
La force de cette attitude, si on la retourne, explique peut-être la suspicion xénophobe des Révolutionnaires. Contrairement à ce qu'ont longtemps estimé les historiens français (Mathiez,Aulard,Soboul) Sophie Wahnich affirme que, par essence, le discours de la Législative puis de la Convention, attache à la notion de 'non-français' , d'étranger, celle de 'suspect'. En effet, dit l'historienne, la déclaration de paix au monde, énoncée par la Constituante en mai 1790, change de nature lorsqu'elle est renouvelée en novembre 1792, dans l'urgence des premières défaites militaires. Elle avait été invitation à l'espoir, à l'amitié universelle; elle devient mise en garde; les hommes ne sont plus frères, mais seulement alliés ou adversaires potentiels. De surcroît ,très vite les 'bons' seront suspects, au nom de la peur des 'méchants' qui corrompent ,avec *"l'argent de l'étranger"*, les 'faibles', les trop jeunes républicains qui s'éveillent à la nation et à la France. D'où les fameux mots d'ordre: *"la liberté ou la mort", " la patrie en danger"*, qui sonnent comme autant d'appel à la

[1] Voir le volume de la Bibliothèque de la Pléïade, **Les Orateurs de la Révolution française**

(re)construction d'une identité simultanément nationale et politique. Oui, si, brusquement, à partir de juillet 1789 la patrie française se trouve en avance du temps historique, si elle se met soudain à réaliser, face à l'univers encore aveugle, la libération prophétique du genre humain, les étrangers, particulièrement ceux qui vivent au contact de la nation élue, deviennent autant les témoins d'un avenir qu'ils ne font pas que les représentants d'un ailleurs non-aboli. Ils sont donc doublement suspects: et vis à vis du temps et vis à vis de l''espace' révolutionnaires. En définissant les Français comme le peuple qui, d'un coup, acquiert la capacité à réaliser pleinement la nature humaine, la Révolution instaure une triade <étranger/sauvagerie/suspect> qui est le contrepoint de cette construction identitaire, construction simultanément nationale et politique. Le discours d'exclusion de l'étranger représente un prix à payer pour que s'éveille le 'vrai Français': pur, libéré de toutes superstitions, républicain.

Mais l'identification par exclusion vient encore se nicher là où on ne l'attendrait guère. Elle prédomine et foisonne.

Sous ce rapport un écrivain comme Chateaubriand se trouve en parfaite concordance de vue avec ses ennemis; le **Génie du Christianisme,** littéralement inspiré par la volonté de réaction, fonde son analyse sur une accusation de l'irréligion qui serait comme un coup de poignard anti-national:

*"Tandis que l'Eglise triomphait encore,déjà Voltaire faisait renaître la persécution de Julien.Il eut l'art funeste, chez un peuple capricieux et aimable, de rendre l'incrédulité à la mode (...) Le système destructeur allait, s'étendant sur la France" (**Génie du Christianisme,**première partie, livre I,ch.1)*

Pour Chateaubriand, parmi les tout premiers, la chute de la monarchie, la ruine politique et nationale se sont trouvés en germe dans le triomphe culturel des Lumières; du même coup le pays entier, son esprit, ses traditions se sont abolis dans un conformisme intellectuel et moral qui le défigurait :

"Des hommes d'une grande doctrine et d'un esprit distingué essayèrent de s'opposer à ce torrent; mais leur résistance fut inutile:leur voix se perdit dans la foule, et leur victoire fut ignorée d'un monde frivole, qui cependant dirigeait la France " (ibid.)

Avec force et talent le polémiste retourne l'argument (*"Nous ne sommes plus dans le temps où il était bon de dire:croyez et n'examinez pas"*); il fonde son apologie sur le sens du temps, l'attachement au passé, la fidélité d'un peuple à ses traditions; la religion n'est qu'une de ces racines parmi d'autres, mais habilement Chateaubriand ramène en un faisceau convergent l'art et l'esprit français sous le faisceau brillant de l'esprit chrétien. D'où cette étrange Panthéon presque exclusivement national où il nous convie:

"Nous osons croire que cette manière d'envisager le christianisme présente des rapports peu connus (...) intéressant dans son histoire, céleste dans sa morale,riche et charmant dans ses pompes, il réclame toutes les sortes de tableaux.Voulez-vous le suivre dans la poésie?(...)Le Tasse, Milton, Corneille, Racine, Voltaire, vous retracent ses miracles. Dans les belles-lettres, l'éloquence, l'histoire, la philosophie? Que n'ont point fait par son inspiration Bossuet, Fénelon, Massillon, Bourdaloue, Bacon, Pascal, Euler, Newton, Leibnitz! Dans les arts? Que de chefs d'oeuvre! Si vous l'examinez dans son culte, que de choses ne vous disent point et ses vieilles églises gothiques, et ses prières admirables, et ses superbes cérémonies!" (ibid.)

Très habilement l'écrivain appuie sur une construction idéologique qui lui est personnelle le légitime besoin identitaire d'un peuple recrus d'épreuves; la religion explique la royauté ; l'une comme l'autre fondent la France et informent sa spécificité nationale:

" Rempli du souvenir de nos antiques moeurs, de la gloire et des monuments de nos rois, le ***Génie du Christianisme*** *respirait l'ancienne monarchie tout entière.L'héritier légitime était, pour ainsi dire, caché au fond du sanctuaire dont je soulevais le voile, et la couronne de Saint Louis suspendue au dessus de l'autel du Dieu de Saint Louis; les Français apprirent à porter avec regret leur regard sur leur passé " (Préface de l'édition de 1828)*
On comprend que, le premier, Napoléon Bonaparte ait aimé ce livre [1]. A l'inverse, on se souvient combien il reprochait à **De l'Allemagne**, de Mme.de Staël, de trahir l'identité nationale [2] !

Il se trouve que le même raisonnement s'est appliqué encore dans le premier enseignement français de la littérature comparée. Ou du moins ce qui voulait s'appeler ainsi.
Deux dignes inspecteurs généraux de l'Université impériale, M.Noël et l'abbé de La Place ont proposé, au moment d'Austerlitz et de Tilsitt, un **Cours de littérature comparée** (Paris,Le Normant,1°ed.1807).où s'illustre jusqu'à la caricature la dialectique de l'élection et de l'exclusion.
Ils voulaient offrir *"aux écoliers des leçons de rhétorique comparée, tirées des auteurs français, anciens et étrangers"* . On apprenait donc là, en leur compagnie, et sans aucune perspective diachronique, toute la variété des figures de style, les plus beaux emples de "narrations", "tableaux", "descriptions", "allégories", "discours", "portraits" etc. On enseignait encore:
*" Dans ce recueil où déjà leur talent était uni au génie des auteurs du premier rang, ce sont les meilleurs écrivains du second ordre qui eux-memes avec les Rollin, les Le Batteux apprendront (...) aux amis des lettres françaises à goûter et à apprécier, aux jeunes gens à étudier, aux jeunes auteurs à imiter les grands modèles " (**Cours de littérature comparée,**28°ed.,t.I,avant-propos)*
et d'ajouter sans rire:
*"Ce changement, et une addition si importante, doivent rendre les **Leçons françaises** de plus en plus agréables au public, et il continuera sans doute de faire bonne et sévère justice des imitations ou contrefaçons qui,depuis longtemps,soit dans l'étranger, soit en France même,gâtent et dénaturent cet utile recueil " (ibidem, préface de la 28°ed. Paris,1851)*
Gardons nous d'une trop prompte ironie, M.Noël et de LaPlace ne sont pas les seuls à hiérarchiser ainsi les littératures. Madame de Stäel ne pense pas très différemment. Savary n'avait pas senti le contrepoint passionnément parisien qui court dans **De l'Allemagne**; il aurait dû commencer par lire **De la littérature** (1800); son auteur y pose en principe que chaque groupe national possède une littérature qui lui est propre et se déduit de son tempérament collectif ; le devoir des écrivains est de rester fidèle à ce type national, en revanche le devoir du critique est de dégager ces types, de signaler leur évolution, leurs

---

[1] "*Buonaparte, qui désirait alors fonder sa puissance sur la première base de la société, et qui venait de faire des arrangements avec Romen ne mit aucun obstacle à la publication d'un ouvrage utile à la popularité de ses desseins (...) Ce fut apr cette raison que l'Institut,n'ayant pas compris le Génie du Christianisme dans les ouvrages qui concouraient pour le prix décennal reçut l'ordre de faire un rapport sur cet ouvrage"*
[2] Cf. la lettre de Savary (octobre 1810) , rajoutée en préface par l'auteur lors de la parution retardée ,en 1815:
" Il m'a paru que l'air de ce pays -ci ne vous convenait point et nous n'en sommes pas encore réduits à chercher des modèles dans les peuples que vous admirez . Votre dernier ouvrage n'est point français; c'est moi qui en ai arrêté l'impression"

emprunts, leurs influences réciproques, l'unité de leurs mouvements. Par rapport à la conception goethéenne à peu près contemporaine de la *Weltliteratur* il y a là, convenons-en, une volonté assez nationaliste de défendre l'identité littéraire . En vertu de quoi une culture 'élue' devient vite une culture exclusive. Le débat instauré par la Révolution française s'est politisé et transfusé pratiquement tel quel dans toutes les obédiences; il a envahi toute la vie intellectuelle.

Identité sélective et personnalité raciale

Il est étonnant de constater à quel point l'historiographie, la critique romantiques ont été à leur tour dépendantes de ce cadrage. Avant le scientisme, avant les unités italienne et allemande du milieu du siècle les meilleurs esprits défendent une conception nationaliste de la culture. A.Thierry,Michelet, Taine construisent ou reconstruisent activement une identité française conçue en termes de suprématie et de race.

Rares sont ceux qui pensent que toutes les cultures s'équilibrent, que toutes peuvent se confondre en une vaste synthèse. Un peuple, un pays vit d'abord dans son art, mais tous les arts ne se valent pas, toutes les nations ne sont pas également développées ou semblablement appelées à une noble mission. Par emple dans **Dix ans d'études historiques** (1834) A.Thierry - qui ne connaissait pas Hegel- fait découler l'identité française d'une synthèse entre la race gallo-romaine et la race franque ou germanique; la première serait devenue la bourgeoisie, la seconde aurait été l'aristocratie; leur combat-explique-t-il-serait toujours actuel, le principe toujours valide; en vertu de quoi la récente Révolution française serait toujours le principe explicatif du monde contemporain, elle offrirait un modèle de développement social et politique.

Vingt ans après, environ, survient la fameuse thèse de Taine. Dans **La Fontaine et ses fables** (1853-1860) le critique radicalise la méthode de Sainte Beuve et de Darwin ; les ouvrages de l'esprit sont, pour Taine, des manifestations de la façon de penser et de sentir d'une race, à un certain moment, dans un milieu donné. D'habitude on en tire la conclusion que Taine se fait une conception tout à fait déterministe de l'art. Pour nous il importe plutôt de souligner qu'il existe surtout une hiérarchie, une sorte d'eugénisme identitaire. Chaque pays, chaque tempérament n'est pas également doué des mêmes talents; ainsi celui de La Fontaine est *"le tact":*

" Il prévoit, il devine, il accommode,il relie, d'instinct (...)C'est par ce tact toujours éveillé qu'il forme des ensembles ou plutôt que des ensembles se forment en lui.Au fond, ils s'y produisent comme dans la nature (...) C'est par cette correspondance que la poésie est précieuse.Les anciens n'avaient pas tort de l'appeler divine et de trouver dans l'étrange puissance qui la forme une image des puissances immortelles qui opèrent dans l'univers"

(la Fontaine et ses fables, *deuxième partie, ch.III,3)*

On ne saurait être plus imbus de la supériorité du 17°s versaillais . Tout l'esprit français se concentre,comme dans le foyer d'une loupe, en cette emplaire nature classique.

Curieusement Michelet l'homme de gauche ne conçoit pas et ne construit pas l'identité française différement des idéologues conservateurs comme Taine ou Chateaubriand. Ce chantre de la Révolution lui attribue de lointaines racines dans l'esprit et l'art gothiques. Ce fils du peuple confère au peuple, aux terroirs une onction quasi-sainte. Ainsi dans cet étonnant tableau de la permanence française:

"Dans la France la première gloire est d'être Français (...)Pour celui qui passe la frontière et compare la France aux pays qui l'entourent la première impression n'est pas favorable.Il est peu de côtés où l'étranger ne semble supérieur (...) La Normandie est une Angleterre, une pâle Angleterre (...) L'Alsace est une Allemagne,moins ce qui fait la gloire e

l'Allemagne: l'omniscience,la profondeur philosophique,la nïveté poétique. (...) Je dirai même que c'est là la beauté de notre pays. Il n'a pas cette tête,monstrueusement forte d'industrie, de richesse, mais il n'a pas non plus le désert de la haute Ecosse, le cancer de l'Irlande.Vous n'y trouvez pas comme en Allemagne et en Irlande vingt centres de science et d'art; il n'en a qu'un, un de vie sociale. L'Angleterre est un empire,l'Allemagne un pays, une race; la France est une personne
*(**Histoire de France**,tome II,1831)*
Malgré le brio et le balancement des formules l'ensemble de la page repose sur une idée à la fois déterministe et péremptoire, sur une hiérarchie tacite et élitiste des différentes nationalités.
Pour terminer, un contre-emple nous sera donné par Heine. Emigré à Paris, hésitant entre deux patries, celle de la naissance et celle de l'adoption, le poète allemand écrit plusieurs articles en français où il se penche sur la question de l'identité . Voici comment il définit celle de Frédéric Chopin,émigré comme lui:
" Chopin est né en Pologne, de parents français, et son éducation a ét achevée en Allemagne. Les influences diverses de ces trois nationalités font de lui un ensemble des plus remarquables.
*Il s'est approprié les meilleures qualités qui distinguent les trois peuples.La Pologne luia donné son sentiment chevaleresque et sa souffrance historique; la France, sa facile élégance et sa grâce; l'Allemagne sa profondeur rêveuse (...)Il faut certainement accorder à Chopin le génie dans toute l'acception du mot; il n'est pas seulement virtuose, mais bien poète aussi (...) c'est un musicien poète (...) Il n'est en ce moment ni Polonais, ni Français, ni Allemand, il trahit une plus haute origine; il vient du pays de Mozart, de Raphaël, de Goethe "(10° **Lettre sur la scène française**, in: **Gazette musicale de Paris,**1840)*

Soulignons derechef le feu étindelant des formules et ne nous laissons pas prendre à leur artifice. Si Chopin participe, selon Heine, de trois races, s'il a la chance de les synthétiser, il n'en reste pas moins que sa personnalité est conçue comme l'addition de (soi disant) spécificités ethniques. Vu sous cet angle le génie n'est guère un apanage individuel; il réside plutôt dans le grossissement de traits génériques. L'artiste est donc d'abord la voix d'un peuple; le critique a défini sa grandeur uniquement en fonction d'une référence identitaire et d'un cadre national. N'est-ce pas dire, du même coup, que l''élection' implique, certes beaucoup plus en amont, une discrète sélection?
Au terme de ce parcours il apparaît que la construction d'une identité nationale n'est pas un phénomène réservé au temps des nationalités, c'est à dire au 19°siècle. Bien avant, des concepts tels que le droit du sol, le droit du sang sont mis au point et solennisés au nom d'une recherche du mythe fondateur de la collectivité. Mais c'est surtout Thucydide qui, par sa théorie d'une citoyenneté athénienne fondée sur la culture, apporte la contribution la plus intéressante au débat. Ce débat les Lumières l'ont hypocritement occulté, la Révolution française l'a instillé de force dans tous les esprits,dans tous les camps. Sous ce rapport l'exclusion est, hélas, vite devenue la contrepartie de l'élection, du choix, avant qu'elle se travestisse dans le nationalisme qui est une autre forme de la théorie des races et de la pensée déterministe.

Florinela COMĂNESCU
Universitatea din Piteşti

FACETTES DE LA TRANSFORMATION DANS LA PHRASE TRANSITIVE DIRECTE EN FRANÇAIS

Résumé : *La description de la construction transitive directe pose des difficultés, du fait du comportement syntaxique relativement homogène de ses constituants et de la polysémie particulièrement riche qu'elle développe. Deux types de décisions extrêmes se rencontrent à cet égard : la construction est estimée impossible à décrire ou on lui attache une signification unique, liée à la notion de transformation : la phrase transitive directe décrirait la transformation de l'entité objet sous l'effet de l'action de l'entité sujet.*

Notre travail porte sur des types de phrases qui prouvent la nécessité de nuancer et de raffiner la notion de transformation dans les cas où elle s'avère pertinente pour la description de la phrase transitive directe.

A part la situation classique, qui décrit la transformation de l'entité objet sous l'effet de l'action de l'entité sujet, nous avons décelé, de plus, des cas qui décrivent l'affectation de l'entité sujet sous l'effet de l'entité objet qu'il transforme, l'affectation de l'entité sujet par l'entité objet tout simplement, (sans l'affectation de l'entité objet par l'entité sujet), l'affectation de l'entité objet par l'action déclenchée par l'entité sujet, sans que l'entité sujet agisse effectivement sur l'entité objet, l'affectation de l'entité sujet sous l'effet de l'action qu'elle – même mène en vue de la transformation de l'entité objet.

Les interprétations que nous proposons ne représentent pas la description des types d'événements extralinguistiques auxquels s'appliquent les phrases analysées, mais reposent sur les particularités de fonctionnement des constituants dans la phrase.

Mots-clés *:phrase transitive directe, transformation, entité sujet, entité objet*

I. Préliminaires :

Ce travail vise à décrire les divers aspects que suppose la notion de transformation, telle qu'elle est utilisée dans l'approche de la phrase transitive directe en français, dans les grammaires traditionnelles, notamment.

La phrase transitive directe occupe d'ailleurs une position paradoxale dans la description linguistique, puisqu'elle fait l'objet des décisions théoriques les plus diverses. Si les grammaires traditionnelles la décrivent en termes de « transformation » et lui attachent une signification unique (elle décrirait la transformation de l'entité objet sous l'effet de l'action de l'entité sujet), certains linguistes contemporains (D. Willems, 1981), avouent n'essayer même pas de la décrire, tout en lui reconnaissant le statut de construction fondamentale du français.

Pour ces derniers, cette difficulté tiendrait du comportement syntaxique relativement régulier des constituants, qui rendrait extrêmement difficiles les regroupements syntactico – sémantiques des structures.

En fait, chacune des deux décisions renferme une partie de vérité. Le fonctionnement de la phrase transitive directe en français relève du principe d'économie dans la langue : une seule forme véhicule une multitude de significations. Dans l'ensemble de ces significations, la transformation tend cependant à occuper une place prioritaire. Les situations qu'elle recouvre sont particulièrement diverses, d'où la nécessité de l'affinement de la notion. Pour la simplification de la description, ce travail porte sur des verbes

uniquement transitifs directs dont les constituants représentent des entités de premier degré : personnes et objets concrets.

Le comportement syntaxique de ces noms est déterminé par les propriétés des entités qu'ils désignent, telles l'autonomie, la forme, l'étendue dans l'espace ou dans le temps. Parmi toutes ces propriétés, la capacité d'agir, de déclencher volontairement une action est propre en exclusivité aux humains. Les constituants qui désignent des humains auront, de ce fait, un comportement syntaxique particulier par rapport aux autres constituants.

II. Tests utilisés:

La plus grande difficulté dans la description de la phrase transitive à un seul objet direct vient de la relative homogénéité du comportement syntaxique des constituants.

La définition de l'objet direct prend en considération un faisceau de traits ; quelque homogène que puisse être le comportement des constituants dans les phrases, il existe toujours des traits syntaxiques par rapport auxquels le fonctionnement des constituants peut s'avérer « marqué ». Tel est par emple le cas du trait facultatif / obligatoire de l'objet, de la transformation passive (grammaticalité de la phrase passive avec ou sans complément d'agent, lecture verbale ou adjectivale du participe passé) et du test par « le faire » propre aux verbes d'action. La différence de comportement des constituants par rapport à ces paramètres syntaxiques enregistre des différences sémantiques.

La prise en considération d'arguments linguistiques autres que strictement phrastiques peut également contribuer à cerner et à décrire ces différences.

L'insertion de la phrase à analyser dans une petite séquence textuelle, par emple, peut fournir des renseignements importants sur la sémantique de la phrase : *Tu as lavé le tapis. Lave encore une fois le tapis !, * Tu as mangé la pomme. Mange encore une fois la pomme !*

L'utilisation du passé composé dans la première phrase de la séquence se justifie de la façon suivante : du point de vue de l'aspect, le passé composé décrit l'accomplissement de l'action. Il peut donc permettre d'évaluer le degré d'affectation de l'objet, s'il en est le cas. La phrase impérative qui suit vérifie la possibilité d'une lecture agentive pour le sujet, le type d'affectation produite (totale, partielle et sur quel type de propriété) et la portée de l'affectation (sur le sujet ou sur l'objet). L'adverbe *encore une fois* renseigne sur la caractère de la transformation: s'il s'agit de la transformation graduelle d'une propriété, la réponse à ce test est positive, s'il s'agit d'une transformation dont les effets se discutent en termes de « tout ou rien », la réponse à ce test est négative.

Les phénomènes lexicaux fournissent eux aussi des arguments, mais les arguments de ce type ne sont pas très réguliers.

III. Types de transformations :

1. Le « sujet » transforme l' « objet »

Il s'agit de la transformation « classique », décrite dans les grammaires traditionnelles :

Tu as fermé / ouvert la porte.

Tu as lavé / sali le tapis.
Tu as cassé / réparé la voiture.
Tu as démoli / réparé la maison.
Tu as déchiré / tricoté le pull.
Tu as endormi / réveillé ton fils.

De tels verbes décrivent la situation prototypique de la transitivité : syntaxiquement, l'objet répond à tous les tests, sémantiquement la phrase exprime la transformation de l'objet sous l'effet du sujet.

L'une des preuves du fait que ces verbes expriment la transformation de l'objet consiste dans l'existence de couples de verbes antonymiques qui décrivent les deux processus inverses et dans la forte probabilité d'une lecture adjectivale pour le participe passé de la phrase passive correspondante. Pour certaines de ces phrases, il existe même des couples d'adjectifs qualificatifs qui décrivent l'état antérieur/ postérieur du processus de transformation : *propre/ sale,* mais les preuves fournies par le lexique sont quand même assez irrégulières.

Le test de l'enchaînement par l'impératif confirme le fait que ces phrases décrivent effectivement un processus de transformation de l'objet par le sujet :

**Tu as fermé la porte. Ferme la porte encore une fois !*
**Tu as réparé la voiture. Répare la voiture encore une fois!*
**Tu as endormi l'enfant. Endors l'enfant encore une fois!*

Certains enchaînements de ce genre semblent pouvoir infirmer cette hypothèse, s'il s'agit de la transformation d'une qualité graduelle :

Tu as lavé le tapis. Lave le tapis encore une fois!

Ainsi, même si le tapis est lavé, on peut toujours continuer à le laver et le rendre encore plus propre. Cependant, ces faits ne peuvent pas contredire notre hypothèse, vu qu'il s'agit d'une propriété graduelle. En effet, on peut continuer à laver un tapis après l'avoir amené à un certain degré de propreté, mais il faut le resalir pour pouvoir atteindre le degré de propreté initial.

2. Le « sujet » transforme l' « objet » et en est transformé à son tour (Le « sujet » est transformé à la suite de sa propre action sur l' « objet »)

Ce type de relation se réalise dans des phrases telles :

Tu as bu le vin.
Tu as mangé la pomme.
Tu as lu le livre.
Tu as écouté la mélodie.
Tu as regardé le film.

Les constituants objet de ces verbes ne répondent pas parfaitement aux tests classiques de l'objet : la lecture adjectivale du participe passé, par emple, est interdite. Le

complément d'agent reste sous-entendu, même dans les phrases où apparemment il n'est pas exprimé : *Ce livre est très lu. Cette mélodie est très écoutée.*

La présence de l'adverbe *très* avec ces participes passés témoigne non pas de la réalisation d'un certain degré de l'affection de la qualité respective, mais de la mention de l'agent du procès. *Ce livre est très lu* ne signifie pas qu'il a atteint un degré de lecture supérieur à celui atteint par un livre dont on dirait seulement *Ce livre est lu*. Ce qu'indique cet adverbe, c'est le fait que le livre respectif est lu par un plus grand nombre de personnes qu'un autre livre. C'est pareil pour *Ce film est très regardé* ou *Cette mélodie est très écoutée*.

Plusieurs situations doivent être prises en considération dans le cas de tels verbes, en fonction du type de nom qui apparaît dans la position objet. Il s'agit de prendre en considération le type d'étendue de l'entité désignée par le nom – dans l'espace ou dans le temps. En fonction de l'appartenance des noms à une classe ou à une autre, l'affectation de l'objet est différemment envisagée. En effet, dans le cas des entités ayant une extension dans le temps, la même entité peut s'actualiser à plusieurs reprises, ce qui n'est pas le cas pour les entités ayant une extension dans l'espace. La même chanson peut être écoutée à plusieurs reprises, le même livre peut être lu à plusieurs reprises, de même que le même film peut être regardé à plusieurs reprises, mais la même pomme et le même vin ne peuvent pas être mangée ou bu à plusieurs reprises. On peut manger ou boire des pommes ou vins appartenant à la même espèce, mais pas la même entité.

Dans le cas des entités ayant une étendue dans l'espace, on peut vraiment parler de l'affectation de l'objet par le sujet : on peut dire *Le vin est bu., La pomme est mangée.* A son tour, l'enchaînement par l'impératif est impossible : **Tu as bu le vin. Bois le vin encore une fois !, *Tu as mangé la pomme. Mange la pomme encore une fois !*

Les noms qui désignent des entités ayant une extension dans le temps ont un comportement positif par rapport à ce test : *Tu as écouté la chanson. Ecoute la chanson encore une fois !, Tu as regardé le film. Regarde le film encore une fois !*

Dans le cas des objets réalisés par des noms à étendue spatiale, on peut parler de l'affectation de l'objet par le sujet, mais dans le cas des noms désignant des entités à étendue temporelle, non.

Dans les deux cas, au contraire, c'est le sujet qui se trouve affecté par sa propre action sur l'objet. A la suite de cette action, on peut parler de la transformation de l'objet par le sujet pour les objets désignant des entités à étendue spatiale et de changement d'état du sujet dans les deux situations.

Le lexique appuie cette hypothèse. Pour la plupart des cas envisagés, il existe, effectivement, des séries d'adjectifs qui désignent les états initial et final du sujet *: lucide (?) / ivre, assoiffé, affamé / rassasié, ignorant / cultivé.* Il existe, également, des verbes qui désignent le processus même de transformation : *s'enivrer, se nourrir, se cultiver / se divertir / s'instruire*. Le participe du verbe *boire* peut se rapporter aussi bien à l'objet du verbe qu'à son sujet : *le vin est bu / Pierre est bu*. Cette situation confirme le fait que l'on peut vraiment parler d'un changement d'état du sujet, suite à l'effet que l'entité objet sur laquelle il agit a sur l'humain sujet même. Cependant, on ne peut pas parler de l'existence d'une action de l'entité objet sur l'humain sujet, même si le référent de l'objet a un effet certain sur le référent du sujet. Il faudra donc prendre en considération l'existence d'un effet de transformation en l'absence d'une action menée en vue de cette transformation.

3. Le « sujet » déclenche une action. Cette action a comme effet la transformation de l' « objet », mais le « sujet » n'agit pas directement sur l' « objet »

Cette situation peut être illustrée par le cas des verbes appelés symétriques :

Tu as cuit le poulet. / Le gaz a cuit le poulet.
Tu as cassé la branche. / Le vent a cassé la branche.
Tu as jauni le papier. / Le soleil a jauni le papier.

Apparemment, la relation sujet – objet se construit de manière identique dans le cas de ces phrases. En réalité, cette relation est construite différemment dans le cadre des phrases qui forment les différentes paires. La différence est mise en évidence par le test de la voix factitive.

Les phrases **Le feu fait cuire le poulet., *Le vent fait casser la branche.,* Le soleil fait jaunir le papier*. sont impossibles. *Le soleil fait jaunir le papier* serait quand même la phrase la plus acceptable de toute cette série. Cependant, on n'aura pas dans ce cas la lecture - quelqu'un déclenche une action et quelqu'un d'autre l'accomplit, mais tout simplement une décomposition de l'action dans ses deux phases limites: déclenchement et accomplissement de l'action. Le fait que la voix factitive soit impossible prouve que la transformation de l'entité objet est l'effet de l'action directe de l'humain sujet.

Dans le cas des autres phrase, la voix factitive est acceptée, avec cette première lecture : *Pierre fait cuire le poulet. Pierre fait casser la branche. Pierre fait jaunir le papier.* Pierre agit sur quelqu'un d'autre et le fait agir, l'action de cette deuxième personne a comme résultat la transformation de l'objet. Cependant, pour *Pierre fait cuire un poulet.* et *Pierre fait jaunir le papier*., la deuxième lecture de la voix factitive (décomposition de l'action dans ses deux moments extrêmes) est également possible.

Le fonctionnement différent de ces phrases par rapport à la voix factitive témoigne du fait que la transformation de l'objet sous l'effet de l'action du sujet n'est pas construite de façon identique. Cette différence dépend de la propriété qui est affectée par la transformation : le couleur et la forme sont des propriétés plus facilement modifiables que le degré de cuisson. La couleur et la forme peuvent être modifiées à la suite de l'action directe du sujet et par le sujet lui – même. Le degré de cuisson ne peut pas être modifié sous l'action directe du sujet. Le sujet déclenche l'action, l'objet se transforme sous l'effet de cette action, mais non pas sous l'effet du sujet. C'est pour cela que l'on peut dire que dans le cas d'un verbe comme *cuire*, dans une phrase telle *Pierre cuit le poulet*, le sujet transforme l'objet par l'intermédiaire de son action, mais il ne s'agit pas d'une transformation directe de l'objet sous l'effet du sujet. Le fonctionnement de la langue note la façon dont de tels processus se passent dans le monde des événements : on peut cuire un poulet en l'absence d'un contact spatial avec le poulet, mais on ne peut pas, en principe, casser une branche ou jaunir un papier sans les toucher.

4. Le « sujet » change d'état sous l'effet de l'« objet »

Ce type de relation se réalise dans le cas des verbes appelés « psychologiques », tel *aimer : Pierre aime Marie.*

Le fait que dans un tel cas, c'est le changement du sujet qui intéresse, est prouvé par l'existence d'un adjectif qui désigne l'état du sujet : *Pierre est amoureux de Marie.* En effet, il ne s'agit pas d'un état, mais plutôt d'un processus, qui englobe aussi bien l'action que l'état : *Pierre aime Marie. / Il le fait avec toute la passion*. (action) / *Il est dans cet état*

depuis plusieurs mois. (état). Dans le lexique, il existe même un verbe qui désigne le début du procès *(Pierre est tombé amoureux*), mais le lexique est lacunaire quant à l'existence d'une unité qui décrive l'état final du procès.

La relation sujet – objet, telle qu'elle est construite dans le cas d'un verbe comme *aimer* se rapproche d'une certaine façon comme signification de la relation construite dans le cadre d'une phrase telle *Pierre boit le vin. / Pierre écoute la chanson.*

Cependant, dans le cas du verbe *aimer,* on ne peut pas parler de la réalisation d'une transformation de l'objet sous l'effet du sujet (qui aurait comme effet la transformation du sujet même), mais c'est le sujet qui est transformé par sa propre action qu'il dirige vers l'objet.

IV. Conclusions :

La description de la construction transitive à un seul objet direct pose des difficultés, du fait du comportement syntaxique relativement homogène de ses constituants. Par conséquent, tout en étant reconnue comme la construction fondamentale du français, elle peut faire l'objet de traitements complètement différents.

Il y a, d'une part, les linguistes qui la considèrent très difficile à décrire, vu le caractère inopérant des outils syntaxiques et sémantiques mobilisés généralement dans la description de la transitivité.

Les grammaires traditionnelles se situent entièrement au pôle opposé. Sans même essayer d'opérer des classifications ou de faire des tests, les grammaires traditionnelles attachent à ces constructions une valeur sémantique unique (le sujet transforme l'objet), dont la seule justification consiste peut – être dans le caractère tellement vague et général de la notion de transformation.

La prise en considération de critères supplémentaires par rapport aux tests classiques de la transitivité peut quand même fournir des données en vue d'une classification.

Une telle perspective peut permettre une approche beaucoup plus correcte et plus nuancée de la notion de transformation. A part la situation classique, qui décrit la transformation de l'entité objet sous l'effet de l'action de l'entité sujet, on peut parler, de plus, de l'affectation du sujet sous l'effet de l'objet qu'il transforme, de l'affectation du sujet par l'objet tout simplement, (sans l'affectation de l'objet par le sujet), de l'affectation de l'objet par l'action déclenchée par le sujet, sans que le sujet agisse effectivement sur l'objet, de l'affectation du sujet sous l'effet de l'action que lui – même mène en vue de la transformation de l'objet.

Bibliographie :

FLAUX N., Van de Velde D., *Les noms en français : esquisse de classement*, Paris, Ophrys, 2000
FUCHS C., *La paraphrase,* Paris, PUF, 1982
FUCHS C. (éd), *Les typologies des procès,* Paris, Klinksieck, 1991
FUCHS C., *Paraphrase et énonciation,* Paris, Ophrys, 1994
LAZARD G., *L'actance,* Paris, PUF, 1994
LE GOFFIC P., Combe Mc – Bride N., *Les constructions fondamentales du français,* Paris, Librairies Hachette et Larousse, 1975
WILLEMS D., *Synta, lexique et sémantique. Les constructions verbales*, Gent, 1981
***, *TLFi,* Paris, Editions du CNRS, 2004

Jean-Louis COURRIOL
Université de Lyon II

CIORAN ENTRE DEUX LANGUES OU DE L'*INCONVÉNIENT* DU BILINGUISME

Résumé : L'auteur de l'article se propose de démontrer - à la suite d'une lecture *attentive des Cahiers d'Emil CIORAN- la double tentation que celui qui est considéré, avec Roger Caillois, comme un des meilleurs stylistes français, doit subir: celle de sa langue maternelle et celle de sa langue d'adoption, dans une dynamique fondée sur d'inextricables relations d'adoration ou de rejet de la part de cet «écrivain roumain d'expression française ». C'est au combat avec le langage et son double, comme dirait Julien Green, avec lequel Cioran partage le sort de l'écrivain bilingue que l'on assiste ici, affrontement bénéfique pour l'œuvre et pour l'homme, à la quête d'une identité spirituelle. Au-delà des approches philosophiques, le mécanisme du bilinguisme permet de révéler en quoi le choix linguistique procède d'une contrainte positive chez un sujet spécial, celui du penseur, de quelqu'un pour qui l'aphorisme fut la bataille des mots contre les maux.*

Mots-clés *:bilinguisme, langue maternelle, langue d'adoption, choix linguistique*

Motto *: Sur toute chose, j'ai eu* au moins *deux points de vue divergents. D'où mon indécision théorique et pratique. (Cahiers,Gallimard, p. 137)*

Sous ce titre volontairement allusif à l'œuvre d'Emile Cioran, l'écrivain roumain d'expression française, nous nous proposons de mettre en lumière les attitudes et les contradictions d'un esprit face à une réalité linguistique - l'adoption d'une langue étrangère et conséquemment la manière d'assumer son bilinguisme – qui relève d'une quête identitaire. Au-delà des approches philosophiques, le mécanisme du bilinguisme permet de révéler en quoi le choix linguistique procède d'une contrainte positive chez un sujet spécial, celui du penseur, de quelqu'un pour qui l'aphorisme fut la bataille des mots contre les maux. Celui qui a acquis le français au point d'être considéré comme un des plus subtils penseurs dans la langue de Montaigne, ne renie pas son idiome natal auquel il trouve des richesses poétiques incomparables voire même plus puissantes que dans toute autre langue, tout comme il ne peut pas se défendre de trouver au français - langue qui l'attire irrésistiblement- une capacité de subtilités et des finesses uniques pour le domaine philosophique, en même temps qu'une rigidité de langue morte

Cioran n'est pas le seul cas d'auteur étranger à avoir choisi le français comme moyen d'expression, mais il est un des rares à avoir tant médité sur cette entité qu'est la langue, à l'instar d'un autre « écrivain d'expression française », Julien Green. A cette différence près que pour ce dernier le français était la langue qu'il parlait tous les jours et dès l'enfance, puisqu'il est né à Paris (en 1900), de parents américains. Si on s'en tient à la définition de la langue maternelle force est de constater qu'au moins du point de vue de l'étymologie, le français ne l'est point ni pour Green (à qui sa mère ne parle qu'en anglais), ni pour Cioran, né en Roumanie, de parents roumains. Tout dictionnaire de linguistique nous dira que l'on « appelle *langue maternelle* la langue en usage dans le pays d'origine du locuteur et que le locuteur a acquise dès l'enfance, au cours de son apprentissage du langage » (*Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1973, par Jean Dubois).

Lorsqu'il choisit la France, Cioran choisit avant tout sa langue, se plaçant d'emblée sur le plan strictement individuel dans une situation de bilinguisme qui est, comme on le sait, *l'aptitude à s'exprimer facilement et correctement dans une langue étrangère apprise spécialement*. « Spécialement » dans le sens de « volontairement ». Dans l'ouverture de son *Histoire et utopie* (1960), Cioran faisait déjà cette réponse à un ami resté dans son pays natal, la Roumanie :

> Vous voudriez savoir si j'ai l'intention de revenir un jour à notre langue à nous, ou si j'entends rester fidèle à cette autre où vous me supposez bien gratuitement une facilité que je n'ai pas, que je n'aurai jamais. Ce serait entreprendre le récit d'un cauchemar que de vous raconter par le menu l'histoire de mes relations avec cet idiome d'emprunt, avec tous ces mots pensés et repensés, affinés, subtils jusqu'à l'inexistence, courbés sous les exactions de la nuance, inexpressifs pour avoir tout exprimé, effrayants de précision, chargés de fatigue et de pudeur, discrets jusque dans la vulgarité. Comment voulez-vous que s'en accommode un Scythe, qu'il en saisisse la signification nette et les manie avec scrupule et probité ? (*Histoire et utopie*, Gallimard, 1960, p. 9)

Bel hommage, comme il en existe rarement, de la part de ce combattant sur le front des mots : « Quelle consommation de café, de cigarettes et de dictionnaires pour écrire une phrase tant soit peu correcte dans cette langue inabordable, trop noble et trop distinguée pour moi ! » (H. U. p. 10).

Le français est une *langue d'emprunt* qu'Emil Cioran a choisi vers l'âge de 37 ans parce que elle lui permettait de se reconstruire mentalement, d'organiser et de saisir le sens de ses idées, de fuir le chaos qui avait tendance à l'accaparer

> La langue [française] refuse le chaos mental. Etre confus, c'est pécher contre elle, contre son génie. Penser en français, c'est se couper du chaos, de tout ce qu'il apporte de richesse et de surprise (*Cahiers*, 1957-1972, Gallimard, 1997 p.302),

alors que pour Julien Green elle est une sorte de seconde langue maternelle comme il le raconte dans *Le langage et son double*, qu'il a apprise tout naturellement, à l'école et dans la rue et qu'il a comprise avant même de comprendre l'anglais. Chez Green, de façon plus transparente que chez Cioran, l'appartenance à une langue touche à la quête identitaire:

> Cette question de langage m'a toujours passionné, car c'est notre substance même qui est en cause. Dans mon enfance il m'a été donné d'apprendre deux langues à la fois, et c'est un problème si intéressant de voir croître dans un jeune être deux façons différentes de penser et de rêver, que je m'excuse de citer mon cas personnel. Je suis né à Paris de parents américains ; comme les autres garçons de Paris, j'ai été élevé dans un lycée où tous mes camarades étaient français. C'était littéralement ma langue maternelle qui dehors, au lycée, devenait une langue étrangère. (*Le langage et son double*, Editions du Seuil, coll. Points, Paris, 1987, p.161)

Cioran est une aubaine pour l'analyste que le phénomène et l'épiphénomène concernant les rouages du langage interpellent : d'innombrables remarques, observations, notes ou allusions émaillent ses écrits, mais surtout ses ***Cahiers*** documents si authentiques de par leur nature *diariste*. Ils tiennent lieu d'un ***Cioran par lui-même*** ! Ainsi pourrions-nous refaire- si tant est que cela soit possible - le parcours spirituel d'un auteur insaisissable comme Emil Cioran- le combat du Roumain avec sa langue d'adoption. Il nous confie les débuts de ce combat :

> « Quand, en 1929, j'allai à Bucarest pour de vagues études, j'y constatai que la plupart des intellectuels y parlaient couramment le français ; d'où chez moi, qui le lisais sans plus, une rage qui devait durer longtemps et qui dure encore, sous une autre forme, puisque, une

> fois à Paris, je n'ai jamais pu me débarrasser de mon accent valaque. Si donc je ne peux articuler comme les autochtones, du moins vais-je tenter d'écrire comme eux, tel dut être mon raisonnement inconscient, sinon comment expliquer mon acharnement à vouloir faire aussi bien qu'eux et même, présomption insensée, mieux qu'eux ? (Ercices d'admiration, p.213)

La confrontation avec les mots, avec le langage est, de toute évidence, le quotidien des grands écrivains. Chez Cioran cela touche au métaphysique :

> Plus je me sens vidé intérieurement, plus me passionnent les questions du langage. L'écrivain indifférent à tout, incurieux et épuisé finit en grammairien. Dénouement insignifiant et honorable; la médiocrité après l'excès et les cris. (*Cahiers*, p. 108).

C'est à peine excessif, vu que cet « aveu » arrive juste après la phrase « Je ne suis heureux que dans le voisinage du degré zéro de lucidité », notée le 28 septembre 1962, remarque de quelqu'un dont « personne ne devinera jamais de quelle *faculté de cafard* [il] dispose » (idem, p.201).

La langue est pour l'écrivain, comme pour tout locuteur, un moyen d'évaluation du réel. Elle permet, à tour de rôle, jugement, adoration:

> Quelques objections que j'aie à faire aux écrivains français en général, je n'oublie pas qu'eux seuls savent tourner délicatement une phrase (*Cahiers*, p.200)…

ercice de style :

> Mon sens du ridicule est coupable d'avoir tué mon grand penchant pour l'exclamation. Mourir d'exclamation ! plutôt *: Ses exclamations l'ont tué.* (idem),

ou exécration :

> Je viens de lire quelques pages que j'ai écrites en roumain il y a plus de vingt ans. Mauvaise poésie s'il en fut. Une sorte de « frémissement » continuel qui me donne la nausée. Si j'avais maintenant la vitalité d'alors, peut-être ferrais-je quelque chose de bien, en tout cas de moins pénible. Se garder de la poésie comme de la peste. Ou alors écrire carrément des poèmes. Une seule chose positive : j'étais arrivé à Paris, pendant la guerre, à une connaissance du roumain qui me stupéfie. Je lisais la Bible (dans notre idiome, bien entendu) tous les jours. Je me souviens que j'allais dans la rue Jean de Beauvais (j'habitais à côté) pour y chercher des livres « religieux ». Ainsi suis-je remonté aux sources de la langue. Aujourd'hui que je regarde ce que j'ai écrit à l'époque, je suis forcé de reconnaître que mon effort d'alors n'a pas donné les fruits que j'en espérais. (Cahiers ,p.187).

Au cours du mois d'août 1966, Emil Cioran, qui devait revoir les épreuves de ses textes à paraître en Angleterre et en Allemagne, note dans ses carnets :

> Corriger mes textes traduits en anglais ou en allemand, être obligé de me relire avec la loupe, quel supplice ! Le mal que j'ai eu à les écrire, le perpétuer, le retrouver en essayant de les déchiffrer en une autre langue ! Ecrire dans une langue d'emprunt pour ensuite se corriger dans une autre langue d'emprunt, tout cela est un peu trop. (*Cahiers*, p. 386)

Allié ou ennemi, la langue génère chez Cioran des réactions contradictoires. Dans une note du 20 février 1966, on peut lire cette remarque qu'il fait sur sa langue maternelle : « Le roumain - la langue la plus laide et la plus poétique qui soit » ! Et contredisant la célèbre formule dont la « mythologie » nationale a fait son miel, selon laquelle « le Roumain est né poète » (formule qui s'explique en partie par la quantité de poètes de grande qualité, disons-le en toute objectivité), Cioran poursuit dans une logique imparable : « Et si les Roumains ne sont pas grands poètes, la raison en est que la langue n'offre aucune résistance, et ne constitue aucun obstacle à franchir. La tentation de la facilité est grande, et il est compréhensible qu'on y cède » (*Cahiers*, p. 347).

Pourtant, Emil Cioran né à Ràsinari et ayant poursuivi ses études en Roumanie, garde par devers lui des liens étroits et insoupçonnables (à en croire son étonnement aux moments où il découvre la chose) avec les mots roumains:

> Hier, à la bibliothèque de l'Institut pédagogique, j'ai feuilleté le vieux dictionnaire roumain-français de Damé. Tous les mots roumains – d'une force, d'une poésie extraordinaire ; leur équivalent français, creux, insipide, conventionnel, *didactique* ; c'est du *latin* au pire sens du mot. (*Cahiers*, 377).

C'est lui qui souligne, donnant ainsi son sentiment sur la langue latine et la perception qu'il en a. Son côté ordonné et rigide contrarie l'inclassable esprit de Cioran. On trouve ailleurs cette méfiance face à la rigidité des langues, lorsqu'il rapporte le dialogue qu'il a eu un après-midi avec un écrivain hongrois : « Je [lui] disais (…) que le français était une langue juridique, qu'elle convenait parfaitement aux notaires, et qu'elle était faite pour qu'on y rédige des contrats (car elle est l'ennemie de l'équivoque). Je lui disais aussi qu'elle seule savait jouer sur les nuances et qu'au fond, sans elle, la conversation n'aurait aucun sens. » (*Cahiers*, p.857).

Arrivant *dans* le français (comme on dit arriver *dans* un pays) peu de temps avant la quarantaine, Cioran n'a pas l'avantage linguistique de l'étranger baignant dès sa naissance dans cette langue, ni même la facilité du petit immigré qui s'intègre bien plus rapidement que les adultes, car il pratique la langue du matin au soir avec les camarades (de jeu ou d'école) français, de manière spontanée, intuitive. Cioran adulte, parle probablement un français standard, « académique », appris à force de leçons et de règles qu'il doit respecter. Un français correct qu'il a dompté par étapes, de proche en proche, avec lequel il se trouve à présent (au moment où il se met à écrire ses premiers livres) en interdépendance obligée. Le français est fait de mots face auxquels Cioran est obligé de constater que : « il n'en existe pas un seul dont l'élégance exténuée ne me donne le vertige : plus aucune trace de terre, de sang, d'âme en eux. Une synta d'une raideur, d'une dignité cadavérique les enserre et leur assigne une place d'où Dieu même ne pourrait les déloger ». (H. U., p.10). Ce bel ercice de style est à rapprocher des notes laissées dans les Cahiers, datant de la fin août 1966:

> Ce qui m'empêche d'innover en français, c'est que je veux écrire *correctement*. Ce scrupule, poussé jusqu'à la nuance, vient du fait que j'ai commencé à « composer » en cette langue à trente-sept ans. C'est exactement comme si j'écrivais en une langue morte, et on sait la différence, selon Meillet, je crois, entre une langue vivante et une langue morte – c'est qu'en cette dernière on n'a pas le droit de faire des fautes. (L'obsession de la *faute* me gâche tout le plaisir d'écrire en français. C'est ce que j'ai appelé « la sensation d'être dans une camisole de force » - que me donne toujours cet idiome – trop rigide à mon gré. Une langue dans laquelle je ne peux pas *m'oublier*, - dans laquelle je suis contraint, crispé, empoté, une langue dont les règles me paralysent et me hantent, et m'enlèvent tous mes moyens. *Un prophète foudroyé par la grammaire.*) (C. p. 388)

Il est inutile de faire remarquer que la fin même de cette phrase paratonnerre (pour continuer sa métaphore) démontre qu'il arrive à faire du style, autrement dit à innover dans cet idiome accusé d'être hostile à une création « débridée ». On comprend aisément la facilité qu'aurait eu Cioran de s'exprimer s'il était né en France, comme J. Green. Ce dernier raconte dans le chapitre *Une expérience en anglais* du livre cité précédemment sa facilité linguistique en tant que parfait bilingue :

> Des années plus tard je revins à Paris [d'Amérique] où je me remis à écrire en français, je n'avais aucune raison de faire autrement puisque je vivais en France. Cependant, je correspondais avec mes amis d'Amérique en anglais. Mais écrire des lettres n'a que peu de rapport avec écrire des livres. C'est une idée bien française que, faire un livre étant un

> métier, on ne peut l'écrire avec le même abandon ni, hélas, la même désinvolture que des lettres à un ami. Cela peut être vrai dans toutes les langues, mais ce l'est surtout en français, où les écrivains donnent une importance extraordinaire au style. En mettant pour écrire ses meilleurs habits, veste brodée, fines manchettes de dentelle, Buffon devenait sans le vouloir le symbole vivant de l'attitude française envers la littérature. Je trouve cela peu encourageant. Pour moi les plus belles pages de Flaubert ne se trouvent pas dans ses romans, si grands soient-ils, mais dans les huit ou dix volumes de ses lettres, dont beaucoup sont écrites à la diable, sans ces scrupules de style qui le mettaient à la torture et ne lui ont laissé écrire qu'un si petit nombre de romans trop travaillés. (Le *langage et son double*, p. 172)

Les considérations de Julien Green sont intéressantes de plusieurs points de vue, comme on vient de le voir, parce qu'elle concernent à la fois son attitude par rapport à sa langue d'adoption mais aussi, une attitude plus générale, celle de tout auteur préoccupé par le style : « Rien n'a changé en France quant à l'importance du style », dit cet anglais ! Parce que *l'on pardonne à un homme tout ce qu'il dit, s'il le dit bien* – affirme J. Green- et il se hâte d'ajouter : « Mais un livre bâclé a peu de chance de durer ». (p.173)

Sans s'ériger en spécialiste du langage, J. Green effleure par ailleurs un véritable problème linguistique, à partir de son expérience de sujet parlant deux langues à la fois :

> Est-on le même en français et en anglais ? Dit-on les mêmes choses ? Pense-t-on de la même manière dans les deux langues et avec des mots pour ainsi dire interchangeables ? Voilà des problèmes que je n'ai pas la prétention de résoudre, mais qu'il serait curieux d'examiner un peu. Souvent je suis tenté de croire que les racines du langage plongent jusqu'au profond de notre personnalité et que c'est notre façon d'être qui est en jeu quand on nous apprend à parler dans une langue ou dans une autre. Un petit français n'appréhende pas l'univers comme le fait un petit américain, et c'est en partie à cause de la langue à travers laquelle, si l'on peut dire, cet univers leur est présenté. Après tout, nous sommes ce que nous pensons. » (J. Green, id.,p.213)

Ce que nous pensons ou ce que nous écrivons ? L'un et l'autre ! aurait peut-être répondu Cioran, lui qui s'est bien rendu compte du « piège » que la langue représente pour la pensée :

> Je ne m'en aperçus malheureusement qu'après coup, et lorsqu'il était trop tard pour m'en détourner ; sans quoi jamais je n'eusse abandonné la nôtre, dont il m'arrive de regretter l'odeur de fraîcheur et de pourriture, le mélange de soleil et de bouse, la laideur nostalgique, le superbe débraillement. Y revenir, je ne puis ; celle qu'il me fallut adopter me retient et me subjugue par les peines mêmes qu'elle m'aura coûtées. (H U,p. 10-11)

Au mot « piège » on pourrait substituer celui de « prison » dont le champ sémantique est richement représenté dans la déclaration ci-dessus : retenir, subjuguer, peines. La *camisole* n'est pas très loin !

On peut difficilement résister à la tentation de n'y voir qu'un trait caractéristique de la manière « cioranesque » de penser, de ne pas mettre en rapport, par rapprochement d'idées, cet autre aveu, consigné quelque lignes plus loin :

> Je me suis imposé une philosophie sceptique pour pouvoir contrecarrer mon tempérament malheureux, mes affolements, mes réactions d'humeur. A chaque moment j'ai besoin de me dominer, de freiner mes impulsions, de combattre mes indignations auxquelles je ne *crois* pas, mais qui surgissent de mon sang ou je ne sais d'où. Le scepticisme est un *calmant*, le plus sûr que j'aie trouvé. J'y ai recours en toute occasion ; sans lui j'éclaterais à la lettre.

A pareil esprit fait de continuelles contradictions, la langue française semble faite « sur mesure », car elle lui va comme un gant (pour changer de… « camisole » !) La rigidité

intrinsèque du français vous oblige à formuler clairement les idées, à chasser le vague (si poétique, pourtant, diraient les Roumains !), elle induit une économie lexicale qui favorise la concentration et la clarté. Plus précisément : c'est ce que l'on exige d'un styliste ! « Je me suis astreint à la concision», c'est un fait (p. 408) et seul le français semble fait pour cela. Le français, pour Cioran est à la fois une langue de la sécheresse, ne dit-il pas que « Beckett, qui, fort curieusement, se sent en France tout à fait chez lui, n'a en réalité aucune affinité avec une certaine sécheresse, vertu éminemment française, mettons parisienne » (in Ercices d'admiration, p.107) mais aussi « un idiome idéal pour traduire délicatement des sentiments équivoques » (in Aveux et anathèmes, Œuvres, p.1723). C'est encore lui qui affirme :

> Je n'aime pas définir les mots (laissons cette besogne aux philosophes) mais des sensations, des frissons, des brûlures. Mes idées ? Des sanglots dégénérés en formules. (C., p.909)

Et si Cioran constate, parfois, que ces écrits ne présentent pour son époque « qui aime l'obscurité », aucun intérêt, étant « trop clairs », il s'empresse d'ajouter, avec une certaine amertume : « Mais cette époque facile ne saurait imaginer quel combat j'ai mené, d'abord contre moi, ensuite avec la langue, pour acquérir ce semblant de clarté qu'on méprise tant autour de moi. » (*idem*, p.396). Deux mois plus tard, exactement, il consigne dans ses cahiers cette note très brève :

> Avec la langue française j'ai engagé un combat qui est loin d'être terminé, qui ne le sera jamais. Avec un tel ennemi ! (p.436)

C'est un cri du cœur d'une telle force que Cioran s*'oublie* un instant, jusqu'à contrarier la synta du français ; il n'est pas nécessaire de parler roumain pour remarquer que l'ordre des mots dans cette phrase est pour le moins étonnant. Mais il est gratifiant de connaître le roumain pour identifier là une formulation typiquement roumaine : « Cu limba francezà am început o luptà… » Que dire de la dernière réplique qui semble un calque du roumain : « Cu un astfel de dusman ! » C'est dire, au-delà de toute considération sur l'auto traduction chez Cioran, (dont nous avons parlé ailleurs et même à plusieurs reprises) qu'il se comporte ici en locuteur bilingue subissant une forte émotion, moment où la langue maternelle surgit sans crier gare !

Dans son éternelle quête du spirituel, Emil Cioran vise premièrement le langage, seul capable de nommer et de donner un fondement réel à un élément irréel, imaginaire, pressenti malgré son inconsistance :

> Je ne suis pas un écrivain, je suis quelqu'un qui cherche ; je mène un combat spirituel ; j'attends que mon esprit s'ouvre à quelque lumière qui n'a pas de nom dans nos langues. (*Carnets*, p.306).

C'est, au-delà de son scepticisme foncier, un aveu d'*exorcisme* à travers le langage que fait ici Cioran, puisque la langue apparaît comme dernière planche de salut possible. « Dans tous les moments de vide, de néant intérieur, de sécheresse sans appel, je m'accroche au langage, pis : à la grammaire », note-il le 21 mai 1966. Cioran vit la langue comme d'autres vivent les passions :

> Aujourd'hui, en feuilletant un mauvais livre sur Rimbaud, je tombe sur la reproduction de la fiche de l'hospice de la conception, où Rimbaud était interné, [de] retour à Marseille. On y lit : *Négociant*…j'en ai ressenti un coup au cœur. Rarement une chose *que je savais* m'a donné émotion plus violente. Après un pareil *choc*, fuir dans quelque désert paraît l'unique issue qui s'offre encore à l'esprit. (C.,p. 364)

Parfois le Verbe est une barrière impossible à franchir et le Mot - un mur contre lequel butte l'écrivain « dans l'impossibilité d'écrire » (C., p. 93) ou qui l'émerveille: « *Déchéance* - mot qui a toujours fait sur moi un effet magique, -un enthousiasme pour la déchéance ».(C., p.94). D'ailleurs, Cioran avoue, à sa manière aphoristique : « J'aime mieux peser un mot qu'une proposition, je n'ai rien d'un logicien » puisque concentrer - est toujours le soucis de Cioran:

> Méditer, c'est s'opposer au foisonnement des idées, c'est faire en sorte qu'une seule vous retienne pendant longtemps et qu'elle ait le privilège d'occuper exclusivement l'esprit. La méditation : monopole d'une idée sur toute l'étendue de notre esprit. En somme, une monomanie *féconde*. (C.,p.302).

Vers la fin de ces *Cahiers*, il fait de plus en plus de remarques générales sur ses œuvres et leur style, sur l'expression, prenant un peu de recul, mais sans jamais quitter le rapport à la langue : « Mon malheur, dans mes livres français, est d'avoir voulu faire du… style. Réaction de métèque, compréhensible mais inexcusable » (C., p.845) ou « Que je regrette d'avoir écrit mes livres dans ce style « constipé », noble, balancé, artificiel. Pas une fois ce lyrisme dégueulasse, sans lequel nulle vie, nul souffle ! J'ai hurlé, la grammaire à la main ! Tragédie de métèque ! » (C., p.852) De métèque qui sent cette langue plus que s'il y était né, car il n'y a qu'un métèque, de par son statut d'admirant qui peut constater la décadence d'une langue, comme le fait Cioran :

> Le français est devenu une langue provinciale. Je ressens cette dégringolade comme un deuil. Une perte dont je ne parviens pas à me consoler. La mort de la Nuance. (C., p.856).

Ce « métèque » auquel « le Balkan (sic) ne pouvait plus rien offrir à vingt ans » a compris « que c'est le drame et l'avantage aussi d'être né dans un espace *culturel* mineur, quelconque. *L'étranger* était devenu mon dieu. » (E.d.A, p.162). Il savait aussi que : « l'écrivain est un détraqué qui use de ses fictions que sont les mots pour se guérir. De combien de malaises, de combien d'accès sinistres n'ai-je pas triomphé grâce à ces remèdes insubstantiels ! (id.p.204)

Bibliographie :

CIORAN, Emil : *Cahiers*, 1957-1972, Editions Gallimard, Paris, 1997

***: *Œuvres*, Editions Gallimard, coll. Quarto, Paris, 1995

*** : *Histoire et utopie* : Editions Gallimard, coll. NRF, Les ESSAIS XCVI, 1960

*** : *Ercices d'admiration, Essais et portraits*, Gallimard, coll.Arcades, 1987

GREEN, Julian : *Le langage et son double*, traduit par Julien GREEN, Editions du Seuil, coll. Points, Paris, 1987

Mirela DRĂGOI
Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

LA REPRÉSENTATION DE L'ALTÉRITÉ JUDAÏQUE CHEZ VIRGIL GHEORGHIU : LE JUIF COMME TYPE ETHNIQUE HÉTÉROGÈNE (TRAITS PHYSIQUES ET DE CARACTÈRE)

Résumé *:La description morphologique des éléments qui énoncent l'altérité – physionomie, gestes, paroles – représente un premier niveau dans l'analyse du système des personnages qui structurent le discours romanesque de Virgil Gheorghiu. L'exploration des coordonnées imagologiques de tout un corpus de textes de cet écrivain* ***(La Vingt-cinquième heure, La Seconde chance*** *et le premier volume de ses* ***Mémoires)*** *nous aide à observer que Gheorghiu organise son discours sur le juif, paradoxalement, sur deux as - de rejet et d'assimilation de cette ethnie – pour intégrer ensuite dans la structure de profondeur de son texte romanesque certains as sémiques relevant du procès de rapprochement entre son moi et l'autre, réalisant ainsi l'effet d'intégration culturelle. Le juif, prototype de* ***l'Autre****, considéré comme l'étranger par excellence, parcourt le chemin de la compatibilité et de l'inclusion dans le pays d'adoption et devient ainsi, chez Virgil Gheorghiu****, le prochain****.*

Mots-clés *:altérité judaïque, type ethnique, personnage, discours*

L`imagologie ethnique étudie les codes culturels d'une collectivité ethnique, la manière dont une communauté agit aux stimulus quotidiens et génère ses principaux rites de passage (la naissance, le mariage, la mort etc.). De telles explorations mettent en évidence les zones profondes du « psychisme collectif » et les manifestations (les attitudes, les conduites, les expressions) de certaines communautés.

Le judaïsme est un type spécial d'altérité. Le portrait « physique, spirituel et moral » appartenant à ce type d'altérité, fait de traits physiques, d'effets olfactifs et visuels, de traits professionnels, intellectuels et moraux, de caractéristiques démoniques et alimentaires et de fautes religieuses, est comple et définitif. Tous ceux qui s'y sont intéressés ont observé que, contrairement à l'image fournie par les autres ethnies, image construite sur des traits caractéristiques et qui est, au moins théoriquement, passible d'échange – en bien ou en mal – celle du juif ne laisse lieu, apparemment, à aucun changement.

Généralement, dans l'imaginaire collectif, les juifs étaient perçus comme « les descendants de Juda », le prototype suprême du traître et du vendeur de Jésus ; il était « le bouc émissaire », *Iudeus ex machina* (dans le Moyen Âge européen on le croyait responsable des sécheresses, des tempêtes, des tremblements de terre et des épidémies et on supposait que son sacrifice pourrait arrêter la calamité). Les militaires juifs ont été accusés, premièrement, de « lâcheté » et de désertion en masse, puis ils sont devenus « *des espions payés par les Allemands* », « *des germanophiles et germanophones* », « *des collaborateurs de l'ennemi* », « *des traîtres et des vendeurs du pays* ». L'antisémitisme moderne a imposé de façon absolue, définitive et irrévocable l'image du juif comme l'**Autre** – « *l'autre par excellence* ».

L'autre est perçu donc en général comme ayant quelque chose de démonique; il est l'étranger qui crée la différence : *« L'enfer c'est l'autre* », écrivait Sartre ; c'est « l'étranger par lui-même »[1] :

« Être homme est un drame; être juif est un autre drame: aussi le Juif a-t-il le privilège de vivre deux fois notre condition. Il représente l'existence séparée par excellence ou, pour utiliser une expression par laquelle les théologiens nomment Dieu, il représente celui qui est tout autre. Conscient de son unicité, il y pense toujours, et il ne s'oublie jamais soi-même. »[2]

Au XXème siècle, le nazisme, les mouvements néonazistes ou nationalistes ont su miser sur ces clichés xénophobes. Les guerres, le bombardement de l'Yougoslavie par l'OTAN ou la dissémination du virus HIV, - tout cela était dû au complot juif :

« *Issu de l'antisémitisme médiéval, l'antisémitisme moderne se propage comme une épidémie dans une Europe engagée dans la course du progrès. Dans l'imaginaire des temps nouveaux, le juif continue d'être perçu comme le coupable de tous les crimes et de toutes les menaces. Il représente donc la cause ultime de tous les problèmes d'une société en transition, qui décharge sa tension sur lui. Il devient soudain le point de concentration et le but des forces agressives provoquées par le changement. Ces sentiments antijuifs ont la capacité de devenir des armes politiques dans les mains des idéologues qui aspirent à une nouvelle organisation. C'est ainsi que les nazies ont procédé* »[3], explique Esther Benbassa le destin de « l'autre », de cet étranger indésirable dont la vie devient, au XXème siècle, un long itinéraire de souffrances, de questions sans réponses et d'exil.

Les plus « intenses » stéréotypes et, en même temps, les premiers qui « montrent » cette forte différence sur laquelle on construit l'altérité judaïque sont les **attributs physiques et religieux.** Les premiers aspects observés chez « l'autre » sont les particularités du corps (y compris la manière de s'habiller et l'hygiène), la sensibilité olfactive et les « anomalies » culturelles. Elles sont même exagérées ou inventées pour mettre en évidence sa spécificité et son infériorité.

On se propose donc d'explorer les coordonnées imagologiques d'un corpus de textes qui contiennent des témoignages sur la physionomie et les pratiques sociales du juif ; on va tenter d'identifier et d'expliquer tout ce que le texte – comme somme d'informations - nous dit sur le juif à travers les romans *La vingt-cinquième heure* et *La seconde chance* et le premier volume des *Mémoires.*

La description des éléments qui énoncent l'altérité (les traits physiques, les gestes et le langage) représente un premier niveau dans l'analyse structurale du système des personnages à partir duquel se construit le discours romanesque de Virgil Gheorghiu.

Si on analyse la façon dont la figure proprement dite du juif apparaît dans la littérature populaire et culte, on peut observer une infinité de nuances de l'altérité. Dans ses *Réflexions sur la question juive* éditées en 1946, Sartre présente les caractéristiques anatomiques du juif, sans les fir dans une image caricaturale - l'écrivain français soutient que la judaïté du juif est, elle aussi, l'œuvre de l'Autre ; Sartre présente, pourtant, le faciès du « Juif errant » comme une accumulation de tous les clichées physionomiques

---

[1] Cf Oişteanu, Andrei, Imaginea evreului în cultura română, studiu de imagologie etnică în context european, Editura Humanitas, Ploieşti, 2002

[2] Emil C., *Evreii – un popor de solitari*, Editura Teşu, Bucureşti, 2001, p. 21.

[3] Benbassa, E., ATTIAS, J.-C., *Evreul şi celălalt*, Les Editions de l'Est, Bucarest, 2005, p. 103 (la traduction nous appartient).

identitaires : le nez recourbé, la lèvre inférieure grosse et pliée, l'exophtalmie (la proéminence des globes oculaires hors des orbites), le menton pointu, les cheveux rouges etc. Sartre prend probablement ce cliché du « juif rouge » de la littérature populaire, qui présentait « le visage sémite » sous des traits grossiers. Dans l'iconographie médiévale occidentale, dès le I siècle, le juif emblématique – Juda et plus rarement Caïn ou Carafa – avait des traits diaboliques. Cette image stéréotype du juif passe dans la littérature culte, même chez les écrivains appartenant à cette catégorie ethnique. Quelques-uns des personnages de Moses Gaster, Heinrich Heine, Thomas Mann ou Gogol (dans l'espace littéraire russe) ont des marques identitaires considérées comme spécifiques : « *juif rousse, aux joues si pleines de taches de son qu'il semblait être un œuf de moineau* »[1]. Dans la littérature roumaine, Liviu Rebreanu (la nouvelle *Itic Strul, déserteur*), Mihail Sadoveanu (le conte *Le trésor du dorobant*, les romans *La fleur flétrie* et *L'hachereau*, la nouvelle *Le tombeau d'un enfant*, etc.), Mihail Sebastian et d'autres « altérisent » trop le juif, en le stigmatisant tout premièrement par les traits physiques, celui-ci portant « le faux éclat de celui nonpareil »[2].

Dans *Les bords du Nistre brûlent*, Constantin Virgil Gheorghiu dessine « sous une lumière macabre » (dans le second plan il y a les décombres fumigènes de la ville) un tableau dramatique qui décrit l'apparition d'un convoi de quelques milliers de juifs amenés de la zone de la bataille.

La haine envers l'Autre et menée ici jusqu'à l'exaltation, car les juifs pratiquent l'espionnage en faveur des bolcheviks et forment ainsi la plus grande armée des destructeurs, ce « collier qui barbouille la route »:

« Des juifs à des favoris galatiens, des femmes juives, de toutes les catégories sociales, de tous les âges, des enfants aux taches de son et aux oreilles pendantes, portaient à l'ennemi, jour et nuit, des informations sur les positions de nos troupes. (…) Comme ils marchent ainsi parmi les sentinelles, sous la lumière rouge du soleil qui se répand sur eux et sur la ville brûlée, ils semblent être des figures souterraines »[3].

L'expression physique du juif est négative dans ce « grand reportage de guerre des territoires libérés », la différence étant dévalorisante pour exprimer l'ostracisme et la haine d'une société qui a une vision complètement négative sur le juif. Les milliers de juifs forment un convoi sinistre, « qui ne s'achèvera plus », « leur colonne est infinie », mais ils concentrent tous les mêmes clichées d'identité et ils sont faciles à identifier (Gheorghiu utilise « les favoris galatiens », les taches de son et « les oreilles pendantes » comme des signes d'identité ethnique). Celle-ci, comme nous l'avons déjà montré, est l'image claire des milieux antisémites roumains de ce temps-là. Dès la première guerre mondiale, une vraie hystérie antisémite s'était déclanchée, les juifs étant considérés comme les coupables des défaites subies par la Roumanie.

Tous les écrivains ont la tendance d'annuler la réalité concrète de l'individu, de décrire « le juif-type », le juif générique qui est responsable de tout ce que les juifs font, « qu'ils soient dévots, athées, communistes ou même convertis ». Volovici note que le juif, quoiqu'il fasse, « signifie »[4] ; il représente les juifs comme possédant un rôle dans des scénarios différents imposés par les autres.

---

[1] apud Oişteanu, *op. cit*., p. 66
[2] Benbassa, *op. cit*., p. 104
[3] Constantin Virgil Gheorghiu, *Ard malurile Nistrului. Mare reportaj de război din teritoriile dezrobite*, Editions Geea, Bucarest, 1993, p. 88
[4] apud Oişteanu, *op. cit*., p. 242

Chez Gheorghiu, le caractère représentatif du juif se manifeste inversement : les traits d'un individu sont transposés à l'ethnie toute entière. Le juif devient dans ces romans un personnage collectif, et le discours apparaît sous la forme d'une collection de stéréotypes ethniques et étiques. Pour Gheorghiu, les juifs sont « des êtres souterrains », ils sont « des gens de deuxième degré », des « sous-gens » ou des « non-gens ».

Dans *La vingt-cinquième heure*, la représentation du juif est plus objective, plus correcte et plus respectueuse que celle du reportage *Les bords du Nistre brûlent*, car Gheorghiu n'y va plus jusqu'au stéréotype déformé ou caricatural. Par emple, par la description de Marcou Goldenberg, *« le garçon du juif du village Fantana »*, on n'entrevoit plus l'image du juif stigmatisé par les traits physiques ; mais il regarde souvent en loin *« avec ses yeux froids comme la glace »* et il a *« les mains blanches et minces », « les joues pâles, aussi jaunes qu'un citron », « les lèvres minces et violettes »*. Par cette dernière caractéristique de sa physionomie, il est différent du stéréotype qui s'est imposé dans l'imaginaire collectif concernant le juif : la description de son faciès ne contient pas un cliché physionomique identitaire souvent rencontré – les lèvres grosses, et celle inférieure pliée. Les éléments caricaturaux sont ici peu visibles :

« *Le prêtre se souvint que le vieux Goldenberg, le père de Marcou, avait les mêmes lèvres, tout aussi minces* »[1].

En ce qui concerne l'image de la juive - le juif dans son hypostase féminine – nous avons toujours affaire à une altérité « différente », « rêvée, effroyable. »[2]

La juive est représentée dans les œuvres des artistes par des figures bibliques – la séduisante Eve, la guerrière Deborah, la cruelle Judith, la sanglante Salomé - qui symbolisent des femmes désirées, inaccessibles, qui font peur. Dans les romans du XI siècle, elle est identifiée à l'Orient – espace imaginaire où toutes les « inventions » sont permises – et il est séduit par son exotisme. Les juives sont ici des courtisanes, des femmes qui ne sont pas désirées pour le mariage, mais qui intensifient le désir. Le judaïsme est le monde des hommes *:*

« Pendant les siècles une seule voix a réussi à se faire entendre, celle du juif »[3].

Le célèbre intellectuel juif Emmanuel Levinas considérait le féminin comme l'altérité en plein processus de développement :

« Je pense que le contraire absolu (…), l'autre absolu, c'est le féminin. (…) L'altérité s'accomplit dans le féminin. De cette manière, la femme est toujours l'Autre, et l'Autre est toujours féminin »[4].

Les juives sont donc les représentantes d'un type spécial d'altérité judaïque, ayant une beauté proverbiale :

« *Les juives sont connues dans toute la chrétienté pour leur beauté* »[5].

Eléonore West, la fiancée du romancier Traian Koruga de *La vingt-cinquième heure* possède cette qualité maximale :

« *Traian regarda longuement les boucles rousses qui lui tombaient sur les épaules, sur sa robe de soie noire. Il contempla sa silhouette élancée, ses jambes fines.* »[6]. C'est pour cela qu'il lui dit : « *Tu es trop belle. Il doit sûrement y avoir des chevreuils dans ton arbre*

---

[1] Virgil Gheorghiu, *La vingt-cinquième heure*, Editions Plon, Paris, 1949, p.263
[2] ibidem
[3] Benbassa, *op. cit.*, p. 28
[4] ibidem
[5] apud Oişteanu, *op. cit.*, p. 74
[6] Virgil Gheorghiu, *op. cit.*, p. 131

généalogique. Tes yeux ont le regard effarouché des écureuils. C'est d'eux que tu tiens cette souplesse. Tu dois avoir aussi des algues parmi tes ancêtres. Ton corps garde l'harmonie des herbes d'eau. Tu es capricieuse comme la caresse d'un chat angora. »[1].

Eléonore West – le prototype de la juive chez Gheorghiu – se sent acculée. Elle souffre terriblement, ne pouvant plus supporter le déchirement entre l'intégration et l'assimilation dans une société dominée par l'antisémitisme. La physionomie reflète la déchirure intérieure et c'est son fiancé qui observe le mieux son état, mais qui ne connaît pas la cause de sa souffrance (elle lui avait caché son origine sémite) :

«Ils éprouvaient tous les deux le besoin d'échapper aux pensées qui les obsédaient. Ils s'arrêtèrent devant un tableau de Picasso. Eléonore West regardait le tableau qui représentait une femme à tel point défigurée par la souffrance que son visage ne gardait plus rien d'humain. C'était une vision de chair déchiquetée, un portrait de l'homme que la douleur avait démonté comme une machine. Il n'en restait que les éléments essentiels : les yeux, le nez, la bouche, les oreilles. Chacun de ceux-ci vivait isolement une vie individuelle. A cause de la souffrance ils s'étaient repoussés l'un l'autre. Le corps humain avait renoncé à son unité. Traian Koruga se tourna vers Nora et un instant il eut l'impression qu'elle ressemblait à ce portrait. Aucun appareil photographique n'aurait pu fir son expression à ce moment-là. La douleur était trop profonde. Le visage d'Eléonore West était aussi ravagé que le visage de la femme de Picasso. Il était comme traversé par ces courants de haute fréquence qui ne peuvent vous électrocuter, justement à cause de leur trop grande force. »[2].

De cette façon, même si le non-juif évoque au début la parenté d'Eléonore avec les biches et les plantes marines, il finit par lui attribuer une image éminemment négative, une image reflétée par la société dont l'unique but est la purification ethnique.

Dans le roman *La seconde chance* il y a une succession des tableaux qui mettent en évidence les persécutions antijuives et l'inhumanité soviétique pour montrer que cette « seconde chance » est représentée par le territoire de l'Occident et apparaît comme l'unique solution de s'échapper à un monde dévoré par l'esprit de l'abstraction et de la mécanisation. Le protagoniste du roman est une femme éduquée, Eddy Thall, la directrice d'un théâtre juif de Bucarest, qui est obligée à émigrer en Russie après 1940. Au moment où les troupes allemandes envahissent le territoire soviétique, Eddy, prisonnière dans un camp, déclenche la passion de son gardien, Ivan, qui remarque sa beauté hors du commun, « ses cheveux ondulés et sa peau blanche » ; en outre, il lui dit :

« Tu es comme les anges, on dirait que tu n'as pas de poids. (…) Je n'ai jamais vu une fille aussi belle – aussi belle qu'une photo de journal. Tes seins, tes pieds, tes hanches, tout est comme une écume blanche. Tes aisselles, tes bras sont semblables à ceux des nouveau-nés, on n'ose pas les toucher de peur de les briser.»[3].

Mais à cause de la souffrance vécue dans le désert, ses traits s'enlaidissent, ses cheveux perdent leur éclat :

« *Chez les femmes qui souffrent, ce sont d'abord les cheveux qui meurent. Ils deviennent foncés, tristes, ternes. Les femmes gaies ont une chevelure vivante, chargée de lumière. Dans la souffrance, cet éclat meurt. Peu à peu, la chevelure devient mate, sans vie, comme un tissu de laine ou de coton »*[4], et les yeux perdent leur lumière :

---

[1] ibidem
[2] idem, p. 132
[3] Virgil Gheorghiu, *La seconde chance*, Editions du Rocher, 1990, p. 172
[4] idem, p. 184

« *Chez les femmes qui souffrent, l'éclat des yeux se meurt et leur regard devient précis, net, sobre comme la terre. Les yeux des femmes qui ont souffert deviennent comme une terre dont les fleurs se sont séchées, où l'herbe est morte et les sources taries, une terre glacée.*»[1]

4.2. Le caractère et les aptitudes spéciales des juifs

Dans l'essai *Le juif, un peuple de solitaires*, rédigé en 1956, Emil Cioran présente la sagesse des juifs qui savent dominer la situation même lorsque les Autres entravent leurs actions :

« Leur existence même, n'est-elle pas une victoire continue, terrible, qui n'a aucune chance de s'interrompre? »[2].

Selon le philosophe roumain, les juifs représentent le peuple « le plus intelligent », « le plus doué » et « le plus cérébral », mais « le plus impertinent » aussi, à cause de son « vampirisme », de son « agressivité » et de son « cynisme ».

Préoccupé par l'image de son peuple aux yeux des Roumains, l'écrivain juif Félix Aderca souligne lui aussi :

« Les juifs jouissent de la réputation de quelques intelligences distinctes d'où n'auraient pas pu manquer la perfidie menée, si nécessaire, jusqu'au diabolisme »[3]. Ainsi l'Autre est-il tenté à croire que l'intelligence du juif rend dangereuse sa perfidie.

Dans *La vingt-cinquième heure,* cette qualité est vue comme l'attribut suprême de l'altérité judaïque :

« Notre peuple est assez sage pour apprécier le compromis et mépriser les attitudes tranchées. C'est une vertu que nous tenons de l'Orient. Tu me comprends. Celui qui sait ménager la chèvre et le chou est un sage. Tu as méprisé cette sagesse et tu as pris position, oubliant que cette attitude est caractéristique des peuples barbares, des peuples de soldats. Les nations raffinées et cultivées peuvent se permettre le lu d'avoir plusieurs attitudes à la fois et de choisir entre elles toutes celle qui s'adapte le mieux à la situation présente. Si tu ne veux pas tenir compte de cette sagesse, cela te regarde. Nous avons compris que tu ne voulais pas creuser le canal.»[4] - c'est la leçon donnée par le vieux juif Lengyel à Marcou Goldenberg, qui ne voulait pas creuser le canal dans le camp où il avait été envoyé.

On observe que cette sagesse est alimentée chez Virgil Gheorghiu avec le désir de vaincre l'agressivité de l'Autre :

« *Du moment que la société m'interdit de vivre ma propre vie, d'avoir une maison, une profession, un mari, je suis prête à lutter avec désespoir, me servant de toutes les armes que j'ai à ma disposition. Je lutte comme un animal blessé. Tous mes instincts de conservation entrent en jeu.* »[5] - voilà ce que pense Nora West, au moment où elle décide de détruire ses actes d'origine ethnique et de payer les enquêteurs pour cacher son origine judaïque. Elle espère vaincre ainsi les lois raciales au moment où les juifs sont chassés comme des bêtes.

Quand le gendarme du village inscrit son nom sur la liste de réquisition et qu'il est envoyé dans un camp pour aider à la construction d'un canal dans le but d'arrêter

---

[1] ibidem
[2] Emil Cioran, *Evreii – un popor de solitari*, Editura Teşu, Bucureşti, 2001, p. 73
[3] apud Oişteanu, *op. cit*., p. 208
[4] Virgil Gheorghiu, *op. cit*., p. 110
[5] idem, p. 140

l'avancement de l'Armée Rouge, Marcou Goldenberg tâche de s'évader ; une fois capturé et retourné dans le camp, il préfère nettoyer les cabinets que travailler au canal. Quand le vieux Lengyel lui demande quel est son choix, celui-ci fait preuve d'une fermeté hors du commun :

« *Je choisis les cabinets, répondit Goldenberg. C'est une activité constructive. Le travail au canal est criminel, réactionnaire et fasciste. Je préfère être de corvée aux cabinets tous les jours plutôt que de contribuer à élever des obstacles contre mes camarades de l'armée rouge* »[1].

Le vieux Isaac Lengyel, même s'il n'est pas d'accord avec Marcou, tâche de l'aider et de comprendre son attitude. Face à sa résistance il aurait pu demander de mettre celui-ci en chaînes, de l'accuser de sabotage et de le déférer à la Cour Martiale comme ennemi de la patrie:

« *Et tu veux qu'un de nous soit mené devant la Court martiale ! (…) tu es notre frère ! Tu as le même sang que nous, bien que tu l'aies oublié ! C'est pour cela que nous avons cherché une solution de compromis, pour concilier ton fanatisme avec les intérêts de notre communauté et avec notre sentimentalisme dont tu te moques* ! »[2] - voilà un superbe acte de solidarité humaine. Les juifs, même ceux du camp, forment une communauté homogène. En outre, ils représentent le symbole de l'entière humanité hébraïque de ces deux derniers millénaires de guerres et de troubles :

« *Nora (…) avait l'entraînement héréditaire de milliers d'années d'esclavage et d'humiliations. Sa race avait pris l'habitude de l'esclavage et de la souffrance en l'Egypte, lorsqu'elle construisait les pyramides, sa race avait subi les persécutions religieuses en Espagne, les pogroms en Russie, les camps de concentration en Allemagne. La race d'Eléonore West allait résister même à la nouvelle civilisation technique* »[3], pense son fiancé, le romancier Traian Koruga qui, arrivé à la limite de la souffrance spirituelle et au bout du désespoir, se trouve sur le point de se quitter la vie car sa « race » ne peut pas faire face à la société mécanisée.

De l'autre côté, le juif est, encore une fois, valorisé positivement dans *La vingt-cinquième heure*, quand le docteur Ambramovici facilite à Johann Moritz l'évasion du camp sans lui rien prétendre :

« Le plus important c'est de t'avoir fait sortir du camp, et de t'avoir amené ici! Si nous ne t'avions pas aidé a à t'évader, tu serais encore en train de pourrir là-bas. Mais je ne demande rien en échange. Je ne suis pas un homme à réclamer quoi que ce soit pour les services que je rends aux autres.»[4]

Dans le sous-texte de cette réplique survit la réaction du personnage contre le cliché antisémite selon lequel l'altérité hébraïque est perçue comme cherchant exclusivement des biens matériaux.

Au fur et à mesure que la narration avance, il y a des expressions du type : *« - Au revoir, cher Iankel ! Je ne vais pas t'oublier ! Je ferrai quelque chose pour toi ! »* qui ont le but de générer l'image du « bon » juif ; aux dires de la théoricienne polonaise Alina Cala, cela représente « une manière de concilier la réalité quotidienne avec le stéréotype »[5]. Le docteur Abramovici apparaît donc comme le représentant « du bon juif » qui contredit le

---

[1] idem, p 112
[2] Idem, p. 111
[3] idem, p. 453
[4] idem, p. 161
[5] apud Oişteanu, *op. cit*., p. 242

cliché de la mentalité collective ; par son attitude quotidienne, il veut changer les opinions négatives sur le juif et faire ainsi disparaître l'hostilité de **l'Autre**.

Pour conclure, il faut observer que Virgil Gheorghiu illustre dans *La vingt-cinquième heure* le cliché positif du juif intelligent, refusant de le transformer dans un aspect sans valeur. Dans cette étape de sa carrière littéraire, l'écrivain ignore la conception violemment antisémite qui était véhiculée par la presse de son époque :

« La base de cette intelligence est l'égoïsme mené à l'excès ; (…) l'intelligence du juif est purement matérialiste, celui-ci étant préoccupé seulement à trouver des combinaisons qui puissent augmenter sa fortune sans aucun effort physique, c'est-à-dire sans fournir aucun travail productif »[1] (c'est seulement un extrait d'un article intitulé « L'intellectualité juive », édité en 1922 dans le journal *La défense nationale*, publié à Iasi par A.C. Cuza et N. Paulescu).

Conclusions

L'analyse du choix opéré par l'écrivain au niveau des indicateurs onomastiques et du lexique spécifique employé dans le système de caractérisation des personnages, le repérage au niveau textuel de l'indice de récurrence et des fonctions sémantiques des groupes lexicaux, mais aussi l'identification des traces littéraires et des manifestations des automatismes, tout cela nous fait observer que, chez Virgil Gheorghiu, le discours sur le juif s'ordonne, paradoxalement, sur deux coordonnées – du refus et de l'assimilation : si dans le reportage de guerre *Les bords du Nistre brûlent* (1941) il semble exacerber les incompatibilités entre sa propre culture et celle du juif pour marginaliser ce dernier, il intègre ultérieurement dans la structure de profondeur de son texte romanesque certains as sémiques relevants pour le procès de rapprochement entre *le moi* et *l'autre*, en créant, de cette façon, l'effet d'intégration culturelle.

Nous avons vu qu'on ne peut pas expliquer ce passage à l'assimilation de l'ethnie judaïque qu'en plaçant le texte romanesque et l'ouvrage mémorial de Virgil Gheorghiu dans son cadre socio-culturel. Tout cela parce que les théoriciens littéraires insistent sur le fait que l'exploration imagologique doit corroborer des dates, identifier des directions thématiques et, surtout, des relations de causalité dans la circulation des images de l'altérité par l'intermédiaire de la littérature ; en outre, elle doit s'adresser à l'histoire pour fir la représentation de l'altérité dans sa culture d'origine. Pour obtenir une perception correcte de la représentation de l'altérité d'un texte littéraire, il est nécessaire de connaître les normes socio-culturelles qui forment les lignes de force d'une culture à un moment donné et le code selon lequel la culture de base accorde de l'autorité référentielle à l'image proposée.

Il est donc absolument nécessaire d'observer que Virgil Gheorghiu est loin de l'antisémitisme viscéral des nazies ou des légionnaires, même dans la première partie de sa carrière littéraire (période où il manifeste un certain acharnement antijuif). Il ne fait qu'assumer la responsabilité de décrire des faits historiques concrets qui ont eu lieu, malheureusement, à l'époque où l'antisémitisme faisait la loi et où une moitié de l'Europe préparait l'expérience de l'Holocauste.

Pour conclure, on doit signaler le fait que l'antisémitisme se trouve dans l'arrière-plan de plusieurs expressions de notre culture traditionnelle et moderne et dans tout le contexte politique et socio-culturel roumain dans lequel voit la lumière la prose de Virgil Gheorghiu.

[1] idem, p. 208

Sa réaction raciale est donc fondée culturellement. C'est toujours à cette époque qu'un autre écrivain roumain – Paul Goma – publie dans la presse littéraire roumaine une vaste étude historique (*La Bessarabie et le problème*) sur les souffrances vécues en été 1941 par les Roumains de cette région à cause des juifs.

En présentant « l'étranger minoritaire dans un groupe social », Virgil Gheorghiu ne fait que reprendre le schéma mental qui s'encadre dans une certaine routine de l'interaction sociale, à l'intérieur des cadres consacrés dans la communauté culturelle roumaine de la période de l'entre-deux-guerres. En réunissant dans *Les bords du Nistre brûlent* des notes qui décrivent les crimes et la terreur, le gaspillage, les dévastations et les destructions opérées par les juifs, l'écrivain émet un diagnostique exactement raccordé à la réalité de la Bessarabie sous l'occupation bolchevique.

Aussi peut-on affirmer que l'attitude de Virgil Gheorghiu envers le juif correspond « au modèle symbolique » nommé par Pageaux „philie" – attitude fondamentale „qui tâche d'imposer une trajectoire difficile, exigeante, et qui passe par le sentiment de la reconnaissance de **l'Autre**, (…) ni supérieur, ni inférieur, singulier, qui ne peut pas être remplacé"[1].

Bibliographie :

BENBASSA, E., ATTIAS, J-C., *Evreul şi celălalt*, Editions de l'Est, Bucarest, 2005

Caietele Echinox, vol. 2, „Teoria şi practica imaginii. 1. Imaginar cultural", Editions Dacia, Cluj, 2001

CIORAN, E., *Evreii – un popor de solitari*, Editions Teşu, Bucarest, 2001

FINKIELKRAUT, A., *În numele Celuilalt. Reflecţii asupra antisemitismului care vine*, Traduction de Georgeta Vieru, Editions Hasefer, Bucarest, 2004

*** *Identitate şi alteritate. Studii de imagologie* (coord. N. Bocşan, V. Leu), Editions Banatica, Reşiţa, 1996

*** *Identitate/alteritate în spaţiul cultural românesc* (recueil d' études éditées par Al. Zub), Editions de l'Université "Alexandru Ioan *Cuza"*, Iaşi, 1996

OISTEANU, A., *Imaginea evreului în cultura română, studiu de imagologie etnică în context european*, Editions Humanitas, Ploieşti, 2002

PAGEAUX, D.-H., *Literatura generală şi comparată*, chap. 4, „Imagini", Coll. Collegium, Polirom, Iaşi, 2000

Corpus de textes

GHEORGHIU, C. V., *Ard malurile Nistrului. Mare reportaj de război din teritoriile dezrobite*, Editura Geea, Bucureşti, 1993

GHEORGHIU, V., *Memorii. Martorul Orei 25*, Editura 100+1 Gramar, Bucureşti, 2003

GHEORGHIU, V., *Ora 25*, Editura Omegapress. Bucureşti, 1991

GHEORGHIU, V., *La Seconde chance*, Editions du Rocher, Paris, 1990

[1] Pageaux, *op. cit.*, p. 97

Corina-Amelia GEORGESCU
Universitatea din Piteşti

LA PROXÉMIQUE DU REGARD : LE CAS DE LA DISTANCE PUBLIQUE

Résumé *: Nous nous proposons d'analyser la signification de la distance publique du point de vue du regard des personnages. Pour atteindre ce but, nous faisons appel aux notions théoriques fournies par l'anthropologue E.T. Hall qui considère qu'il y a quatre types de distances interpersonnelles : intime, personnelle, sociale et publique.*
Mots-clés *: distance publique, regard, personnage*

La *distance* de laquelle on regarde est la marque de l'attitude des personnages, ainsi que de leur statut ; c'est pour cela que les conséquences qu'elle a ne sont aucunement négligeables lorsqu'on parle des mentalités. Lorsqu'on regarde de loin ou de près nos impressions semblent différentes. En essayant de faire une synthèse des recherches actuelles dans le domaine, Frumusani-Roventa[1] explique que la proximité est « l'étude des distances interpersonnelles, telle qu'elle a été entreprise par l'anthropologue E.T. Hall » L'auteur remarque que, malgré les différences interculturelles, tous les groupes connaissent la distance intime de l'amour ou de l'agression), la distance personnelle de l'amitié ou de la collaboration, la distance sociale des hiérarchies et la distance publique (de la scène ou de l'arène politique). Si ces quatre types de distances sont valables dans le cas de la communication entre les individus, alors ils restent les mêmes dans le cas du regard. Cela revient à distinguer si les quatre coexistent ou si l'on remarque la prédominance de l'une d'elle dans le cas particulier de la communication**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** au niveau du regard telle qu'elle apparaît dans le roman du XIXème siècle. La distance intime (0-0,5m) permet de toucher l'interlocuteur ou de pénétrer dans son espace. Elle implique la réduction de la communication verbale et facilite la communication non-verbale, par le regard et par d'autres codes. La distance personnelle (1-1,5m) est celle de la conversation amicale, du salut. La distance sociale (1,2-3,5m) peut être remarquée dans le cas de ceux qui travaillent ensemble ou qui participent à des réunions ; on peut l'ajuster selon l'intention de communication**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. La distance publique (jusqu'à 10 m) est celle du spectacle, de la conférence ou du discours politique. La communication**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** faciale est neutralisée et les gestes et la voix s'amplifient. C'est dans ce contexte qu'il faut analyser la signification de la distance publique.

Distance du spectacle, de la conférence ou du discours politique chez E.T. Hall**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, la distance publique acquiert d'autres valeurs dans le roman du XIXème siècle et elle joue un rôle particulièrement intéressant dans la communication**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** amoureuse ; sans vouloir généraliser, il semble que la distance publique est, dans certains cas, aussi importante pour le couple que la distance intime. Si nous ne pouvons plus saisir les moindres nuances sur le visage de l'autre, il est possible, pourtant, de remarquer une personne à l'aide du regard qui, tout comme dans le cas de la distance sociale, remplace presque entièrement le code verbal ; nous pouvons communiquer**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** à cette distance à l'aide de certains gestes.

---

[1] Frumusani-Roventa, Daniela, *Semiotica, Societate, Cultura,* Institutul European, Iasi, 2000, p. 299

La communication simple[1] à travers le regard et qui a lieu à une distance que nous pouvons considérer comme « publique », implique l'existence d'un espace qui soit propice à la contemplation de loin. C'est pour cela que nous groupons les fragments analysés selon deux as : le premier a implique la présence des personnes concernées dans une salle de spectacle et le deuxième a affaire à la présence d'au moins une des personnes derrière ou devant une fenêtre**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**.

La salle de spectacle convient très bien, peut-être le mieux, aux analyses du regard considéré du point de vue**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** de la distance publique. Cette distance ne permet que la communication verbale entre les artistes et le public, tandis que les spectateurs ne peuvent communiquer**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** qu'à travers le regard ou certains gestes de la main ou de la tête**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. Par définition, la salle de spectacle permet la contemplation non pas seulement de ce qui se passe sur la scène, mais aussi de ce qui se passe dans la salle, devenant espace de valorisation de la beauté pour les femmes même espace de confirmation de la beauté. Le regard acquiert la qualité d'agent de cette confirmation à distance et en même temps d'instrument de l'admiration**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** générale lorsqu'il ne s'agit pas d'une personne qui regarde une autre, mais bien d'une foule qui manifeste son admiration collective en dirigeant son regard en direction d'une certaine personne. C'est le cas du Comte de Monte-Cristo lorsqu'il entre dans la loge avec sa Grecque.

« En entrant dans la salle, ils virent le parterre debout et les yeux**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** fixés sur un seul point de la salle ; leurs regards suivirent la direction générale, et s'arrêtèrent sur l'ancienne loge de l'ambassadeur de Russie. Un homme habillé de noir, de trente-cinq à quarante ans, venait d'y entrer avec une femme vêtue d'un costume oriental. La femme était de la plus grande beauté, et le costume d'une telle richesse que, comme nous l'avons dit, tous les yeux s'étaient à l'instant tournés vers elle. »[2]

L'effet que les deux personnages et particulièrement la jeune femme, provoquent est renforcé par la gradation et par la reprise : au début du fragment, le lecteur remarque que tous regardent dans la même direction, puis il remarque l'objet de ce regard collectif et la fin du fragment confirme ce regard et précise l'identité des deux personnages. Ce type d'admiration**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** collective à travers le regard se manifeste au moment de l'apparition de Pauline**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** dans la loge[3], mais elle ne reste pas seulement au niveau du code visuel et gestuel (on tourne la tête**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** en direction de l'objet du regard) et se manifeste également par un murmure involontaire du public. Nous remarquons que ce n'est pas seulement la distance qui impose la beauté de ces deux femmes[4], mais aussi leur position : elles sont chacune dans sa loge, c'est-à-dire plus haut, et la foule qui les regarde se trouve au parterre. Ainsi le regard dirigé de bas en haut et associé à la distance existante souligne la domination que les deux femmes ercent sur le public. La distance publique de la salle de spectacle permet non seulement une contemplation collective, lorsqu'il s'agit d'une beauté que tous remarquent, mais aussi d'une contemplation individuelle de l'être aimé :

---

[1] Nous employons le terme de « communication simple » pour désigner la communication qui a lieu uniquement à travers le regard.
[2] Dumas, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Gallimard, Paris, 1981, p. 672
[3] Balzac, *La Comédie humaine*, IX, *La Peau de chagrin*, 1950, p.179
[4] Haydée et Pauline

Henarez[Eroare! Marcaj în document nedefinit.1] choisit la seule place d'où il pouvait voir**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** Louise**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**.

La salle de spectacle offre la possibilité de contempler le spectacle et les spectateurs ; la fenêtre**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** au contraire ne permet que la contemplation du spectacle qui se trouve derrière ou devant elle et a un rôle très important dans la communication**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** des amoureux. A cette occasion, nous constatons que la distance publique n'implique pas nécessairement une communication neutre ou non-affective, mais souligne, à travers une impossibilité momentanée, les solutions que les individus ou les couples trouvent pour communiquer**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**.

Fabrice**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** habite en face du palais Cantarini et ses fenêtres donnent vers celles de Clélia**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. Elle le regarde une seule fois, lorsqu'elle s'en rend compte, mais malheureusement le vœu à la Madone l'empêche de répéter cette action.

« Elle avait fort bien découvert que Fabrice**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** avait une fenêtre**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** vis-à-vis le palais Cantarini; mais elle n'avait eu le malheur de le regarder**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** qu'une fois; dès qu'elle apercevait un air de tête**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** ou une tournure d'homme ressemblant un peu à la sienne, elle fermait les yeux**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** à l'instant. Sa piété profonde et sa confiance dans le secours de la Madone étaient désormais ses seules ressources. »[2]

Ce qui compte pour Clélia**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** est le fait que Fabrice**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** soit là et qu'il l'aime. Cette forme d'amour**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** à distance ne fait que renforcer le sentiment qui acquiert une importance plus grande qu'il n'en aurait si les deux avaient pu se rencontrer sans aucun obstacle. Le pouvoir de cet amour vient justement de l'impossibilité de se regarder**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** ou de s'approcher. Le regard à travers les fenêtres réelles ou le trou dans l'abat-jour[3] qui joue le rôle de fenêtre**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** entretient le feu de l'amour, représente longtemps la seule façon de partager l'amour et donne la force de continuer malgré les obstacles de toutes sortes. D'ailleurs la distance met en évidence la difficulté que cet amour rencontre**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** pour s'accomplir, distance qui joue presque le même rôle dans Ursule**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** Mirouet[Eroare! Marcaj în document nedefinit.4] . Ursule et Savinien**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** ne pouvant pas se rencontrer se regardent par les fenêtres qui se trouvent d'un côté et de l'autre de la rue**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. Pour eux, tout est plus facile, car il n'y a que la volonté humaine qui empêche leur rapprochement et celle-ci peut être dépassée, tandis que Fabrice et Clélia sont séparés non seulement par la volonté humaine (le père de Clélia et son mari), mais aussi par le vœu de celle-ci. Dans les deux cas, la fenêtre et la distance que celle-ci instaure ne représentent pas des obstacles, mais plutôt des modes de rapprochement ou des instruments qui rendent service aux amoureux.

Lorsqu'il se trouve dans l'impossibilité de regarder**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** directement la femme aimée pour une raison ou pour autre, l'homme regarde les

---

[1] Balzac, *La Comédie humaine*, I, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Gallimard, Paris, 1976, p. 250
[2] Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.II, *La Chartreuse de Parme*, Gallimard, Paris, 1952, p. 451-452
[3] idem, p. 320
[4] Balzac, *La Comédie humaine*, III, *Ursule Mirouët*, Gallimard, Paris, 1952, p. 386

fenêtres de celle-ci, espérant qu'il l'y apercevra, même un instant. C'est ainsi que Julien**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, tout en s'efforçant de respecter les préceptes que Korasoff**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** lui a suggérés pour regagner l'affection de Mathilde**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, réussit à la regarder.

« Depuis un mois, le plus beau moment de la vie de Julien**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** était celui où il remettait son cheval à l'écurie. Korasoff**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** lui avait expressément défendu de regarder**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, sous quelque prétexte que ce fût, la maîtresse qui l'avait quitté. Mais le pas de ce cheval qu'elle connaissait si bien, la manière avec laquelle Julien frappait de sa cravache à la porte de l'écurie pour appeler un homme, attiraient quelquefois Mathilde**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** derrière le rideau de sa fenêtre**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. La mousseline était si légère que Julien voyait à travers. En regardant d'une certaine façon sous le bord de son chapeau, il apercevait la taille de Mathilde sans voir**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** ses yeux**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. Par conséquent, se disait-il, elle ne peut voir les miens, et ce n'est point là la regarder. »[1]

Mathilde**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** reste derrière le rideau à cause de l'orgueil et elle peut regarder**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** en s'imaginant qu'elle ne sera pas aperçue ; à son tour, Julien**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** auquel Korasoff**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** avait interdit de regarder Mathilde, la regarde en considérant que, puisqu'il ne voit pas ses yeux**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** et qu'il n'est pas surpris, ce n'est pas véritablement un regard. En réalité, ils se regardent et la distance que Julien avait essayé de garder en obéissant aux théories de Korasoff semble avoir l'effet désiré : celui de rapprocher les deux personnages, cependant pas par un consentement réciproque mais par la ruse. Comparé à Julien, Frédéric**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** n'est pas capable de mettre en pratique des théories de séduction ; il veut tout simplement être aimé et il idéalise presque tout ce qui est relié à Madame Arnoux**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. Il contemple les fenêtres qui étaient au-dessus de la boutique Arnoux[2] en s'imaginant qu'une des ombres qu'il voit est celle de Madame Arnoux, jusqu'à ce qu'il apprenne qu'elle n'habite pas là. Elle restera jusqu'à la fin comme une ombre qu'il regarde de loin le soir. Le moment qu'il choisit pour contempler les fenêtres de la femme aimée n'est pas fortuit, il souligne le mystère qui enveloppera longtemps Marie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** Arnoux et la façon discrète de Frédéric de la regarder. Pour lui, la distance qui les sépare ne sera jamais entièrement abolie ; les fenêtres resteront toujours fermées, elle restera toujours là-haut, (tandis que Frédéric sera longtemps en bas) cette position, la femme en haut, l'homme en bas, associée avec la distance publique, marque l'inaccessibilité momentanée ou définitive de celle-ci.

Georges Duroy**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** est situé en haut par rapport à Madeleine**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** qui reste en bas sur le quai de la gare. Dans son cas, nous pouvons considérer que la portière[3] est une variante de la fenêtre**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. La distance qui se crée entre les deux au moment du départ du train semble symbolique de la suite des événements ; c'est lui qui

---

[1] Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.I, *Le Rouge et le Noir*, Gallimard, Paris, 1952, p. 603-604
[2] Flaubert, Gustave, *L'Education sentimentale*, Gallimard, Paris, 1952, p. 54
[3] Maupassant, Guy de, *Bel-ami*, Gallimard, Paris, 1973, p. 224

part, qui s'éloigne, c'est elle qui reste ; c'est lui qui est en haut, c'est elle qui est en bas. Cette distance au sens spatial du terme sera redoublée par une distance entre les positions sociales que les deux acquerront à la fin du roman. Le regard ne réussit plus à franchir ce deuxième type de distance.

Nous considérons que le regard qui essaie d'abolir la distance sociale indique soit l'amour**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** ou une certaine complicité qui peut être confondue avec l'amour (le cas de Julien**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** Sorel ou Georges Duroy**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**) s'il s'agit d'un regard individuel (unilatéral ou bilatéral), soit l'admiration**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, s'il s'agit d'un regard collectif. Il se manifeste généralement dans des espaces publics vastes où il y a beaucoup de personnes, tels que la salle de théâtre, la rue**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** ou la gare. La typologie des distances proposée par E.T. Hall**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** convient presque parfaitement à la communication**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** à travers le regard. Celui-ci structure l'espace selon le statut et l'attitude des personnes concernées et le cas de la distance sociale semble un des plus suggestifs à cet égard.

Bibliografie :

DUMAS**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Gallimard, Paris, 1981

BALZAC**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, *La Comédie humaine*, I, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Gallimard, 1976

BALZAC**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, *La Comédie humaine*, III, *Ursule**Eroare! Marcaj în document nedefinit.*** *Mirouët*, Gallimard, Paris, 1952

BALZAC**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, *La Comédie humaine*, IX, *La Peau de chagrin*, Gallimard, Paris, 1950

FRUMUSANI**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**-ROVENTA**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, Daniela, *Semiotica, Societate, Cultura*, Institutul European, Iasi, 2000

FLAUBERT**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, Gustave, *L'Education sentimentale*, Gallimard, Paris, 1952

MAUPASSANT**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, Guy de, *Bel-ami*, Gallimard, Paris, 1973

STENDHAL**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, *Romans et nouvelles*, t.I, *Le Rouge et le Noir*, Gallimard, Paris, 1952

STENDHAL**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, *Romans et nouvelles*, t.II, *La Chartreuse de Parme*, Gallimard, Paris, 1952

Liliana GOILAN-SANDU
Universitatea din Piteşti

LA CONSTRUCTION DE L'AUTRE DANS LA NOUVELLE *LA MAISON DE L'ESPLANADE* D'ANNE HÉBERT

***Résumé**: Notre étude est une approche psychosociologique de la nouvelle québécoise « La Maison de l'esplanade » écrite par Anne Hébert. Cette nouvelle présente la vie quotidienne que mène une vieille fille, d'une apparence étrange, dans sa maison bourgeoise, dans une petite ville. La réalité de sa vie de tous les jours consiste dans un programme conçu par sa servante Géraldine dont elle est complètement dépendante et qui est, en fait, le protagoniste de la nouvelle.*

Mots-clés *: identité, psychosociologique, réalité quotidienne, interaction sociale, discours*

L'autre est l'un des composants de notre identité, car l'identité n'existe que dans le rapport d'un sujet (individuel ou collectif) à un alter (individuel ou collectif) et vis-à-vis d'un objet (réel ou imaginaire, physique ou social).

L'autre est une présence indéniable dans notre réalité, ou mieux dire, dans nos réalités. Car le monde est conçu par l'individu comme un ensemble de réalités multiples[1], chacune de ces réalités appartenant à des divers domaines et sphères d'activité.

Parmi les réalités multiples que nous vivons, la réalité par excellence est la réalité de la vie quotidienne, notamment la connaissance telle qu'elle est disponible pour le sens commun des membres d'une société.

La vie quotidienne est l'expérience subjective de la vie de tous les jours. Elle se présente comme une réalité interprétée par les hommes et elle possède pour ces derniers un sens de manière subjective, en tant que monde cohérent. Le monde de la vie quotidienne est considéré comme donné en tant que réalité par les membres d'une société dans la conduite subjectivement chargée de sens de leur vie. Il est aussi un monde qui trouve son origine dans leurs pensées et leurs actions, et qui est maintenu en tant que réalité par ceux-ci[2].

La réalité de la vie quotidienne est un monde intersubjectif que l'individu partage avec l'autre, et celui-ci devient ainsi objet de son expérience. Cette interaction sociale continuelle revêt plusieurs formes de relations sociales dont la plus intime est la situation de face-à-face où l'autre est tout à fait réel et présent. A travers cette interaction mutuelle des rencontres face-à-face les autres sont appréhendés, traités et qualifiés dans des schémas typificatoires qui deviennent des stéréotypes véhiculés dans la réalité de tous les jours.

C'est cette réalité de la vie quotidienne qui fait notre objet d'étude dans la nouvelle « La Maison de l'esplanade » d'Anne Hébert[3]. Cette nouvelle a été écrite en 1942 et fait partie du recueil *Le Torrent*[4]. Elle présente la vie rangée d'une vieille et délicate fille, Stéphanie-Hortense-Sophie de Bichette, la dernière survivante d'une maison dans laquelle les chambres des défunts ont été condamnées une par une. Sa vie est parfaitement réglée,

---

[1] Berger, P., Luckmann, T., *La construction sociale de la réalité*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1986, p. 34

[2] Ibid, p. 32

[3] Anne Hébert (Sainte-Catherine-de-Fossambault, Québec) (1916-2000) est l'un des plus connus écrivains québécois. Ses œuvres ont été traduites en plusieurs langues, y compris le roumain.

[4] Hébert, A., *Le Torrent*, (première éd. 1950), HMH, Montréal, 1963

d'un jour à l'autre, par la servante Géraldine. Celle-ci a fermé successivement toutes les chambres occupées par les autres membres de la famille qui sont partis, les uns morts, une autre au couvent et le frère, Charles, déshérité parce qu'il s'était marié à une fille de la Basse-Ville. Pauvre, celui-ci vient chaque soir, souper chez sa sœur, attendant qu'elle meure, mais repartant chez lui, déçu. Chaque soir il est épouvanté par l'atmosphère qui règne dans la maison, bien qu'il ne soit pas si extérieur et si étrange à cette histoire. Son portrait physique (sa face luisante, sans couleurs aux lèvres et à peine teintée aux yeux) fait penser à la blancheur de Stéphanie. Il fait preuve de la même passivité qu'elle et il vit dans la routine de sa vie d'époux et de père de famille.

Le narrateur extradiégétique présente dans son récit le quotidien de Stéphanie de Bichette, quotidien qui est construit et entretenu depuis des années par sa servante.

Le narrateur engage un dialogue ouvert et direct avec son lecteur dans la tradition du conte oral. Les marques de ce dialogue sont les pronoms personnels *je* et *vous*, le *on* apparemment indéfini (« on aurait dit » (p. 117), « on aurait cru » (p. 118)), la parenthèse plus narquoise qu'ironique, à cause de l'emploi des points de suspensions (« (C'est des choses qui arrivaient, dans ce temps-là…) » p. 108), les présents de l'indicatif ou de l'impératif (« je veux insister sur le fait que … », « croyez-moi ou non » p. 108-109), de vérité générale, une vérité à « l'odeur de papier jauni et de renfermé » (p. 108-109) ; les paroles mises dans la bouche des personnages : un langage (« Y va pleuvoir, vous allez pas sortir à matin, je vas le faire assavoir au cocher … » p. 112) et des phrases stéréotypées du populaire (« Eh ! ben, mamzelle, nous y voilà revenus encore une fois ! » p. 114), des corruptions de sens (*sortable* p. 113) et de prononciation soulignés par l'italique railleur.[1]

L'incipit présente au lecteur, d'une façon caricaturale et sur un ton de raillerie, une dame, Stéphanie de Bichette :

« Stéphanie de Bichette était une curieuse petite créature, avec des membres grêles et mal fignolés. Une guimpe empesée semblait seule empêcher de retomber sur l'épaule la tête trop pesante pour le cou long et mince. Si la tête de Stéphanie de Bichette se trouvait si lourde, c'est que toute la noblesse et le faste de ses ancêtres s'étaient réfugiés dans sa coiffure. Une coiffure haute, aux boucle rembourrées qui s'étageaient sur son crâne étroit, avec la grâce symétrique d'une architecture de douilles d'argent » (p. 107)

Dès la première ligne le lecteur a affaire à quelqu'un nommé et prénommé et probablement important. Le patronyme Bichette renforce l'intention caressante et affectueuse de l'hypocoristique « petite ». La description de la coiffure introduit le lecteur dans un monde fantasmatique qui tient lieu de toute référence à un espace ou à un temps concrets.

La présentation de ce personnage féminin continue dans les paragraphes qui suivent. Les imparfaits de durée et de description nous font découvrir un être bizarre. Orpheline de sa mère, depuis l'âge de « dix ans » (p. 109), elle n'a pas connu d'adolescence et de jeunesse. Elle est devenue une petite vieille fille qui vit dans un espace clos (la maison de l'esplanade) hors du temps. Sa vie est uniquement constituée de « jamais » (p. 107, 110), de « toujours » (p. 109), de « définitivement » (p. 109), d'« éternel » (p. 107, 109).

Elle habite une « maison de pierre de taille, datant du Régime français » (p. 108), le temps du paradis terrestre en Amérique. C'est une maison bourgeoise qui impressionne par

[1] Maindron, A ., *Aspects de l'écriture dans « La robe corail » et « La maison de l'esplanade »* , dans *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre*, Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, mai 1996 (p.199-209), p. 205

le nombre d'étages, de pièces, par la quantité de meubles et de bibelots (p. 113), de vaisselle (p. 118) indispensables à une personne de qualité (p. 109-110).[1]

Elle y mène sa vie, « un édifice parfait de régularité » (p.108), dans cet univers créé par la domestique Géraldine. Ainsi Stéphanie passe au second plan au profit de Géraldine, sa femme de chambre, qui témoigne d'« un respect admirable de la tradition » (p. 108). Et, c'est à partir de ce respect, qu'elle construit cet univers autour de mademoiselle de Bichette dont la vie était « une tradition, ou plutôt une suite de traditions » (p. 108). Ainsi elle construit la vie quotidienne de sa maîtresse par « la tradition des ombrelles et celle de la fameuse coiffure, la tradition du lever, celles du coucher, de la dentelle, des repas, etc. » (id.) Il s'agit, pour chacune de ces traditions, de cérémoniaux et de rituels qui font partie d'une sorte de programme de la journée et que Stéphanie subit « muette, inerte et confiante » (p. 112). Chaque cérémonial a des signaux précis (les deux coups de doigts pour la tradition du lever ou la phrase rituelle qui annonce le déjeuner) qui font Stéphanie agir automatiquement en déclanchant à l'intérieur de celle-ci des « rouages intérieurs » (p. 116). Ces rouages avertissent ses jambes d'aller, sans effort de pensée et sans comprendre, dans les différentes pièces de la maison où d'habitude les actions quotidiennes prennent place.

Une autre tradition qui est chère à Géraldine est la tradition de « condamner les pièces, à mesure qu'elles ne servaient plus » (p. 109). Une fois que l'occupant (mort ou vivant) quittait la pièce, Géraldine la rangeait et la fermer à clef, classant tour à tour les membres de la famille qui n'habitaient plus la maison. Elle rêve à un ordre éternel où il n'y aura rien à nettoyer. Les conditionnels ou les futurs du passé (« seraient fixées », « n'aurait plus rien à nettoyer », etc.) expriment son rêve de bonheur : le jour où elle verra « la réalisation de son destin de femme de chambre » (p. 110)

Pour que ce rêve devienne réalité il reste encore une pièce occupée: celle de Stéphanie. Elle continue à faire son devoir de femme de chambre en observant le culte de la tradition quotidienne. Et par cette tradition elle construit un milieu rassurant pour Stéphanie qui est totalement dépendante d'elle. Car c'est Géraldine qui décide si le temps est *sortable* (p. 113) ou non pas *sortable* pour faire la promenade en voiture. Elle crée deux réalités d'une immuable routine dans lesquelles sa maîtresse se sent bien ancrée :

« Il n'y a que deux réalités au monde … deux réalités sur lesquelles on puisse s'appuyer … et s'enfoncer dedans en fermant les yeux : la réalité de la promenade en voiture et celle de la dentelle au crochet … Quel dépaysement quand Géraldine ne sait pas encore quel temps il va faire et qu'il faut rester dans l'incertitude sans rien de solide sous les pieds … Cela me *démantibule* le cerveau ! Oh ! ne plus penser, et se laisser emporter par ces deux sûres et uniques réalités : celle de la promenade et celle de la dentelle ! » (p. 112-113)

Ce qui caractérise ces réalités c'est la passivité, traduite d'ailleurs dans ce monologue intérieur. Elle avait appris de sa mère à manier le crochet et le fil et c'était la seule science qu'elle connaissait. Elle confectionnait des napperons identiques au rythme égal de quatre par semaine. Le caractère méthodique est présent aussi dans l'autre réalité, celle de la promenade en voiture. Lorsqu'elle sort, elle fait « un calme et lent voyage, invariablement le même, à travers les rues de la petite ville. » (p. 114).

Son attitude envers les autres personnes qu'elle rencontre dans son quotidien dans des situations de face-à-face, qu'il s'agisse de son propre frère, Charles, ou des visiteuses âgées et tremblantes, est pleine d'indifférence. Elle ne prête pas d'attention à elles, elle n'attache aucun sens aux paroles qu'elle dit dans leur présence. Lors des visites qu'elle reçoit, les seuls propos qu'elle prononce d'une « voix terne et blanche qui semblait venir

[1] *Ibid.*, p. 204, 208

d'un autre monde » (p.115) ne font que renforcer son appartenance à un univers étrange et surnaturel : « Comment va madame votre mère ? » (id)

Ce complet silence relève de l'incommunicabilité, de la fermeture à l'autre pour cacher qu'il n'y a rien à communiquer, ni à faire d'ailleurs ; pour se faire croire aux autres qu'on est important, donc qu'on est.

La chute entraîne le lecteur dans une fermeture totale. Dans le dernier paragraphe on a le même point de vue narratif, mais, en revanche, la focalisation change. Elle ne se fait plus sur celle qui a été introduite dans le premier paragraphe et qui semblait le personnage principal, mais sur l'autre personnage de femme, celui de la servante qui, à l'abri des ténèbres, rêve « que la mort avait clos toutes les portes de la vieille demeure. » (p.120).

Bibliographie :

BERGER, P., Luckmann, T., *La construction sociale de la réalité*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1986

HEBERT, A., *Le Torrent*, (première éd. 1950), HMH, Montréal, 1963,

MAINDRON, A ., *Aspects de l'écriture dans « La robe corail » et « La Maison de l'esplanade »* , in *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre,* Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, mai 1996 (p.199-209)

Diana-Adriana LEFTER
Universitatea din Piteşti

LA DÉCOUVERTE DU MOI À TRAVERS LE MYTHE DE NARCISSE - ÉTUDE SUR *LES CAHIERS D'ANDRÉ WALTER* ET *LE TRAITÉ DU NARCISSE* -

Résumé *: On sait que le mythe de Narcisse est essentiellement le mythe du moi, un moi que l'on essaie de trouver et d'expliquer. L'importance de ce mythe est primordiale dans l'œuvre gidienne, parce que l'auteur lui-même en est marqué. D'ailleurs, ce mythe se manifeste chez Gide en deux directions : L'une textuelle, par la présence de certains mythèmes dans les œuvres fictionnelles et une autre qui tient du comportement auctorial de l'écrivain et qui aboutit à une écriture narcissique. L'explication en est l'égotisme de Gide, un égotisme que nous entendons comme la particularité qui fait le système de vie élaboré dans son Journal se trouver à l'arrière plan de son œuvre. En d'autres mots, nous considérons que dans beaucoup de cas l'écriture gidienne, qu'elle soit fictionnelle ou auto-fictionnelle est le résultat d'un retour dans la mémoire.*

Le but de notre travail est de montrer l'importance du mythe de Narcisse dans la découverte du moi auctorial et, également dans la découverte du moi des personnages, l'analyse portant sur deux de ses plus importantes œuvres symbolistes, ***Les Cahiers d'André Walter*** *et* ***Le Traité du Narcisse****. Le regard dans le miroir, acte constitutif du mythe de Narcisse devient un geste à travers lequel l'écrivain plonge dans son passé et dans son psychique. Ainsi, le mythe de Narcisse devient un mythe fragmentaire et totalisant, qui a marqué dans une égale mesure la vie et l'œuvre de Gide.*

Mots-clés *:moi, mythe, Narcisse, égotisme, miroir, écriture*

1. Avant (les) textes – le mythe classique de Narcisse

Il y a, dans une grande partie des œuvres gidiennes, des présences implicites du mythe de Narcisse, qui se réalisent par la récurrence de certains mythèmes[1] constitutifs du mythe sus-mentionné. Même si le mythe n'apparaît pas dans sa totalité, l'introduction plus ou moins volontaire de ces mythèmes nous permet d'affirmer le caractère profondément narcissique de Gide aussi bien que le caractère narcissique de bon nombre de ses personnages emblématiques. De cette façon, le mythe de Narcisse devient un vrai mythe totalisant de la création gidienne, parce que c'est le mythe le plus répandu et qui régit dans une égale mesure la vie et la création de l'auteur.

Certains mythèmes et faisceaux mythémiques[2] constitutifs du mythe de Narcisse transparaissent assez tôt dans la création fictionnelle de Gide. Lacunaires, transformés, avec une succession brouillée, ces mythèmes témoignent d'un vrai penchant de l'écrivain pour ce mythe qui ne cesse de le forger comme identité auctoriale et qui, dans une égale mesure, contribue à la construction de ses personnages.

La découverte du moi, de l'âme, ou, en d'autres termes, de la spiritualité, est l'un des mythèmes essentiels du mythe de Narcisse. Preuve en est la prophétie de Tirésias, notamment le fait que Narcisse survivra seulement s'il ne connaît son âme.

---

[1] Nous utilisons ce terme dans la définition de Gilbert Durand, notamment la plus petite unité de discours à signification mythique, de nature structurelle, archétypale. cf., Durand G., *Chipuri mitice şi figuri ale operei*, Nemira, Bucureşti, 1998

[2] Dans la tradition de Durand, qui introduit le terme de *mythème*, nous construisons le syntagme *faisceau mythémique*, par lequel nous comprenons l'occurrence, dans une unité textuelle, de plusieurs mythèmes qui appairassent de manière consécutive dans le texte, se matérialisant dans un épisode inséré dans le texte.

Le processus de prise de conscience ou au moins le début de ce processus est engendré par le toucher, par le contact corporel avec une autre matérialité – l'eau ou le miroir – ou avec autrui.

Essentiellement, si nous prenons comme point de référence le mythe classique de Narcisse et le résumons à ses principaux mythèmes, nous obtenons le schéma suivant :

mythéme 1	mythéme 2	mythéme 3
la prophétie de Tirésias : Narcisse mourra s'il se connaît	le contact visuel : Narcisse se voit dans l'eau et tombe amoureux de son image	le contact corporel : le toucher ; Narcisse veut embrasse l'image aimée (Il touche l'eau et l'image)

mythéme 4	mythéme 5	mythéme 6
la prise de conscience : l'image est irréelle	la destruction : Narcisse meurt	la nouvelle vie : la fleur du narcisse apparaît

Quelques remarques s'imposent à la suite de ce découpage mythémique. La première, nous l'avons déjà énoncée : la prise de conscience est toujours précédée par le contact, tout d'abord visuel, ensuite tactile, avec l'image désirée et désirable. La deuxième remarque porte sur les conséquences de ce contact : dans la tradition classique, Narcisse ne survit pas, parce que la prophétie de Tirésias doit s'accomplir. Gide applique une modification essentielle à ce mythème et propose –pour son Narcisse et pour André Walter – une existence meilleure. En d'autres termes, Gide opère le passage du *paraître* à *l'être*, *paraître* désignant une période de la vie où le moi ne s'est pas révélé et *l'être*, l'étape postérieure qui obéit à la vraie structure des personnages.

2. Le mythe de Narcisse, un mythe spéculaire

Dans le mythe de Narcisse et dans tout le symbolisme qui l'accompagne, l'eau est l'élément central, en directe relation avec Narcisse, mais aussi avec un espace propice à la découverte du moi. Par conséquent, l'eau n'est pas seulement un miroir naturel pour le personnage, mais elle définit, délimite et sacralise l'espace de la découverte.

Le symbolisme de l'eau peut être réduit à trois thèmes dominants : origine de la vie, élément de purification et centre de régénérescence.[1]Ces trois dimensions symboliques sont repérables dans le mythe de Narcisse : comme origine de la vie, l'eau est un élément qui engendre l'apparition d'une nouvelle vie – la fleur du narcisse ; comme élément de purification, l'eau est un moyen par lequel Narcisse se purifie et expie son péché de l'égoïsme et, enfin, comme centre de régénérescence, l'eau permet à Narcisse de continuer son existence sous la forme purifiée de la fleur du narcisse. Paradoxalement donc, le symbolisme de l'eau dans le mythe de Narcisse va dans deux directions opposées : elle est agent de la mort et protectrice d'une nouvelle vie.

2. 1. Le mythe de Narcisse et l'écriture gidienne

Le mythe de Narcisse n'est pas seulement un mythe qui pose son empreinte sur bon nombre de personnages gidiens, mais aussi, comme le remarque Alain Goulet[2], sur le rapport écrivain-écriture. Ce type d'attachement à l'acte d'écrire peut être interprété comme une actualisation de ce que Lacan appelle *le stade du miroir*.

---

[1] cf., Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 2000, p. 635

[2] Goulet A., *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Lettres modernes Minard, Paris, 1985, p. 410 et suiv.

Jean Delay remarque lui-aussi le fait que le mythe de Narcisse marque toute l'écriture gidienne, de même que la personnalité de l'écrivain, son comportement auctorial : *[…]* « celle (la mythologie n.a.) de Gide est toute personnelle ; il le déforme à son usage et c'est sa propre personnalité que la fable l'aide à prendre conscience. »[1]

D'ailleurs, *Si le grain ne meurt*, écrit avoué comme autobiographique, apporte le témoignage d'un comportement narcissique du jeune André à partir de l'âge de 13 ans : « […] pour pue que je demeurasse immobile, penché comme Narcisse au-dessus de la surface des eaux, j'admirais lentement ressortir de mille trous, de mille anfractuosités du roc, tout ce que mon approche avait fait fuir ».[2]

L'attitude narcissique est dans la jeunesse de Gide une pratique qui forge sa personnalité, mais aussi son « personnage ». C'est à travers ce type d'attitude que Gide se construit une identité auctoriale. Il « se mire » dans son texte et se construit dans et par son texte. Cette relation n'est pas univoque : l'auteur se mire dans le texte, et le texte à son tour pose son empreinte sur l'auteur.

Le mythe de Narcisse « hante » la création gidienne, agit sur l'écriture, qui devient une écriture narcissique, et devient en cela un mythe totalisant. L'explication est dans le fait que Gide trouve dans le mythe en général et plus particulièrement dans le mythe de Narcisse, « un désir affirmatif, parce qu'il y reconnaît perpétuellement son propre désir »[3]. L'assentiment de Gide vient de ce que, partout dans le mythe, il voit le reflet de son propre désir, de cette part de lui-même qu'il tente de nier : « Narcisse lui-même retrouvant dans son rêve Adam et le Paradis, l'origine absolue. Et dans ces jeux de miroirs où le Poète se superpose à Narcisse, lui-même se superposant à Adam, c'est la réappropriation de l'univers entier qui est virtuellement réalisée par le miracle de l'écriture. »[4]

Narcisse n'est pas seulement un mythe qui apparaît explicitement (*Le Traité du Narcisse*) ou implicitement (*Les Cahiers d'André Walter)*, mais c'est un mythe qui régit toute l'écriture gidienne, construite, comme le soulignait Alain Goulet, sur la trame secrète du problème de l'accès à la virilité et à l'âge adulte. Ainsi, l'écriture gidienne multiplie le long de son développement les « effets de miroir »[5] dans les différents alter-ego qui apparaissent comme narrateur-écrivains le long de sa création et que nous emplifions par André Walter : « C'est le piège de Narcisse et du narcissisme, qui démultiplie les possibles et laisse l'écrivain face à ses reflets, tout en tendant à exclure l'altérité. »[6]

Nous rappelons que le narcissisme est un fait d'époque, pratiqué, par emple, dans les mardis de Mallarmé. Dans ce contexte, il nous semble tout naturel que l'homme gidien ait fait du narcissisme sa morale : « Le but est Soi, toujours à atteindre. En conséquence, tout élan vers autrui ne peut, ne doit être qu'élan vers une forme de soi-même – volonté d'être l'autre. Tous les rapports humains sont donc de l'ordre du jeu de miroir. »[7]

---

[1] Delay J., *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard NRF, Paris, 1956, p. 115
[2] Gide A., *Si le grain ne meurt*, Pléiade, Paris, 1964, p. 436
[3] Marty E., *Considérations sur la mythologie. Croyance et assentiment*, in BAAG 78-79/1988, p. 109
[4] Goulet A., *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Lettres modernes Minard, Paris, 1985, p. 412
[5] Goulet A., *L'écriture du rêve chez André Gide* , in « Travaux de littérature » XIII/2000, Klincksieck, Paris, 2000, p. 306
[6] Goulet A., *L'écriture du rêve chez André Gide*, in « Travaux de littérature » XIII/2000, Klincksieck, Paris, 2000, p. 306
[7] Delorme C., *Narcissisme et éducation dans l'œuvre romanesque d'André Gide*, in « Magazine littéraire, André Gide le contemporain capital », janvier 1993, p. 13-14

2. 2. *Les Cahier d'André Walter*

Les personnages gidiens influencés explicitement ou implicitement par le mythe de Narcisse et par le narcissisme se trouvent devant un problème réel de découvrir leur virilité et d'atteindre ainsi leur maturité. Cette démarche les situe presque toujours dans une relation directe avec le corps féminin : mère, sœur, épouse. Ainsi, dans les œuvres de début,, notamment dans *Les Cahiers d'André Walter*, la figure de la femme se confond souvent avec la figure de la mère ou de la sœur, une vision qui témoigne des fantasmes d'une sexualité infantile qui cumule leurs effets angoissants. À cause de cette confusion, qui se produit surtout dans les moments de rêverie, ou proches de la rêverie, « la femme désirée est non seulement interdite, mais porteuse d'interdiction. »[1]

André Walter est un Narcisse, le premier Narcisse de Gide, par son penchant vers soi-même et vers son intérieur. Sa lutte constante entre l'amour sensuel et l'amour physique, entre les tentations de la chair et celles de l'ascétisme est un *narcissisme psychologique* qui le fait préférer le rêve à la réalité. Or, préférer son rêve du monde et se contempler plutôt que vivre, c'est le propre de Narcisse : « Narcisse est self-conscious, il est conscient de soi, mais il n'est pas nécessairement consciencieux. […] Ce n'est pas un moraliste, c'est un analyste qui ne peut davantage échapper à l'obsédante réflexion dans le miroir de sa conscience qu'au reflet dans l'onde dont il reste captif. Il vit penché sur lui-même et son inclination est le symbole du dédoublement du moi en acteur et spectateur, l'attitude repliée propre à l'introversion et à l'introspection, pli plus ou moins naturel mais qui peut devenir vicieuse plicature. »[2]

L'écrit fragmentaire *Les Cahiers d'André Walter*, montre un jeune André Walter à la fois cultivé, curieux et sensible. Son éducation puritaine lui ayant inspiré un profond dégoût du monde matériel, il s'occupe presque exclusivement de sa vie intérieure et combat les sollicitations de la chair. Son amour de l'idée pure est si total que l'existence ontologique de la réalité physique est réduite au maximum. C'est pourquoi l'union avec la femme est entièrement spiritualisée et apparaît comme un vague mysticisme.

Comme bon nombre d'autre écrits gidiens, *Les Cahiers d'André Walter* est construit sur des doubles, sur une image reflétée, telle l'image de Narcisse dans l'eau de la rivière. André Walter trouve deux doubles : Emmanuèle, son double idéal, sa « sœur », et Alain, son double fictif, l'image qu'il veut se créer de soi-même. Dans l'amour pour la figure féminine d'Emmanuèle, André Walter ne s'éloigne par du mythe classique de Narcisse qui refusait l'amour des femmes, parce que cette Emmanuèle qu'il aime n'est pas du tout féminisée dans le sens d'une femme désirable. Jean Delay voit dans l'amour de Walter pour Emmanuèle un narcissisme moral, « l'amour d'Ego pour Echo »[3], mais à différence de Walter, Narcisse « pousse l'ostracisme jusqu'à ne plus vouloir se souvenir de l'amour d'Echo. »[4]

L'une des pratiques qui relève du narcissisme d'André Walter est son geste de se regarder longuement dans la glace, pour s'étudier, pour fouiller les traits de son visage, pour se reconnaître et pour s'appréhender. Cela n'est pas sans rappeler une pratique de Gide, mentionnée dans son Journal : Dans on cabinet de travail de la villa d'Auteuil, Gide

---

[1]Goulet A., *L'écriture du rêve chez André Gide*, in « Travaux de littérature » XIII/2000, Klincksieck, Paris, 2000, p. 310

[2] Delay A., *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard NRF, Paris, 1956, p. 540

[3] Delay A., *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard NRF, Paris, 1956, p. 119

[4] Delay A., *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard NRF, Paris, 1956, p. 120

avait l'habitude de se regarder écrire ou bien de regarder tout simplement dans le miroir qu'il avait sciemment placé au-dessus de son secrétaire :

« J'écris sur ce petit meuble d'Anna Shackleton qui, rue de Commailles, se trouvait dans ma chambre. C'était là que je travaillais ; je l'aimais, parce que dans la double glace du secrétaire, au-dessus de la tablette où j'écrivais, je me voyais écrire ; entre chaque phrase je me regardais ; mon image me parlait, m'écoutait, me tenait compagnie, me maintenait en état de ferveur. »[1]

2. 3. *Le Traité du Narcisse*

Le Traité du Narcisse surgit dans un contexte littéraire où les écrivains étaient préoccupés par la re-valorisation du mythe de Narcisse, le mythe préféré des symbolistes, pour lesquels la notion pure procède de la parole du poète. L'intérêt de Gide pour le mouvement symboliste, aussi bien que ses discussions avec Paul Valéry et Oscar Wilde, mais surtout l'expérience personnelle de ses lectures classiques, acheminent l'écrivain vers une version personnelle du mythe : « Narcisse est expressément l'emblème de la solitude de l'individu replié sur lui-même. Dans le traité, l'imperfection de l'existence telle que nous la connaissons a été provoquée par la faiblesse inconsciente de l'humanité. »[2]

Daniel Moutote considère que la période de Narcisse est une période marquée par un *mysticisme artistique de tonalité waltérienne.*[3]

Il faut souligner nettement que l'originalité du Narcisse de Gide consiste dans la manière dont l'œuvre est construite, « en abyme ». Cette écriture, incluant les mythes du Paradis et de l'arbre Ygdrasil crée un nouveau symbolisme du mythe de Narcisse. De plus, au delà du symbolisme, la manière de construire le texte est très importante, parce le nouveau symbolisme découle de cette structure et ce n'est pas le symbolisme qui impose la structure. Toute cette interprétation découle de la distinction, éminemment gidienne, entre *l'imagination* et *l'idée* d'une œuvre, dans la perspective de sa composition :

« L'imagination (chez moi) précède rarement l'idée ; c'est celle-ci, non point du tout celle-là qui m'échauffe ; mais celle-ci sans celle-là ne produit rien encore ; c'est une fièvre sans vertu. L'idée de l'œuvre c'est sa composition. C'est pour imaginer trop vite, que tant d'artistes d'aujourd'hui font des œuvres caduques et de composition détestable. Pour moi, l'idée d'une œuvre précède souvent de plusieurs années son imagination. »[4]

Chez Gide, le temps sacré se manifeste par une hiérofanie, qui est une révélation, un surgissement du temps sacré des commencements dans le temps profane de la contemporanéité. Normalement, la hiérophanie est représentée par un rite, un mythe ou un culte, et le geste du Poète de regarder devient ainsi un véritable rite, un rite d'écriture. La réversibilité du temps sacré est due au fait qu'il est un temps mythique devenu présent, il est donc récupérable en retrouvant le Paradis.

La dimension temporelle est une des principales innovations de Gide, d'autant plus que chez Ovide, Narcisse apparaît à jamais fixé dans son attitude traditionnelle : Par la transformation de la source en une rivière, Gide introduit, dans l'écoulement de l'eau, la fuite du temps, donc le profane.

L'espace sacré a une importance aussi grande que le temps sacré, car dans le mythe, l'espace n'est pas homogène. Il y a des parties délimitées qui représentent la

---

[1] note du 18 octobre 1907, Gide A., *Journal*, NRF, Paris, 1933, p. 384

[2] Pollard P., *Le contenu du Narcisse,* in « Cahiers d'André Gide – 1. Les Débuts littéraires d'André Walter à L'Immoraliste », NRF, Gallimard, Paris, 1969, p. 157

[3] Moutote D., *Le Journal de Gide et les problèmes du moi,* PUF, Paris, 1968, p. 10

[4] Gide A., *Feuillets 1892-1893*, Pléiade, Paris, 1964, p. 49

sacralité et d'autres qui constituent l'étendue informe qui les entoure. Les deux espaces qu'il faut prendre en considérations sont la clairière où Narcisse va pour regarder l'eau et le Paradis.

Chez Gide, l'espace de la clairière n'est pas délimité ou décrit, il est donc au début homogène et neutre : « Un morne, un léthargique canal, un presque horizontal miroir ; et rien ne distinguait de l'ambiance incolorée cette eau terne. »[1] Le Narcisse de Gide se trouve dans un espace froid, qui peut être défini comme « l'espace de celui qui regarde ». Cet espace deviendra sacré pour le Poète, par l'union avec le Paradis ou bien par l'extension du Paradis dans l'espace profane, *car le Paradis est partout*[2]. Or, le Paradis, qui n'existe pas chez Ovide, est pour Gide l'espace parfait et sacré par excellence, l'espace du parfait équilibre.

La métamorphose de Narcisse en fleur, l'un des éléments les plus connus dans l'histoire d'Ovide et qui a transforme le narcisse dans le symbole éloigné de l'égotisme, manque apparemment dans le récit de Gide, dans le sens qu'il n'y a aucune mention de la chute de Narcisse et de l'apparition de la fleur. A notre avis, cet épisode s'est transformé chez Gide : Narcisse est remplacé par le Poète. La métamorphose s'accomplit donc, mais la fleur est devenue le Poète. Si, chez Ovide, le narcisse assure la survivance de Narcisse et en garde le symbolisme, ne fut-ce que partiellement, chez Gide, c'est le Poète qui doit être le continuateur de Narcisse, non pas dans son amour exagéré de sa personne, de sa beauté, mais dans la recherche, dans la quête de la perfection, du *être*, qui est la fixité du temps.

Une autre différence se retrouve dans le symbolisme qui se réalise à travers l'image du narcisse, respectivement du Poète. Si le narcisse est plus pauvre en significations – son symbolisme ne retient plus que le côté vaniteux et égoïste de Narcisse -, le symbole du Poète est plus important chez Gide que celui de Narcisse : Narcisse ne peut pas saisir la perfection, le Paradis, il ne peut qu'en rêver, tandis que le Poète est celui qui se rend compte que le Paradis est partout, qu'il est à refaire et qu'il ne tient qu'à lui de le trouver ou de le reconstruire.

Comme Jean Delay le souligne[3], Narcisse est né par génération spontanée, donc il se situe hors du temps historique, qui s'écoule. Il est pur. Son refus de toute figure féminine peut être interprété non pas seulement comme un amour exagéré de soi, mais aussi comme le refus de sortir de son état atemporel, presque androgyne, de briser pour ainsi dire la frontière du temps immémorial et passer dans le temps historique. C'est en cela que la figure du Narcisse gidien se rapproche de celle d'Adam dans le Paradis. Pour Narcisse, une relation avec une femme signifie au-delà de l'amour, la promesse ou même la certitude de l'engendrement, de cette union, d'une nouvelle vie. Or, cet être, né du péché, ne représentera plus la perfection androgyne des commencements, il sera *incomplet encore et ne se suffira pas* : « Or, il veut se suffire, trouver en soi sa propre fin, ne pas se diviser, se donner, s'abandonner, se reproduire, parce qu'il est en lui-même une forme intégrale, l'être religieux et insexué que Dieu fit à son image. Il est fait pour la création et non pas pour la reproduction. Il doit donner des fleurs et non des fruits. Il doit demeurer l'homme initial, hypostase d'Elohim, suppôt de la Divinité ! Pour lui, par lui, les formes apparaissent. »[4]

---

[1] Gide A., *Le Traité du Narcisse*, NRF, Paris, 1933, p. 208
[2] Gide A., *Le Traité du Narcisse*, NRF, Paris, 1933, p. 216
[3] Delay J., *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard NRF, Paris, 1956, p. 115 et suiv.
[4] Delay J., *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard NRF, Paris, 1956, p. 119

Le Traité du Narcisse ne représente pas seulement l'actualisation et la modification d'un mythe, mais on y trouve la nouvelle conception de Gide sur l'artiste et sur l'œuvre d'art :

« Tout représentant de l'Idée tend à se préférer à l'idée qu'il manifeste. SE préférer – voilà la faute. L'artiste, le savant, ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire : voilà toute sa morale ; ni le mot, ni la phrase, à l'Idée qu'ils veulent montrer : je dirais presque, que c'est là toute l'esthétique. […]

La question morale pour l'artiste, n'est pas que l'idée qu'il manifeste soit plus ou moins morale et utile au grand nombre ; la question est qu'il la manifeste bien. »[1]

Par le refus de l'amour des nymphes, et par l'amour pour sa propre image Narcisse est le symbole de la solitude et de la sensualité, mais il devient pour Gide le mythe de l'esthète qui se définit dans et par son texte. Pour Narcisse-esthète, le texte est le miroir dans lequel il se reflète ; le texte – l'idée qu'il manifeste – ne doit pas pourtant refléter l'image idéale, égocentrique de l'artiste, mais c'est le créateur qui doit se plier à son texte. Ce type de Narcisse est, dans notre vision, un Narcisse à l'inverse, parce qu'en tant que créateur, il ne tombe pas amoureux de son image, mais de son texte. Le mouvement est donc inverse : le Narcisse esthète est un moraliste critique de soi, prêt à acquérir l'image idéale qui est rendue par son texte. Le Narcisse gidien renonce délibérément à s'éprendre de son image et se contente, « penché sur l'apparence du Monde, de regarder toute une fuite de rapides images qui n'attendaient que lui pour être et qui sous son regard se colorent. »[2]

3. Conclusion

Comme l'on a vu, le mythe de Narcisse est essentiellement le mythe du moi, un moi que l'on essaie de trouver et d'expliquer. L'importance de ce mythe est primordiale dans l'œuvre gidienne, parce que l'auteur lui-même en est marqué. Ce mythe se manifeste chez Gide en deux directions : L'une textuelle, par la présence de certains mythèmes dans les œuvres fictionnelles et une autre qui tient du comportement auctorial de l'écrivain et qui aboutit à une écriture narcissique. L'explication en est l'égotisme de Gide, un égotisme que nous entendons avec Daniel Moutote[3] comme la particularité qui fait le système de vie élaboré dans son *Journal* se trouve à l'arrière plan de son œuvre. En d'autres mots, nous considérons que dans beaucoup de cas l'écriture gidienne, qu'elle soit fictionnelle ou auto-fictionnelle est le résultat d'un retour dans la mémoire. L'écrivain se mire dans cette image qui lui est offerte dans le miroir du temps comme Narcisse dans l'eau de la rivière.

Œuvres de référence

Gide A., Si le grain ne meurt, *Pléiade, Paris, 1964*
Gide A., Journal, *NRF, Paris, 1933*
Gide A., Feuillets 1892-1893, *Pléiade, Paris, 1964*
Gide A., Le Traité du Narcisse, *NRF, Paris, 1933*

Bibliographie :

BACHELARD G., *L'eau et les rêves*, Corti, Paris, 1987
CHEVALIER J., Gheerbrant A. *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 2000
DELAY J., *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard NRF, Paris, 1956

---

[1] Gide A., *Le Traité du Narcisse*, NRF, Paris, 1933, p. 215
[2] Gide A., *Le Traité du Narcisse*, NRF, Paris, 1933, p. 218
[3] cf. Moutote, D., *Egotisme français moderne. Stendhal, Barrès, Valéry, Gide* , Société d'Editions d'Enseignement supérieur, Paris, 1980

DELORME C., *Narcissisme et éducation dans l'œuvre romanesque d'André Gide*, in « Magazine littéraire, André Gide le contemporain capital », janvier 1993
DURAND G., *Introduction à la mythodologie, mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996
GOULET A., *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Lettres modernes Minard, Paris, 1985
GOULET A., *L'écriture du rêve chez André Gide*, in « Travaux de littérature » XIII/2000, Klincksieck, Paris, 2000
LAVELLE L., *L'erreur de Narcisse*, Grasset, Paris, 1939
MARTY E., *Considérations sur la mythologie. Croyance et assentiment*, BAAG 78-79/1988
MOUTOTE D., *Egotisme français moderne. Stendhal, Barrès, Valéry, Gide*, Société d'Editions d'Enseignement supérieur, Paris, 1980
MOUTOTE, D. *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, PUF, Paris, 1968
POLLARD P., *Le contenu du Narcisse*, in « Cahiers d'André Gide – 1. Les Débuts littéraires d'André Walter à L'Immoraliste », NRF, Gallimard, Paris, 1969

Vasile MARUTA
Universitatea Nancy 2

THÉÂTRE DADA DE TRISTAN TZARA ET *MÉTAMORPHOSES ILLOGIQUES* DE L'AMOUR

Résumé : *Cette recherche montre certains procédés employés par Tristan Tzara pour aboutir au détournement des démarches artistiques traditionnels de la création artistique. Sa volonté de détruire l'œuvre d'art ne fait aucun doute. Ses créations littéraires deviennent ainsi un permanent essai d'introduire une incohérence généralisée dans le message linguistique. La diversité des moyens mis en œuvre par cet écrivain français d'origine roumaine pour satisfaire à des intentions artistiques nouvelles, est souvent spectaculaire. Surtout dans le domaine de la dramaturgie, on peut parler d'un fascinant jeu de l'amour et des prétendues métamorphoses qui se développent autour de l'idée de l'amour dans l'espace d'une création bizarre qu'on pourrait appeler une pièce de théâtre d'un genre particulier, conçue pour choquer et dans le plus pur style dadaïste.*

Mettant en cause les «vérités» établies, le dramaturge dadaïste nous fait comprendre que toute schéma littéraire, linguistique ou structurel est banni. Mais le texte ainsi conçu, contient pour autant des bribes d'un raisonnement logique particulier qui annonce la littérature de l'absurde.

Mots-clés *: incohérence généralisée, style dadaïste, réalité concrète, réalité imaginée*

Introduction

Toute observation sur une pièce de théâtre dadaïste doit se focaliser d'abord sur la tentative du créateur dadaïste de réaliser une *construction volontaire de l'incohérence* qui crée au niveau de l'écriture une série multiple de métamorphoses illogiques donnant ainsi au texte une force dramatique nouvelle.

En marge de cette *quête de l'incohérence*, il est indispensable d'indiquer que les transformations d'une *réalité concrète*, en une réalité *imaginée* ou *suggérée* sont conçues aléatoirement afin de *heurter l'esprit* et d'*augmenter le désordre absolu* que le créateur dadaïste voudrait installer sur la scène du théâtre. Inconcevables d'un point de vue logique, ces transformations ou métamorphoses veulent proposer une autre réalité *immédiate* et *spontanée* fondée sur un texte sous entendu venant à l'encontre du texte proprement dit de la pièce.

Devant une telle attitude ou stratégie du créateur dramatique dadaïste, il y eut, dès le début, de vifs débats car nombreux sont les critiques qui considèrent de telles créations dramatiques comme de *simples gageures*. En revanche, d'autres ont tenté de vraies analyses sur la dramaturgie dadaïste dans son ensemble et, en particulier, sur celle de Tristan Tzara[1] et Georges Ribemont-Dessaignes, créateur lui aussi d'une importante dramaturgie dada.

Deux études font référence en la matière : il s'agit d'abord d'une étude intitulée *Le Théâtre Dada existe-t-il* ? produite par Michel Corvin[2] et ensuite d'une seconde intitulée *Tristan Tzara ou la spontanéité*, signée par Henri Béhar[3].

---

[1]) Pour les citations de Tristan Tzara on indique directement dans l'étude les ŒUVRES COMPLETES, tome I, (O.C. t. 1, p…), Editions *Flammarion*, 1975.

[2]) CORVIN, Michel - *Le Théâtre Dada existe-t-il* ? Dans la *Revue d'Histoire du Théâtre, n° 3/ 1972.*

[3]) BEHAR, Henri - Dans *Le Théâtre Dada et Surréaliste*, Idées, *Gallimard*, 1979.

Ces deux études s'arrêtent sur l'essentiel de la création dadaïste en s'appuyant sur les œuvres les plus représentatives des deux auteurs. La première représente une audacieuse entreprise pour définir et comprendre de pareilles créations, leurs *traits psychologiques* et leurs éventuelles *liaisons* avec la littérature de fous. Elle prend justement pour objectif des pièces de théâtre de Georges Ribemont-Dassaignes et de Tristan Tzara. La seconde étude qui s'arrête sur les pièces de Tristan Tzara se révéle tout aussi pertinente en montrant *la complexité du théâtre dada* dans une période où le débat sur les principes esthétiques et moraux du mouvement dadaïste dans son ensemble retrouvait l'intérêt de la critique, de la recherche littéraire et du publique, plus exactement, pendant les années '70 du siècle passé.

Bref : ces études ont aidé à la compréhension de certaines créations dadaïstes, qui, sans nul doute, ont semé et sèment encore un véritable trouble dans la conscience du lecteur et du public.

Construction de l'incohérence

Considérant les pièces dadaïstes de Tristan Tzara : *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine, La Deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine, Le Cœur à gaz, Mouchoir de Nuages* et *Pile ou Face* comme issues d'une *construction volontaire de l'incohérence*, notre étude insistera sur les *prétendues* métamorphoses de l'amour qui sont parsemées dans leur texte afin de provoquer plutôt la confusion et non de préciser un quelconque enchaînement dramatique. Néanmoins peu ou assez mal connues et jouées, ces « créations » sont pourtant loin d'être devenues au fil des années des échecs littéraires.

Elles posent - il est vrai - de sérieux problèmes d'interprétation, tant pour le metteur en scène que pour le critique littéraire. Sur ce point, dans l'étude citée, Michel Corvin faisait à juste titre cette remarque : "*Il est des degrés dans l'incohérence, dont l'examen peut, d'un point de vue théâtral, être beaucoup plus enrichissant : l'incohérence n'est pas, de soi, l'ennemie irréductible du théâtre, car langage et théâtre ne coïncident pas […] ».*

En revanche, il est évident que, si "*l'incohérence n'est pas, de soi, l'ennemie irréductible du théâtre",* elle le devient par à-coups lorsque dans son espace, qu'est *l'espace de l'illogique*, intervient un message cohérent, employé avec ostentation non pas par besoin de précision, mais au contraire pour augmenter la différence de sens entre les différentes séquences linguistiques. Autrement dit, sous le masque du "sérieux" l'écrivain dada s'adonne à une véritable entreprise de destruction, mais qui propose en effet une valeur nouvelle, celle *d'anti-texte*.

Fidèle à ses principes de détruire tout en reconstruisant l'œuvre littéraire, à travers la nouvelle valeur du texte dramatique, c'est-à-dire le *souffle* et la *dynamique* de l'anti-texte, Tristan Tzara s'acharnera sur l'emploi d'un tel procédé. Au niveau formel surtout, il réalise ainsi une longue série de prétendues métamorphoses où la notion de *l'amour,* souvent vide de sens, est introduite par dérision, afin d'entretenir un bavardage incohérent et prétentieux sur les gens, sur la vie, sur l'amour lui-même et les circonstances paradoxales qui le suppose.

C'est en suivant une telle stratégie ou principe que ces pièces de théâtre de Tristan Tzara accentuent l'esprit dada qui, on le sait, voulait faire table rase de la logique et de toute valeur traditionnelle. Et c'est surtout dans la structure de cette construction appelée conventionnellement "*matière spécifique*" ou "*dramaturgie*" que la logique est bafouée.

Presque régulièrement, on se retrouve devant un mélange *cohérent-incohérent* qui domine le contenu du texte dramatique ainsi conçu et qui consiste à *introduire une cohérence dans l'incohérence d'un espace linguistique quelconque pour entraîner une augmentation de l'incohérence initiale.*

Prenons par emple les deux répliques A et B représentant deux segments consécutifs appartenant au discours dramatique de la pièce *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine.* Il s'agit de la réplique A appartenant au personnage M. CRI-CRI :

"*il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les*
chiens
dzin aha dzin aha bobobo Tyao oahiii hii hii héboom
iéha iéha"

et la réplique B appartenant au personnage Mr. BLEUBLEU :

"*incontestablement"* (O.C. t. I, p.78)

On peut constater que jusqu'à un certain point, la réplique A est formulée d'une façon correcte, dans une phrase acceptable du point de vue grammatical : "*il n'y a pas l'humanité, il y a les réverbères et les / chiens",* mais qui présente déjà un déséquilibre par rapport à la pensée normale, compte tenu de l'énormité de l'exagération de son contenu sémantique. En même temps, l'autre partie de cette même réplique est construite sur la base d'une suite de voyelles et de consonnes dont les séries combinatoires ne possèdent aucun contenu sémantique.

* * *

A l'époque de leur parution, de tels propos, résultant d'une juxtaposition de deux espaces linguistiques contradictoires, furent jugés comme fortement provocateurs. D'une façon plus large, la combinaison *cohérence-incohérence* à l'intérieur de la même réplique est ressentie avant tout comme de l'incohérence tout court, tant par le lecteur que par le spectateur. L'espace cohérent est ainsi difficilement cerné car *l'incohérence nouvellement créée* est plus frappante que la logique étant donné que le mélange ainsi réalisé devient plus *illogique,* plus *déraisonnable*. Autrement dit, l'explication de cette augmentation de l'incohérence vient à la fois de *l'aspect inattendu de l'incohérence elle-même* et de la *cohérence introduite* dans l'écriture de la phrase (ici de la réplique), ainsi que du rôle de signal que peut avoir cette *cohérence introduite* dans la rupture volontaire et violente de la pensée logique habituelle et la continuité de celle-ci.

Dans ces conditions, rien ne peut être véritablement logique, même pas le segment apparemment logique. Et la continuation de la réplique A dans la réplique B n'arrange pas les choses, car elle-même étant une expression de la cohérence ne peut que représenter un autre niveau de l'augmentation de l'incohérence et donc de l'*illogique* et du *déraisonnable*. Cette réplique B n'est elle-même que l'équivalent d'une cohérence dans une incohérence. Car par son "incontestablement", Mr. BLEUBLEU donne pour une fois une réponse cohérente qui ne nie pas, bien au contraire, confirme l'incohérence précédente ce qui pousse l'aberration du message linguistique à son paroxysme.

La logique se trouve donc bafouée une fois de plus, car du point de vue sémantique, l'adverbe "*incontestablement*", utilisé précisément dans les mathématiques exprime l'accord total avec une situation, une valeur ou un fait unanimement acceptés. Or, ici surtout, le contenu de la phrase précédente est loin d'être … incontestable (!) Et cette incompatibilité sémantique, tendancieusement mal employée, rend encore plus incohérent les deux segments d'expression que sont les répliques A et B dans leur ensemble, métamorphosés ainsi dans *un illogisme pur.*

C'est par ailleurs ce qui caractérise l'ensemble des textes des pièces dadaïstes de Tristan Tzara. Et il faut observer que le simple fait d'introduire des personnages dans ce type de texte, représente lui-même une cohérence dans le contexte d'une convention arbitraire qui est celle de l'œuvre dramatique. Autrement dit, ce procédé tout à fait logique

d'utiliser le personnage comme élément structurel indispensable d'une création dramatique devient dans la stratégie du dramaturge dadaïste une cohérence dans une incohérence, c'est-à-dire, un pas de plus dans la transformation ou la métamorphose interne du texte de la pièce. Qui plus est, l'association de l'amour à cette transformation n'est qu'une base pour d'incessantes attaques à toute logique ou à toute esthétique traditionnelle dans la réalisation d'une œuvre littéraire.

Texte et anti-texte

Paradoxalement**,** c'est ce genre de *cohérence introduite* qui veut attester une continuité et une globalité paralogique de l'ensemble des répliques de la pièce de théâtre du créateur dadaïste. Et surtout dans le cadre de ces supposées métamorphoses de l'amour, l'introduction d'un personnage, c'est-à-dire l'introduction d'une cohérence qui tient de la logique de la construction théâtrale n'est autre chose qu'une somme d'associations linguistiques insolites qui signifie là encore une stratégie subtile érigée par l'auteur dramatique Tristan Tzara contre la logique et finalement contre le propre fonctionnement du texte dramatique. On peut donc remarquer l'émergence d'un texte nouveau qui, par son contenu, vient à l'encontre du texte habituel ou du texte physique attesté graphiquement sur le papier. C'est un *dysfonctionnement* créé de toute pièce, d'une manière artificielle.

Mais, ce qui peut paraître parfaitement inattendu est le fait que ce *dysfonctionnement au niveau du contenu logique*, confère sa raison d'être à un nouveau message, logique cette fois-ci, celui de *l'anti-texte*. De nature subjective, celui-ci couvre la volonté réelle de l'écrivain dadaïste d'exprimer en subsidiaire ce chaos grandissant qu'il entend développer à travers le processus de création d'une œuvre artistique. Ainsi, sans se soucier de schémas traditionnels le créateur dramatique Tristan Tzara essaie de concevoir son œuvre tout en la détruisant de l'intérieur, c'est-à-dire, en réalisant une dé-construction donc une "destruction" de "l'objet" du travail artistique lui-même.

Les "métamorphoses" de l'amour

C'est dans le sens de cette "destruction" intérieure de l'œuvre théâtrale dadaïste, à travers ses propres moyens, qu'il faudrait comprendre, ce qu'on pourrait appeler les « *prétendues métamorphoses* » de l'amour dans les pièces dadaïstes de cet auteur.

Qui pourrait concevoir qu'une métamorphose si impossible ait lieu entre deux parties du corps humain afin de former le couple amoureux « ŒIL-BOUCHE » dans la pièce *Le Cœur à gaz*, écrite par Tristan Tzara en 1921 ? Cette pièce fut considérée à vrai dire, par Michel Corvin, comme « *la fête de la destruction du théâtre* ». L'auteur Tristan Tzara lui-même la présente comme « *un chef d'œuvre de la force de Macbeth et de Chantecler* » ou comme « *la plus grande escroquerie du siècle en 3 actes* » (O.C.t; I, p.154).

Plus d'un tiers du nombre total des ses répliques sont des répétitions dont le message n'apporte rien sur le plan de l'expression. Mais dans son ensemble, cette pièce suggère une hypothétique intrigue amoureuse, très mal définie par ailleurs, qui se soldera, paraît-il, avec un « mariage » entre *l'œil* et la *bouche* :

OREILLE : *Cela finira par un beau mariage.*
ŒIL : *Cela finira par un beau mariage.*
SOURCIL : *Cela finira par un beau mariage.*
BOUCHE : *Cela finira par un beau mariage.*
COU : *Cela finira par un beau mariage.*
NEZ : *Cela finira par un beau mariage.(O.C., t. I, p. 179)*

A l'évidence, la transformation de l'œil et de la bouche en protagonistes d'un mariage est une chose sympathique, mais totalement insolite. L'impossibilité logique d'une pareille métamorphose provient de l'incompatibilité de l'acte et de l'idée de l'amour dans le contexte obscur et aberrant de ces "morceaux" de corps humain : *œil, bouche, sourcil, nez, cou* qui paraissent suspendus sur la scène. Cette transformation inattendue ou plutôt l'idée qu'ils soient considérés comme des personnages à part entière est choquante, voire inadmissible. Pourtant, au niveau du contenu sémantique, cette métamorphose aberrante nous frappe justement parce qu'elle est construite sur l'idée du développement d'un sentiment humain : celui de l'amour signifiant la dynamique même de l'existence. Cela est d'autant plus surprenant quand on sait que cet *anti-texte dramatique* de la pièce *Le Cœur à gaz* est bâti par Tzara d'une manière expresse sur la négation de toute valeur humaine ou artistique traditionnelles.

Cette autre réalité de la pièce, son anti-texte est sans nul doute une réalité absurde et aberrante. L'amour entre des parties du corps humain n'a pas de sens. Le contenu thématique est donc faux bien qu'il ait des significations réelles : amour, malheurs de l'amour, trahison, mariage etc. D'autres métamorphoses liées elles aussi au gré du hasard à ce couple inconcevable sont de la même manière fausses : la bouche est aussi *Clitemnestre, cheval de course, femme d'un ministre* ou autres représentations abstraites : « *cristallisation* », « *installation du bonheur conjugal* », *« mécanique à triple peau* », « *numéro d'insomnie* ». Or, toutes ces identifications ou métamorphoses de la Bouche peuvent constituer la preuve que l'amour du couple ŒIL-BOUCHE n'est possible que sur le plan irréel et onirique, donc de l'anti-réel ou de l'anti-texte…

Suggestions théoriques

Concernant d'abord cette pièce - *Le cœur à gaz* - et sa signification essentielle, on pourra affirmer, qu'elle est la parfaite « *réussite destructrice* » du créateur dadaïste. Ses personnages ne sont que des créations du langage qui exécutent leurs propres actions ; des composantes d'une *farce tragique* qui met l'absurde devant la logique. Le théâtre, le cadre théâtral et la pièce elle-même produisent donc l'absurdité, en devançant *de facto* le théâtre de l'absurde.

Mais - on l'a vu - sur cette technique de la construction théâtrale qui consiste à attribuer des rôles aux personnages se trouvant dans l'impossibilité d'exister en dehors de leur image concrète : œil, bouche, nez, etc., l'auteur Tristan Tzara ne brode pas une action réelle sur le plan logique, mais *a priori* illogique donc une dé-construction volontaire de l'œuvre dramatique. D'un certain point de vue, « *l'homme chaotique-dada »,* en l'occurrence quelques parties de cet homme : *l'œil, la bouche, le cou, le nez* et *l'oreille*, ou bien *Monsieur* ou *Madame Antipyrine*, *le Cerveau désintéressé*, *Mademoiselle Pause* et autres, gardent, à travers leurs structures bizarres, quelque chose de la naïveté de la pensée populaire où tout est possible comme dans le rêve. Comme le créateur populaire et en quelque sorte, comme les surréalistes, qu'ils précèdent, *les dadaïstes compriment le tout en supprimant le temps, l'espace et les structures réelles* en proposant des « créatures » nouvelles correspondant à leur goût ou à leur volonté d'inspiration…Ainsi, plus que le poème, la pièce de théâtre devient une œuvre de marqueterie, un vrai « ready-made », fortement semblable aux collages provocants d'un Max Ernst et de tant d'autres surréalistes, Eluard en tête.

C'est dans un réel multiforme, disposé d'une manière imprévisible dans le temps et dans l'espace, que Tristan Tzara s'efforce d'intégrer ses personnages à l'échelle naturelle et universelle, car dit-il : *« Rien n'est immuable, rien n'est définitif. Tout est solidaire d'un univers en mouvement* » (O.C. t. IV, p. 541).

S'insurgeant surtout contre tout « *impératif scénique traditionnel* », il introduit donc un véritable espace d'incohérence généralisée, totalement orientée vers le changement et la destruction, afin d'insister formellement sur la relativité des choses et des sentiments. Le contenu thématique paralogique et les *merveilleuses métamorphoses de l'amour*, qu'on essayera de mieux expliquer plus bas, montrent justement qu'on ne peut pas situer le théâtre dadaïste en dehors de son langage.

Sorte de *magma* ou *matière incongrue*, ce langage dadaïste associe pêle-mêle des faits, des situations, des sentiments, des notions abstraites ou des objets concrets susceptibles de suggérer les contenus les plus divers. Les personnages eux-mêmes sont soit de simples fantaisies, soit les signes des métamorphoses poétiques dans tous les sens du terme.

L'espace entier de la pièce dadaïste de Tristan Tzara est, avant tout, le miroir d'un langage paralogique existant lui-même dans une logique de l'illogique, qui laisse une totale liberté au mot. Le contenu même du théâtre de Tzara se retrouve dans la « littéralité » de son langage. Des mots-images, des mots-situations, des mots-sentiments, jetés au hasard dans le texte, se veulent des dissociations de l'esprit de provocation et de protestation dadaïste. Leur contenu reflète la désintégration de l'imagination poétique ; et ce qui paraît curieux, c'est que celle-ci se focalise sur la thématique de l'amour. Pourtant, au-delà de quelque passion que ce soit, l'amour-sentiment et l'amour-notion intègrent les jeux des métamorphoses les plus étranges.

Il faudrait comprendre ainsi que l'identification de telles métamorphoses doit se faire en fonction des deux visions vers lesquelles aspire le dramaturge-poète Tristan Tzara. Ces deux visions portent, à notre avis, sur deux significations essentielles de l'amour :

a) pour la *première* on pourrait dire que dans le sens d'une *vitalité primitive*, tout comme le mot est libre, l'*amour* doit être *total* ; il est *non dissimulé* et *polymorphe* ;
b) liée à la modernité, la *seconde* voudrait réduire l'amour au *couple homme-femme* qui devient *l'amour-détresse* ; il est d*issimulé* et *monomorphe*.

Vitalité primitive, l'amour total et polymorphe

Concernant la première signification, il faut rappeler l'orientation du poète Tzara vers les périodes révolues de l'humanité quand l'homme n'était pas à l'image d'un être achevé, définitivement séparé du règne animal ou minéral. De la même façon que les principes fondamentaux du dadaïsme, cette orientation va dans le sens d'un désaccord total avec les valeurs pré-établies de la civilisation. A ce titre, la phrase célèbre de 1920 : « *la pensée se fait dans la bouche* »(O.C. t. V, p. 18), n'avait-elle pas aussi pour but « *de dégager la poésie de ses contingences littéraires* [et] *de mettre l'accent sur son caractère inventif et spontané […] »* (O.C. t. I, pp. 364 - 366 et O.C. t. V, pp. 16 - 19), c'est-à-dire plutôt sur le caractère instinctif et non contrôlé de l'expression ?

La poursuite d'un tel parcours fait que le poète-dramaturge est en permanence tenté de confondre le matériel et l'abstrait. Dans l'étrange couple qu'elle forme avec l'œil, la bouche se présente en ces termes : « *Tout le monde ne me connaît pas. Je suis seul dans mon armoire et la glace est vide lorsque je me regarde. J'aime aussi les oiseaux aux bouts des cigarettes allumés. Les chats, tous les animaux et tous les végétaux qui sont la projection de Clitemnestre dans la cour, les draps du lit, les vases et les prairies. J'aime le foin. J'aime le jeune homme qui me fait de si tendres déclarations et dont la méninge est déchirée au soleil »* (O.C., t. I, p. 174). Mais la transformation de la femme amoureuse, suite à la « *projection de Clitemnestre dans la cour »*, ne s'arrête pas là… Les yeux de

celle-ci sont « *des cailloux car ils ne voient que la pluie et le froid* » (Idem, p. 166), elle est "*tendre et calme comme 2 mètres de soie blanche*" (*Idem*, p. 159).

Autrement dit, l'espace de l'amour qui s'érige à l'intérieur de l'un des éléments du couple amoureux s'ouvre, en bien ou en mal, sur l'intégralité naturelle, sur une spatialité où les mélanges de toutes sortes sont possibles. Il n'y a rien de dissimulé, le tout est comme dans l'existence explicable, mais aussi inexplicable. Les sentiments sont criés eux aussi en toute liberté. Selon le principe de la diversité naturelle, l'élément féminin devient, tour à tour, organe anatomique, personnage antique ou cheval de course qui attire une réplique malicieuse du personnage COU : « *Tout le monde te connaît, formule de chanson, marche-pied d'algèbre, numéro d'insomnie, mécanique à triple peau* » (O.C.t. I, p.173).

L'admirable force de provocation, l'ambiguïté dadaïste ne se démentent pas. La représentation de la femme dans l'ensemble de la pièce, tente la réorganisation du discours pour servir l'idée mieux structurée de l'amour total, c'est-à-dire d'une passion dévorante a l'intérieur d'un espace vu dans son intégralité – l'espace dans sa globalité dont on parlait ci-dessus. Sans nul doute, ce symbole de la féminité « incarné » par cette représentation scénique particulière qui porte le nom de l'organe anatomique – BOUCHE – ne peut être finalement que l'émanation de la pensée panthéiste de Tristan Tzara. Aimant les *draps*, les *vases*, le *jeune homme* et *sa méninge déchirée au soleil* la femme amoureuse de Tzara n'est qu'une métamorphose paralogique du langage définie comme une manière d'aspirer à la globalité et à l'universel. C'est donc la tonalité dans laquelle le sentiment de l'amour est « crié », plus qu'exprimé, parfois de façon quasi hystérique, qui atteste du point de vue philosophique, l'aspiration du dramaturge-poète à la totalité et au macrocosme. Par ailleurs, l'expansion de l'abstrait vers le biologique, vers le minéral et vice-versa est tout à fait évidente dans la période du chaos dadaïste. Et c'est pendant cette période que le langage joue, à plein, son rôle de catalyseur dans l'alchimie de l'amour et de ses infinies associations et transformations d'où se veulent sortis les personnages de telles pièces de théâtre. On peut donc penser à juste titre qu'il s'agit là d'une *diversité minérale et polymorphe de l'amour*. Car, comme dans *La Deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, l'idée de l'amour se retrouve suggérée partout, même dans la douleur déchirante d'un accouchement qui rappelle les mythes païens de la genèse des planètes et des galaxies. L'idée de naissance renvoie donc tout naturellement à l'amour, tout en s'élevant sur la répétition du mot « centre » qui suggère un tourbillon aux innombrables cercles d'où surgit la vie :

> « *Retourne au plus intérieur centre*
> *cherche le plus intérieur centre*
> *sur le centre il y a un autre centre*
> *et sur le centre il y a un autre centre*
> *et sur chaque centre il y a un autre centre (bis)*
> *et sur chaque centre il y a un centre*
> *sur chaque centre il y a un centre » (O.C.t.1., p.149)*

La métamorphose de l'amour est d'autant plus évidente quand on sait que cette réplique est prononcée par Monsieur Saturne, personnage qui porte le nom d'un dieu de la création. Ce dieu qui dévorait pourtant ses enfants, chez les Grecs, allait devenir le dieu de la fertilité, pendant l'âge d'or, chez les Romains. Naissance et fertilité, sont donc indissociablement liées à la notion d'amour et à l'apparition de *la vie* – comme aspect fondamental de la *thématique dadaïste conçue* pourtant *dans un contexte d'incohérence et de dérision*. Dans ce sens, toujours de la *Deuxième aventure…*, il faudrait, peut-être, citer

aussi, cette formule déclamatoire, où le personnage LE CERVEAU DESINTERESSE attribue à l'amour des dimensions « *élastiques* » :

« *dans le wagon-lit j'ai caressé vaseline la*
les dimensions sont élastiques et l'amour a 4 mètres
notre notre amour pend en lambeau comme un glacier putride
prends bois tire mets-le knock-out » (O.C.t.1., p..*150)*

La réplique de MONSIEUR Aa est « claire » ! :

« *tzaca tzac tzaca tzac glisse tzaca tzac tzacatzac* » (ibid.)

et l'autre personnage tout aussi « logique », l'OREILLE, n'a qu'à ajouter :

« *tire lentement la barque fœtus rouge et criant [e]*
et la femme saute du lit boumbarassassa
et la femme saute tout d'un coup du lit boumbarassassa
et la femme saute du lit boumbarassassa et court avec la lampe entre
les jambes » (ibid.)

En d'autres circonstances, mais avec la même intention de dérision par la transformation de l'abstrait en concret et finalement de détruire quelque intention logique que ce soit de l'œuvre, Tristan Tzara accorde à l'amour des dimensions progressives. C'est dans cette pièce *Le Cœur à gaz* qu'il mesure entre 2 et 29 mètres. Par ailleurs, l'interférence de *l'idée* et du sentiment de *l'amour* avec des notions concrètes au niveau formel est très fréquente également dans les pièces écrites par Tzara avant 1921 et cela confirme sa vision d'un amour *total* et *polymorphe* qui s'appuie aussi sur sa conception *moniste* du monde.

Cette conception moniste, dont Tzara n'a pas fait un secret, se retrouve dans le mot « *parthénogenèse* » (O.C.t.,1, p.77) qu'il emploie déjà depuis 1916 dans *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. A partir de là, on pourrait considérer que le *monisme* chez ce dramaturge représente le point de départ pour la majeure partie de ses métamorphoses de l'amour, si insolites soient-elles. Selon cette conception, *toute combinaison matérielle* ou *abstraite* est possible car le monisme similaire au panthéisme précisent que le monde doit se comprendre comme un seul et unique domaine celui de la *substance* avec ses deux attributs : la *matière* (substance étendue) et l'*énergie* (la force efficiente ou le mouvement). Ainsi Tristan Tzara supprime volontairement les limites entre le concret et l'abstrait, pour retrouver, par le truchement du langage, *le domaine unique de la substance* ou *l'idée de singularité dans la diversité*, même si ce langage touche évidemment à l'illogique et au paroxysme.

Il n'y a de différence ni entre le minéral et le végétal, ni entre le féminin et le masculin. La diversité de l'existence forme le tout unitaire qui englobe l'amour en tant qu'élément dynamique de la régénération naturelle et universelle.

L'amour détresse, dissimulé et monomorphe

Une illustration pertinente d'un amour *détresse*, *dissimulé* et *monomorphe* est la pièce *Mouchoir de nuages* de 1924 et, de la même façon, on pourrait juger la pièce *Pile ou Face* de 1946, les deux créations étant, de plus, fortement marquées par le surréalisme. La construction dramatique de cette première pièce, jouée pour la première fois le 17 mai 1924, au Théâtre de la Cigale, à Paris, se développe sur la base d'une idée qui met en évidence la complexité existentielle du couple homme-femme, projeté à l'époque moderne. Est significatif ainsi le fait que Tzara ait fondé l'intrigue de cette pièce sur le thème de

l'amour naissant et de la perte de l'amour : *abandonnée par son mari, une jeune femme, en correspondance avec un poète s'éprend de celui-ci*. Au terme de cette pièce, l'amour d'Andrée pour le poète naît après la perte de l'amour de son mari. A l'inverse, l'amour du Banquier pour sa femme renaît après la perte de l'amour de celle-ci. Le triangle POETE – ANDREE – BANQUIER représente le noyau dynamique sur lequel se brodent tous les autres faits d'existence apportés par le *flash intérieur de la mémoire* et de l'imagination de ces personnages. Ce miroir intérieur se mêle à une obsession ancienne de l'auteur dramatique lui-même : l'amour shakespearien qui opposait dans la pièce *Hamlet* deux types d'amour : *l'amour violent*, qui unit la reine au frère du roi, et *l'amour innocent*, qui relie Ophélie à Hamlet.

Le schéma thématique de cette pièce est banal, sinon souvent dérisoire, comme sa mise en scène toute entière : 15 actes ! Ce fait anodin d'existence – un mari qui recommence à aimer sa femme dès que celle-ci en aime un autre – peut facilement trouver une représentation graphique relevant d'un *triangle* ou d'un *cercle* fermé comme dans les schémas présentés dans le livre *Théâtre des métamorphoses* de Jean Ricardou[1] .

Le problème de l'amour semble donc suivre des chemins qui pourraient laisser s'installer une certaine logique. Pourtant, ce n'est pas un bonheur facile et habituel comme celui du théâtre de boulevard qu'on pourrait découvrir, mais plutôt une incompatibilité du *sentiment de l'amour* et de *l'être aimé*. La détresse et le désespoir succèdent à ce sentiment. L'intention du poète-dramaturge de « jouer » avec la banalité et le hasard de l'action, par l'intermédiaire du langage, cache en effet des sentiments humains profonds. Paradoxalement, ceux-ci seront interprétés par les commentateurs d'une manière dérisoire et incohérente. Mieux encore : les protagonistes eux-mêmes essayent vainement d'effacer du quotidien leur « vécu » antérieur, mais cela est impossible car ils sont tour à tour victimes et bénéficiaires de leurs propres sentiments, en proie à une détresse incessante et sans objet sur le plan réel qui les rend incompris voire déraisonnables. La source même d'une telle détresse c'est l'amour de l'individu moderne, amour mis à mal, semble-t-il, par sa propre raison et la voix de son être intérieur. La bénéfique *force vitale* de l'amour « crié », « suggéré » ou « confectionné » de toute pièce, sur le plan formel, jusqu'à la confusion totale des données existentielles, *force* qui était spécifique aux premières créations dadaïstes, est remplacée, cette fois-ci, par une réflexion balbutiante, voire aberrante, sur les cheminements de l'amour. Les deux dernières créations dramatiques de Tristan Tzara : *Mouchoir de Nuages* et *Pile ou Face* développent entre autres un tel débat sur une idée *d'amour* devenu inconcevable dans le contexte moderne, où la morale et la raison, lui ôtent la force créatrice en le transformant dans une permanente source de détresse. Même les flashs de l'imagination et du rêve, sensés être libres, viennent d'être censurés par le rappel de certaines valeurs morales incontournables, mais qui sont introduites dans le texte d'une façon dérisoire et aboutissent à une sorte de *prétendue* analyse psychologique, à vrai dire volontairement lamentable.

Les commentateurs A,B,C,D,E, analogues au cœur dans la tragédie antique, dissèquent devant le public les ressorts sentimentaux les plus intimes d'Andrée envers son mari ou envers le Poète. Mais cette « analyse » des différents traits de l'amour, qui sont autant de dimensions d'une métamorphose interne de ce sentiment chez les protagonistes, ne produit rien de valable et un nouveau chaos s'installe tant au niveau du contenu qu'au niveau de la forme de ces créations dramatiques. Leurs jugements se révèlent plutôt

---

[1]) RICARDOU, Jean - *Le Théâtre de métamorphoses*; Seuil, Paris, 1982.

incohérents et ambigus. Leurs pensées sont stériles et contradictoires même quand on traite - comme ils disent - d'un « *très joli problème d'ordre général » :*

« *A quel point la vérité est vraie.*
A quel point le mensonge est faux.
A quel point la vérité est fausse.
A quel point le mensonge est vrai » (O.C., Tome 1., p.336)

Malgré toute prétention, la parole reste toute aussi incapable d'exprimer ou de donner une explication exacte sur ces mouvements intérieurs ou ces métamorphoses qui se produisent d'une façon discontinue dans l'âme des personnages.

Pourquoi ? Tout simplement parce que leurs sentiments mêmes sont incohérents, discontinus, incertains. Autrement dit, une autre remise en question de l'homme est en route. Car de plus, ce que ces personnages revivent à travers leurs multiples *flashs intérieurs* reste finalement bien caché, bien *dissimulé* dans un tout *monomorphe*, spécifique à chaque individu. Même si l'imagination peut amplifier à l'infini les hypostases de l'amour de tel ou tel personnage, cet amour reste lui aussi *monomorphe*, c'est-à-dire, *quelque chose de vécu uniquement sur le plan intérieur*, car, de toute manière, ce *vécu* ne peut pas être reconstitué que *sur le plan individuel*. S'y ajoute donc le fait que, dans le cas de l'homme moderne, la raison étouffe considérablement sa volonté d'aimer, vue la complexité de ces expériences et de ses connaissances. Immanquablement, l'amant moderne devient hésitant et illogique sous la pression de son vécu intérieur confronté à la raison, à la morale ou à la civilisation, données qu'il intègre, *volontairement ou non*, à sa personnalité.

Avec l'ironie qui lui était toujours propre, Tristan Tzara « tourne » en une habile ritournelle le drame de cet homme civilisé, confronté à ses propres limites, imposées par son corps, par son esprit et par son évolution. La pièce *Mouchoir de Nuages* devient dans sa propre opinion, « *une tragédie ironique ou une farce tragique* » (O.C.t.1, p.689). Ce débat sur l'homme moderne ne peut pas être cerné, car la condition actuelle de celui-ci se superpose aux archétypes ou coexiste avec eux. Les idées préexistantes de Hamlet et Ophélie, Paris et Hélène (*Pile ou Face*), Roméo et Juliette, etc. « habitent » plus ou moins dans chaque couple moderne comme des projections ou des métamorphoses possibles de son propre univers ou écran intérieur. Ainsi, la vie affective de chaque individu et *a fortiori* de chaque personnage de la pièce, est directement liée à des « *faits préexistants* », à des « *archétypes* » enracinés dans sa culture et dans sa conscience, tel le thème de la « souricière » qui fait irruption dans le triangle POETE-ANDREE-BANQUIER et où « *Le Poète est donc à la fois le fantôme et Hamlet et joue les deux rôles* »(O.C.t. 1., p. 345).

De la même manière, le « coquillage » de l'homme hésitant et en détresse d'amour, est rappelé, toujours par dérision, à travers les quelques personnages de résonance antique : HELENE-PARIS-ECUME, dans la pièce *Pile ou Face.* Ici encore tout est possible comme dans un véritable état onirique. Sur l'écran intérieur de l'être individuel des trois personnages se développe à volonté une suite d'images rationnelles ou irrationnelles. Le DIRECTEUR, ou le metteur en scène, a l'air de lire l'écran intérieur de ses personnages, mais en fait il ne construit (au niveau de l'expression) qu'un véritable arsenal dadaïste qui représente le contenu même de son spectacle et donc de la pièce. Le temps unidimensionnel et l'espace pluridimensionnel s'associent sans rigueur, selon la seule règle du souvenir ou selon la force imaginative de chacun.

Comme le POETE ou ANDREE, les personnages de *Pile ou face* sont des héros-interprètes qui doivent se soumettre à la force de leur écran ou flash intérieur de leur métamorphoses imaginaires. Ceux-ci sont, peut-être, les types de personnages nouveaux

créés par Tristan Tzara et qui pourraient correspondre, dans une certaine mesure, à une réflexion de Georges Jamati, qui, parlant de l'espace scénique, écrivait :

« *Je vois des formes s'agiter. Les formes sont des êtres humains comme moi, si bien que leurs gestes, leurs arrêts, leurs expressions, ce qu'ils disent, ce qu'ils ne disent pas, le sens littéral de leur portée au-delà de leur sens littéral, à l'encontre parfois de celui-ci, tout cela me parle,* trouve un écho en moi, dans tous les éléments de mon être, dans tous les êtres dont je suis tour à tour ou simultanément le lieu géométrique *(c'est nous qui soulignons). Je m'abandonne tout entier au dialogue et pourtant je brode sans cesse des variations sur ce que j'entends. J'approuve ou je blâme. »*[1]

Or, le débat entrepris par les dadaïstes et en particulier par Tristan Tzara, même s'il reste dans le même cadre de la dérision, est souvent plus compliqué encore. Dans un premier temps ses personnages se veulent une *expression globalisante* du tout possible dans une totale liberté de transformation et donc implicitement de métamorphose. Ensuite, ils veulent non seulement remplacer et représenter leurs héros, mais aussi *analyser leurs propres vécus.* Ils plongent dans un *combat intérieur marqué par l'incohérence et l'aberration* et laissent ouvert un débat sans issue logique, débat qui devient une source de *mystère et de merveilleux.*

* * *

En guise de conclusion, il nous reste à penser qu'un tel combat, voire un tel débat intérieur, incohérent et discontinu, va mener le Poète au suicide mais, en même temps, va produire son élévation vers le ciel *sous la forme nouvelle d'une voile* : celle *de la poésie*. Et dans cette *métamorphose devenue*, comme tant d'autres, une *métaphore*, on nous signale, peut-être, une renaissance à travers une destruction ou à travers une transformation.

[1]) JAMATI, Georges - *Théâtre et vie intérieure*. Flammarion, Paris, 1952.

Mihaela MITU
Universitatea din Piteşti

CONSTRUCTION, DÉCONSTRUCTION DU DISCOURS ROMANESQUE. POSITIONS ÉNONCIATIVES DU NARRATEUR DANS LE ROMAN *VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE*

Résumé *: À partir de la conception énonciative*[1] *du discours en acte, nous essayerons, dans notre étude, d'observer, d'analyser les techniques dont use le texte littéraire, plus précisément le discours du narrateur-énonciateur dans le roman VLP, en vue de la construction du point de vue, véritable pivot autour duquel se développe la technique énonciative.*

Mots-clés : *construction, déconstruction, discours, positions énonciatives*

1. Considérations générales

Appliquée au discours narratif, la technique énonciative concerne : (a) le jeu des positions énonciatives du débrayage à l'embrayage; (b) la relation modale instaurée entre le sujet (narrateur dans notre cas) et son objet ; (c) stratégies de structuration soumises aux contraintes de la textualisation (antériorité-postériorité) ; (d) passage du particulier au général ou inversement.

Les recherches en narratologie ont précisé le vaste champ du *point de vue* à l'aide des concepts plus spécifiques tels : *focalisation*[2], *perspective*, etc.

Le narrateur hétérodiégétique use d'une multitude de procédés pour caractériser son personnage. Ainsi la focalisation sur et avec le personnage, fréquente dans la première partie du roman VLP quand le récit est surtout rédigé au passé, est souvent doublée dans la deuxième partie par un élargissement du champ de vision quand le narrateur omniscient erce sa fonction de contrôle sur l'ensemble de la scène narrative. C'est le moment où le narrateur en sait plus que son personnage et « *comme Dieu à l'égard de sa créature* [3], il évalue et juge les exploits de son héros:

« Il est bien de travailler nuit et jour au fonctionnement d'une organisation délicate et dépourvue de sens » (**VLP**: 140).

Ces techniques narratives permettent au narrateur de donner au lecteur des indications sur l'interprétation future de telle ou telle aventure ou réflexion du protagoniste orientant ainsi le lecteur dans la compréhension du texte. Ce sont souvent des passages ironiques ou des énoncés à travers lesquels une opinion sur des vérités générales est exprimée. Il en résulte tout un jeu avec l'alternance des niveaux énonciatifs avec un

---

[1]Nous prenons en considération les recherches de C. Kerbrat-Orecchioni qui conçoit l'énonciation sous son double aspect : l'énonciation au sens large « la relation entre l'énoncé et le locuteur, l'allocutaire et la situation ». Au sens restreint, l'énonciation est conçue comme « la relation entre l'énoncé et le locuteur scripteur » ou, autrement dit, les traces de la subjectivité dans l'énoncé. C'est ce deuxième rapport que nous traiterons dans nos analyses.

[2]Conçue comme procédure de débrayage cognitif déterminant la position et le mode de présence du narrateur, la focalisation revêt chez G. Genette une forme tripartite : « focalisation zéro », « focalisation interne », « focalisation externe »

[3]Bouloumié, A., VLP, Gallimard, 1992, p.55

changement de distance constant permettant la présentation des différentes positions évaluatives.

Nous verrons à l'œuvre cette technique narrative où un narrateur bien représenté et maître de sa technique, véritable médiateur entre les instances fictives et non fictives, reste l'un des pivots de la narration en dépit des affirmations faites par M. Tournier qui se déclarait spectateur de ce « *face à face* » personnage / narrateur.

2. Implications du narrateur

Pour cerner la voix narratrice nous ferons attention au choix du matériau raconté, à sa présentation (fonction narrative et de contrôle), à la manière de mettre en scène le discours et les actions du (des) personnage(s), ainsi qu'aux subjectivèmes (traits subjectifs du discours narratorial).

Le discours du narrateur porte dans la première partie, du moins, sur un centre d'intérêt principal : la vie de Robinson sur l'île et l'effondrement de son système idéologique dû à la situation de solitaire dans laquelle son héros se trouve.

Ce narrateur hétérodiégétique raconte ou résume les événements en assumant souvent le champ perceptif de son héros. La distance entre le discours du narrateur et celui de son héros se réduit au fur et à mesure que le héros poursuit son aventure. Dès la première page du roman le narrateur focalise avec son héros. Son discours emprunte dans ce cas la vision et les caractéristiques affectives et rhétoriques de son protagoniste. Du point de vue des structures énonciatives et lexicales, le même genre de **vocabulaire**, une **synta** où abondent les concessives (*certes, mais*), les temporelles (*dès lors*), des phrases où les opérateurs discursifs (*mais, car, ainsi, du moins, désormais*), les adverbes et les verbes modalisateurs (*peut-être, devoir, falloir*) notent l'attitude axiologique et émotive de Robinson, marquent les articulations des raisonnements de ce protagoniste.

Les évaluations et les conclusions sont attribuables à Robinson. Lorsque les commentaires du narrateur interviennent, c'est pour souligner explicitement que le flot des pensés appartient à son protagoniste. Le discours indirect libre livre « *en direct* » au lecteur les réflexions de Robinson.

Emples :

« *Robinson fit un effort pour s'asseoir et éprouva aussitôt une douleur fulgurante à l'épaule gauche. La grève* ***était*** *jonchée de poissons éventrés, de crustacés fracturés et de touffes de varech brunâtre, tel qu'il n'en existe qu'à une certaine profondeur.* ***Au nord*** *et* ***à l'est****, l'horizon s'ouvrait librement vers le large,* ***mais*** *à* ***l'ouest*** *il était barré par une falaise rocheuse qui s'avançait dans la mer et* ***semblait*** *s'y prolonger par une chaîne de récifs (…).*

Lorsque la tempête s'était levée, la galiote du capitaine Van Deyssel ***devait*** *se trouver –* ***non pas au nord*** *comme il l'avait cru -* ***mais au nord-est*** *de l'archipel Juan Fernández. Dès lors, le navire fuyant sous le vent,* ***avait dû*** *être chassé sur les atterrages de l'île Mas a Tierra, au lieu de dériver librement dans le vide marin (…).*

Telle était du moins l'hypothèse la moins défavorable a Robinson (…). Quoi qu'il en soit, ***il convenait*** *de se mettre à la recherche des éventuels rescapés du naufrage et des habitants de* ***cette terre****, si* ***du moins*** *elle était habitée* » (**VLP** : 11-12).

Revenu à soi après le naufrage, Robinson commence à faire des estimations sur son sort et sur les circonstances dans lesquelles le désastre s'était produit. Les estimations portent sur la position géographique de l'île et sur les causes du désastre. Les concessives introduites par *« **non pas** au nord … **mais** au nord-ouest »*, la présence des déictiques spatiaux à valeur absolue et relative pris par rapport à la position de l'énonciateur : « *cette*

île », la fréquence des verbes modaux : « *la falaise … semblait* », « *la galiote* ***devait*** *se trouver* (…), ***avait dû être chassé*** », « *il convenait »,* sont autant de marques du DIL.

« Cependant que Robinson se faisait ce triste raisonnement, il examinait la configuration de l'île. Toute sa partie occidentale ***paraissait*** *couverte par l'épaisse toison de la forêt … Vers le levant,* ***au contraire****, on voyait une prairie … Seul le nord de l'îlot* ***paraissait*** *abordable (…).*

Lorsque Robinson commença à redescendre vers le rivage d'où il était partie la veille, il avait subi un premier changement » (**VLP** : 15).

Le narrateur emprunte la vision du héros et nous livre aussi les réflexions (« au contraire …») attribuables à Robinson. On observe l'emploi du verbe qui décrit le commencement des processus mentaux non extériorisés du protagoniste. Le thème verbal « *paraître* » et sa désinence de l'imparfait jouent un rôle important dans la construction textuelle de l'effet point de vue. En même temps qu'il observe, le protagoniste commente ses perceptions et le narrateur emprunte sa vision pour la livrer au lecteur.

La fin du paragraphe fait réapparaître au premier plan le discours du narrateur qui évalue l'état psychique du protagoniste : « *Il avait subi un premier changement* ». Ce déterminant d'ordination implique l'existence d'autres changements à venir. Il est à remarquer que ce genre de prévisions, fréquentes dans le texte, fonctionne sur un double plan : à la fois prémonitions du personnage – livré en DIL : *« cette solitude qu'allait être son destin pour longtemps peut-être »* et prolepse du narrateur (qui anticipe sur le sort du protagoniste) et achemine le lecteur dans le déchiffrement du contenu romanesque l'installant ainsi dans la lecture.

« Robinson ***pensait*** *aux armes et aux provisions (…) qu'il* ***devrait bien*** *sauver avant qu'une nouvelle tempête ne balayât définitivement l'épave. Si son séjour sur l'île devait se prolonger, sa survie dépendrait de cet héritage à lui légué par ses compagnons dont il ne pouvait plus douter à* ***présent*** *qu'ils fussent tous morts. La sagesse aurait été de procéder sans plus tarder aux opérations de débarquement qui présenteraient d'immenses difficultés pour un homme seul. Pourtant il n'en fit rien* » (**VLP** : 16).

De nouveau un verbe qui décrit un processus mental - *penser* - ouvre le fragment. Les évaluations et la modalité dont elles sont transmises, en DIL, caractérisent le pathos (énumérations des actions, des sentiments) du personnage et ses obsessions plutôt que celui du narrateur. Les formes verbales au conditionnel présent, la coïncidence temporelle marquée par le déictique **à présent** transmettent la vision du protagoniste, projettent les actions à entreprendre. Vers la fin du fragment cité la forme verbale « *fit* » au PS coupe le flot des pensées du protagoniste, la vision change, fait qui marque l'intervention explicite du narrateur qui focalise sur Robinson et se distancie de celui-ci pour introduire ses appréciations à lui.

Le blanc ouvert par cette remarque « *il n'en fit rien* » fait place à un autre discours, c'est une invitation adressée au lecteur de combler le trou. C'est au lecteur cette fois-ci de se demander pourquoi ce manque d'enthousiasme de la part du protagoniste quant à l'emménagement sur l'île. C'est toujours au lecteur de trouver la réponse : au tréfonds de son âme Robinson espérait encore être sauvé avant de procéder à l'installation sur son île. La confirmation de cette estimation ne se fait pas attendre ; le narrateur justifie l'hésitation de Robinson …

« *… par une crainte superstitieuse, il lui semblait qu'en faisant quoi que ce fût pour organiser sa vie sur ces rivages, il renonçait aux chances qu'il avait d'être rapidement recueilli* ».

Dans de nombreux passages les traces de subjectivité dans le discours caractérisent le sujet focalisé ou focalisateur et moins l'énonciateur (l'auteur implicite). Le lecteur a ainsi la possibilité de pénétrer dans la conscience du protagoniste.

Dans quelques passages la *focalisation zéro* donne au narrateur la possibilité de suivre Vendredi dans ses raisonnements[1] Bien que ces passages soient rares, nous pouvons mentionner quelques fragments en DDL où le narrateur empathise avec l'Araucan.

Ainsi, pendant qu'il se livrait à l'un de ses jeux préférés, accompagné par le chien Tenn, Vendredi fait les réflexions suivantes :

« *S'il pouvait s'envoler ! Se transformer en papillon ! Faire voler une pierre, ce rêve enchantait l'âme aérienne de Vendredi* » (**VLP** : 137).

La modalité désidérative exprimée par la forme du verbe modal et la subordonnée hypothétique, les phrases exclamatives, la présence de la structure elliptique nominale, nous donnent la possibilité d'interpréter ce passage comme un fragment de discours direct libre.

De même, la lutte avec Andoar – le bouc – donne elle aussi l'occasion au narrateur de se glisser pour quelques instants dans les pensées de Vendredi :

« *Vendredi sentait la douleur lui broyer l'estomac et craignait de perdre à nouveau connaissance. Il* ***fallait obliger*** *Andoar à s'arrêter* » (**VLP** : 189).

La modalité déontique, exprimée par la forme et le sémantisme du verbe **falloir**, anticipe la suite de la confrontation, fait savoir les estimations du protagoniste et nous donne la possibilité d'interpréter cet énoncé comme fragment de DIL.

Cependant, si le discours mimétique du narrateur va très loin, il ne se confond pourtant pas avec celui des héros. La mise à distance entre les deux discours est réalisée par plusieurs procédés :

2.a. Le commentaire évaluatif explicite

Le narrateur fait des appréciations sur les étapes parcourues par le héros, guide l'interprétation du lecteur et son jugement à l'égard de celui-ci, procédé qui suppose une prise de distance par rapport au héros et à ses exploits.

« *Pour* ***la première fois****, la peur de perdre l'esprit l'avait effleuré de son aile. Elle* ***ne devait plus*** *le quitter* » (**VLP** :18).

« *Il se sentait sombrer dans un abîme de déréliction, nu et seul, dans ce paysage d'Apocalypse, avec pour toute société deux cadavres pourrissant sur le pont d'une épave.* ***Il ne devait*** *comprendre que plus tard la portée de cette expérience de la nudité qu'il faisait pour* ***la première fois*** *(…). Le vent, les cactus, les pierres et jusqu'à cette lumière impitoyable cernaient, attaquaient et meurtrissaient* ***cette proie*** *sans défense* » (**VLP** : 24).

La modalité épistémique véhiculée par le sémantisme du verbe **devoir**, le contenu implicite transmis par le numéral d'ordination, suggèrent au lecteur le parcours futur du protagoniste et détachent le discours du narrateur par rapport à celui du héros.

« *Mais Robinson ne* ***devait*** *recouvrer pleinement son humanité qu'en se donnant un abri qui soit autre chose que le fond d'une grotte ou un auvent de feuilles* » (**VLP** : 54).

---

[1] Notre opinion diffère par rapport à celle exprimée par A. Bouloumié qui affirme dans *VLP* … que l'alternance entre la III-ème et la I-ère personne implique la présence d'un narrateur « *capable de parler de Crusoe, de lire ses pensées mais pas celles de Vendredi* », p.102.

Par sa fonction évaluative (testimoniale) le narrateur erce son autorité discursive. Ses évaluations sont loin d'être univoques. Elles peuvent influencer le jugement du lecteur à l'égard du personnage :

« *Ainsi, pour Robinson, l'organisation frénétique de l'île allait de pair avec le libre et d'abord timide épanouissement de tendances à* ***demi inconscientes****. Et il semblait bien en effet que tout cet échafaudage* ***artificiel*** *et* ***extérieur*** *– branlant, mais* ***sans cesse fiévreusement perfectionné*** *– n'avait pour raison d'être que de protéger la formation d'un homme nouveau qui* ***ne serait viable que plus tard****. Mais cela, Robinson ne le reconnaissait pas* ***encore pleinement*** » (**VLP** :69).

La duplicité narrateur – personnage reste une caractéristique de l'écriture tourniérienne. Les traces de subjectivité dans le discours – les adverbes modalisateurs, les adjectifs – caractérisent la visée du sujet focalisateur. Le narrateur marque attentivement, par des notations précises les pressentiments de Robinson. L'adverbe de manière **pleinement** a pour rôle de récupérer une partie du contenu présupposé (« *il reconnaîtra son changement à un moment ultérieur* ») transmis par le sémantisme de l'adverbe de temps « *encore* ». Le commentaire explicite du narrateur informe le lecteur sur la prise de conscience du protagoniste « *sur sa transformation future en "homme nouveau »*

2.b. Le commentaire implicite

Beaucoup plus fréquent que le procédé que nous venons de mentionner, le commentaire implicite résulte de l'imbrication des deux champs de perception : celui du narrateur et celui du protagoniste.

Ayant réussi à gagner la confiance de Tenn, le chien du bateau, Robinson décide de construire une habitation plus solide que l'abri fragile dont il s'était servi jusqu'alors :

« *De l'extérieur cette première demeure avait un air surprenant d'isba tropicale, à la fois* ***fruste*** *et* ***soignée*** *(…) où Robinson se plut à retrouver les* ***contradictions*** *de sa propre situation. Il était sensible en outre à* ***l'inutilité pratique*** *de cette villa, à la fonction capitale, mais surtout morale, qu'il lui attribuait* » (**VLP** : 55).

Souvent ce commentaire implicite peut produire un effet d'ironie et fonctionne sur un mode sérieux pour le personnage et ironique pour le narrateur et le lecteur :

« Peu à peu cette maison devint pour lui comme une sorte ***de musée de l'humain*** *où il n'entrait pas sans éprouver le sentiment d'accomplir un acte solennel* » (**VLP** : 55).

Certains commentaires à visée ironique ont pour rôle de souligner la distance qui sépare le héros de Tournier de celui de D. Defoe. La rencontre entre Robinson et Vendredi donne au narrateur l'occasion d'ercer sa fonction idéologique au moment où il commente l'attitude du héros, représentant de sa race, face à son nouveau compagnon : « *ainsi se tenait ce demi siècle de civilisation »*.

2.c.La mise en scène d'un regard extérieur

Il s'agit d'un procédé rarement utilisé dans les romans tourniériens où l'absence du regard du tiers sur le protagoniste ainsi que les rares dialogues (qui deviennent souvent soliloques) reflètent l'absence d'autrui pour ses personnages.

Nous pouvons mentionner en ce sens deux épisodes qui permettent au narrateur de donner la parole à un narrateur second. Dans la partie introductive le capitaine Van Deysel caractérise Robinson au moment où celui-ci tire les cartes du Tarot :

« *Robinson Roi (…). Vous avez vingt-deux ans. Vous avez abandonné … euh … laissé à York une jeune épouse et deux enfants pour tenter fortune (…). Vos cheveux ras, votre barbe rousse et carrée, votre regard clair, très droit, mais avec je ne sais quoi de fi et de limité, votre mise dont l'austérité avoisine l'affectation, tout cela vous classe dans*

l'heureuse catégorie de ceux qui n'ont jamais douté de rien. Vous êtes pieux, avare et pur. En vérité vous avez tout à apprendre » (**VLP** : 4).

Ainsi Robinson existe-t-il objectivement sur le papier avec l'opacité propre à toute créature de cette sorte. Ce regard extérieur peint à l'adresse du lecteur un personnage qui ressemble aux grands conquérants, « *Robinson-Roi* ». Etre qui ne doute de rien, ce protagoniste jeune, à l'âge où toutes les expériences sont possibles, devra apprendre à devenir un « *homme nouveau* ». Le portrait signale certains traits du caractère de Robinson, préfigure aussi la disponibilité du protagoniste à l'apprentissage : « *Vous êtes … pur* », et le danger qui le guette : « *Crusoe, lui dit-il, écoutez-moi bien : gardez-vous de la pureté. C'est le vitriol de l'âme* » (**VLP** : 8).

Le deuxième épisode présente la rencontre entre Robinson et Vendredi et donne au narrateur l'occasion de céder la parole au « *sauvage* » et à Robinson. Les deux protagonistes se caractérisent l'un l'autre. La mise en scène de ces deux points de vue « *en miroir* », de ces deux regards externes est loin d'être une simple caractérisation. Ces considérations permettent au lecteur d'identifier les personnages sur le plan du contenu et fint ainsi leurs rôles thématiques.

Robinson voit : Vendredi voit :

« *un homme* { *noir et nu* / *l'esprit dévasté* } *un homme* { *blanc et barbu* / *hérissé d'armes* / *vêtu de peaux* » }

La confrontation est esquissée, le sens, la valeur et les fonctions des deux héros sont mis en évidence ainsi que la visée idéologique du narrateur. Là encore le narrateur a à exprimer sa subjectivité et à glisser le grain d'ironie qui n'arrête pas de « *faire signe* » au lecteur. Cette prise de distance montre que le narrateur n'emphatise pas avec son personnage, du moins dans la première partie du roman.

Conclusions :

Le discours du narrateur feint nous livrer en direct les réflexions du protagoniste, moyennant un discours qui joue des mêmes procédés rhétoriques. Chaque fois que cette technique tend à devenir dominatrice, le narrateur prend plus ou moins fortement de la distance. Il oriente ainsi l'interprétation du lecteur, procédé qui est loin d'être univoque. Ses remarques atteignent un double but : orientent la lecture, balisent les transformations du héros en les investissant de sens et de valeur.

Bibliographie :

BERTRAND, D., *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris. 2000

BRONCKART, J.-P., *Activité langagière, textes et discours, Pour un Interactionisme socio-discursif*, Ed. Delachaux et Niestlé, Lausanne, Paris, 1996

COURTES, J., *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991.

GENETTE G., *Figures* III, Seuil, Paris. 1972

GENETTE G., *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983,

Imbs, P., *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1960

KERBRAT-ORECCHIONI, C., L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage, Ed. Armand Colin, Paris, 1980
MAINGUENEAU, D., *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Ed. Dunod, Paris, 1993
RabAtel, A., « *L'introuvable focalisation externe* » in *Littérature*, no.107, oct. Larousse, p.88-113,1997
RABATEL, A., *La construction textuelle du point de vue*, Ed. Delachaux et Niestlé, Lausanne, Paris, 1998
ROSIER, L., *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Duculot, Paris, Brulles, 1999

ETUDES CRITIQUES SUR MICHEL TOURNIER :

BOULOUMIE, A., *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, Librairie José Corti, Paris, 1988
BOULOUMIE, A.., *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris,1990
DELAHAYE-CARL, H., « *L'inversion: Réécriture, thème et structure romanesques dans les cinq premiers romans de Michel Tournier* », Thèse de doctorat, sous la dir.de Mireille DEREU, Univ. de Nancy II,1994
GUICHARD, N., « *Michel Tournier. Autrui et la quête du double* », Ed.Didier, coll. « Erudition », Paris, 1993
KORTHALS Altes, L., Le salut par la fiction. Sens valeur et narrativité dans Le Roi des Aulnes de Michel Tournier, Ed.Rodopi, Amsterdam, 1992

ŒUVRES DE MICHEL TOURNIER :

Le Vent Paraclet, Folio, 1138, Gallimard, 1977.
Vendredi ou le Limbes du Pacifique, *Le Roi des Aulnes*, *Les Météores*, coll.Biblos, Gallimard, 1989.

Constantin-Ioan MLADIN
Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba-Iulia

IL LUI A MANQUÉ, IL L'A RAPPELÉ – ESQUISSE POUR UNE APPROCHE PRAGMATIQUE DES ANNONCES DE DÉCÈS (I)

***Résumé** : Le sujet d'étude de cette contribution est constitué par la structuration et le fonctionnement d'un acte de langage mondain à finalité pratique: l'annonce suite au décès de l'être aimé. Les annonces funèbres, extraites de la presse écrite d'expression française, sont analysées d'une perspective psycholinguistique, sociolinguistique et pragmatique. La première partie de cette contribution analyse les suivantes composantes obligatoires de l'avis de décès: **(1)** les coordonnées de l'émetteur et l'expression de ses sentiments, **(2)** les coordonnées du défunt.*

Mots-clés : *approche pragmatique, annonces de décès, presse écrite*

§ 1. La mort „est avant tout un fait culturel par les représentations qu'elle induit, quant à sa nature et à ses origines, par les fantasmes et images qu'elle suscite et les moyens mis en œuvre pour l'accepter, la refuser ou la dépasser”[1]. Sauf exception, toutes les civilisations s'acharnent à conserver et à honorer les morts, à travers des rites[2] – partie intégrante d'une structure de signalisation. Cependant, l'étude du funéraire, pourtant riche d'enseignements, à plusieurs titres, ne constitue guère un sujet constant de recherches ou d'intérêt[3].

Notre époque dédramatise la mort et fait semblant de l'apprivoiser et de la maîtriser[4]. Dans la société moderne, la mort est devenue plus intériorisée, moins expansive et ostentatoire, en réponse à une sensibilité nouvelle. Parmi les mutations des mentalités des temps modernes figure, comme une caractéristique dominante, la forte tendance au rejet de la mort et de ses manifestations. La mort est collectivement occultée, elle est devenue un sujet dont on ne parle pas ou, lorsqu'on en parle, c'est plutôt pour en faire un sujet de plaisanteries (une sorte de défi). La nouvelle esthétique de la disparition se construit autour de la dialectique d'intégration-indifférenciation[5], qui suppose la neutralisation affective (la mort n'est jamais macabre) et autour de la privatisation.

L'affaiblissement des rites funéraires dans la société contemporaine pourrait s'expliquer par:

(1) par la dissociation entre les différentes générations et en particulier par les fractures de la cellule familiale,

(2) le renforcement de l'individualisme et le triomphe de l'anonymat,

---

[1] THOMAS, p. 115.

[2] Structurés dans un système dynamique et conçus comme une manifestation indispensable pour exprimer et entretenir les liens, susciter le partage des émotions, solenniser ou valoriser les situations, pour assurer et renforcer la cohésion sociale [THOMAS, p. 15].

[3] AUBY, p. 3.

[4] Maîtriser la mort c'est la gérer efficacement, c'est, en fait, gérer les peurs qu'elle génère: peur de la souffrance, peur de quitter des êtres et des choses, peur de l'instant du passage, peur d'être jugé dans l'au-delà par une puissance supérieure (peur de l'enfer), peur de l'au-delà (peur de l'inconnu).

[5] Tout le rituel funéraire s'articule autour de ce support symbolique de la présence-absence de celui qui est toujours là, tout en n'étant plus [THOMAS, p. 142].

(3) la suprématie de la science et de la technique (la mort est souvent considérée aujourd'hui comme anti-naturelle – nos espoirs et nos angoissent polarisent de plus en plus sur les nouvelles découvertes et sur la sophistication croissante de l'appareillage médical)[1],

(4) la bureaucratie envahissante,

(5) le développement du mode de vie urbain, qui implique l'abandon progressif des valeurs traditionnelles[2],

(6) le relâchement, voire le déclin de la croyance et de la pratique religieuse, qui entraîne une laïcisation croissante du rituel funéraire[3].

Dans le cadre de ce processus, on peut remarquer l'abandon progressif des conduites symboliques traditionnelles, maintenant jugées dérisoires ou gratuites, celles-ci étant remplacées par des valeurs pragmatiques (actes à finalité pratique et cérémonielle, encadrés par une réglementation particulièrement touffue et des traditions fortes), c'est-à-dire, la symbolique cède le pas à la préoccupation utilitaire du faire semblant.

§ 2. Cette contribution se propose d'examiner de près la structuration[4] et le fonctionnement (d'une perspective psycholinguistique, sociolinguistique et pragmatique) des annonces nécrologiques d'expression française (extraites de la presse écrite)[5].

Généralement, les avis de décès sont caractérisés comme étant des récits mondains occasionnels caractérisés:

(1) soit par une triste uniformité et par la simplicité (même par simplisme),

(2) soit par la grandiloquence provoquée par une inflation verbale.

---

[1] De nos jours, on vit de plus en plus avec l'impression qu'on n'est plus emporté par la mort, mais par une maladie dont on aurait pu être sauvé si…

[2] L'avis de décès a remplacé l'annonce qui se faisait dans la société traditionnelle par d'autres moyens, qui entraînait, plus ou moins, toute la communauté:

(1) en faisant sonner le glas (avec une technique spécifique qui, selon la combinaison des coups, pouvait offrir des renseignements exacts relatifs à l'identité du défunt (sexe, age, état civil, position sociale),

(2) par la tournée des annonceurs / messagers bénévoles ou préposés (prieuses, inviteuses, mandalous, crieurs des morts),

(3) par des lettres de faire-part.

Notons que ni les messes à délai fixe (septaines, neuvainnes, services à huitaine, à quarantaine et messe anniversaire „du bout de l'an"), ni les banquets funèbres ne sont plus respectées aujourd'hui (au moins en ville) comme elle l'étaient autrefois. Dans des nombreux cas, la participation des proches au chagrin de la famille, moins au moment du décès et plus à l'occasion des dates anniversaires, se borne à un coup de téléphone (et parfois à l'envoi d'un chèque…).

[3] Même le matériel qui accompagne le rite funéraire (dans une diversité incroyable de croix, flambeaux, sculptures allégoriques, bougeoirs, clignotants pour tombes, fleurs artificielles, couronnes, gerbes, médaillons, bûches, coussins), en s'industrialisant et en se banalisant, dégénère en signes à charge émotive quasiment nulle [THOMAS, p. 89].

[4] Pour une classification schématique des formules stéréotypées des annonces funèbres, voir THOMAS, p. 62.

[5] Toutes les situations évoquées sont illustrées avec des exemples extraits, un peu par hasard, des carnets des journaux suivants (numéros parus entre 1991 et 2004): *La Dépêche du Midi* [LDM], *Le Figaro* [LF], *Le Monde* [LM], *Tribune de Genève* [TG]. Par économie, on a remplacé partout les anthroponymes par les symboles X, Y, Z et, pour la même raison, on a remplacé, la plupart du temps, les toponymes et les dates calendaires par des points de suspension. Le caractère très répétitif de ce genre de communication rend inutile la présence des références exactes. Au premier abord, une différence régionale semble se manifester dans la manière de rédiger les avis de décès, unique raison pour laquelle nous avons gardé les sigles des journaux. Certes, l'extension de l'analyse sur un corpus plus ample pourra valider ou annuler cette impression.

§ 3. Le langage funéraire, tel qu'il s'actualise dans les annonces nécrologiques, est tellement stéréotypé (la pratique commune consiste à enchaîner des formules toutes faites[1]), qu'il sombre facilement dans la platitude. La structure matrice de l'annonce funèbre comporte les séquences suivantes, le plus souvent fortement entrecroisées:

(1) des structures à caractère quasi obligatoire; la plupart des annonces se limitent de plus en plus à une simple énonciation de quelques éléments de base à valeur pratique:

(a) les coordonnées (identification explicite ou impersonnelle) de l'émetteur,

(b) l'expression (à degrés variables) des états affectifs que vit l'endeuillé-l'émetteur,

(c) les coordonnées du défunt (age, état civil, statut professionnel, liens avec l'émetteur et avec la communauté),

(d) les circonstances du décès (causes, lieu, moment),

(e) des indications concernant le lieu et le moment de l'inhumation / de l'incinération (de la crémation) / de la dispersion des cendres.

(2) des structures à caractère facultatif; nombre d'annonces ajoutent à ces composantes obligatoires d'autres, qui relèvent d'avantage du sens pratique des gérants des funérailles, qui s'ambitionnent à surenchérir la relation avec le disparu ou qui veulent marquer la relation entre l'émetteur et la collectivité:

(a) le panégyrique du disparu,

(b) des allusions aux proches du défunt que celui-ci rejoindra dans le bonheur,

(c) des renseignements sur le caractère religieux ou laïque, pompeux ou modéré, publique ou intime de la cérémonie de séparation,

(d) des citations-épitaphes (laïques, religieuses) ou des énoncés-hommages,

(e) des remerciements adressés par l'émetteur à ceux qui s'associent à sa peine,

(f) l'invitation de prier au souvenir du défunt, etc.

§ 4. Selon l'age du disparu, de l'importance de son statut socioprofessionnel, mais aussi en fonction des circonstances du décès ou bien en fonction de la volonté du décédé, des aspirations de sa famille, etc. , des variables peuvent être ajoutées à cette structure matrice.

§ 4. 1. Les coordonnées de l'émetteur – l'expression de ses sentiments. Deux types sont à distinguer, en fonction de l'opposition *personnel* / *impersonnel*:

(1) des formulations purement énonciatrices dans leur sécheresse impersonnelle, conformes à la tendance de plus en plus évidente de neutraliser les sentiments dans une société vouée à la discrétion, que ce soit:

(a) des annonces faites par la famille (*Le 31 juillet … , entourée des siens,* ***X s'en est allé*** [LM]; ***X****, née Y,* ***nous a quittés*** *dans la nuit du 24 au 25 juillet …* [LM]; *M. X,* ***nous a quittés*** *le lundi 9 août …* [LM]; *M.* ***X est entré dans la Paix de Dieu*** *le 15 juillet … , à l'âge de … ans* [LF]; ***On annonce le décès de*** [LM]).

(b) des annonces officielles (*X, président de l'Union des français de l'étranger de la section de Majunga (Madagascar), est décédé le … , à l'âge de …* [LM]).

(2) des formulations, à l'autre extrême, plus ou moins personnalisées, dont le but est de préciser la relation entre l'émetteur proprement dit et de ceux qui s'y associent et le

---

[1] L'élaboration uniformisante n'est pas fatalement causée par le soin de ne pas dépasser le cadre du modèle fixé par la tradition, ni la preuve du manque de créativité imaginative, mais plutôt le résultat d'un mimétisme bien connu qui se manifeste dans des circonstances pareilles. D'ailleurs, la presse met depuis très longtemps à la disposition de ses clients plusieurs types d'annonces préfabriquées que les intéressés peuvent bricoler à leur gré. Plus récemment, des sites Internet ont été conçus dans le même but (*i. e.* : condoleances-online.com; www.condoleances.be; www.condoleances.ch; www.condoleances.com; www.obseques-liberte.com; www.remerciement-apres-deces.htm, etc.).

défunt, ainsi que, de façon indirecte, l'état civil et la situation familiale de celui-ci (*Mme X, son épouse, Y et Z, ses enfants, Mme X, sa belle-sœur, Y, son filleul et sa famille, la famille X, leurs enfants et leurs petits-enfants, Y, son cousin, les familles X, Y, leurs parents et alliés, ses voisins, amis et collaborateurs du Théâtre du Peuple Maurice-Pottecher, ont la douleur de faire part du décès de M. X, décédé à l'hôpital civil de Strasbourg, le 6 août … , dans sa soixante-quinzième année* [LM]; *Le Capitaine de vaisseau X, son fils, Mme Y, née Z, sa sœur, ont la douleur de faire part du décès de* [LF]; *Ses frères, et leurs épouses, ses neveux et nièces et ses nombreux amis ont l'immense tristesse de vous faire part du décès de X, chevalier de la Légion d'honneur, président directeur général de Progress, survenu le 14 juillet …* [LF]; *X, chevalier de la Légion d'honneur, officier dans l'ordre national du Mérite, officier dans l'ordre du Mérite agricole, est mort au petit matin du 9 août …, dans sa quatre-vingt-deuxième année, entouré des siens* [LM]).

Habituellement, les coordonnées de l'émetteur sont insérées dans la phrase initiale et amalgamées avec celles du défunt. Cependant, il y a aussi des annonces qui placent les dates d'identification de l'émetteur à la fin à la façon de signer une lettre. Cette pratique est plus fréquente dans les annonces privées (*Famille X* [LF]; *De la part de: X, Y* [LF]; *M. et Mme X, M. Y, ses enfants, ses petits-enfants, ainsi que toute la famille* [LF]; *La vicomtesse X de la Y, son époux, le baron et la baronne X du Y* [LF]) et plus rare dans les annonces officielles (*Le docteur X, chef de service à l'hôpital … , les docteurs Y, Z, ainsi que l'ensemble de ses anciens internes et assistants* [LM]).

Régulièrement, surtout quand le défunt est une personne âgée, la liste des membres de famille, ordonnée selon des critères très strictes, est complétée, reflet de notre avidité relationnelle, par la mention des liens de la communauté avec le défunt (*tous ceux qui l'ont connu et aimé, ses alliés ou amis, ses camarades* / *ses compagnons de guerre*).

Les deux types de formulations performatives utilisent rarement le verbe *annoncer* (*ont la douleur* ***d'annoncer*** *le décès de X*; *ont la grande douleur* ***d'annoncer*** *le décès de*; *ont la profonde tristesse* ***d'annoncer*** *le décès de*; *ont la tristesse* ***d'annoncer*** *la disparition de X*; *ont la tristesse* ***d'annoncer*** *la disparition de X*; *ont la tristesse* ***d'annoncer*** *le décès de X* [LM]) et préfèrent une locution verbale qui suggère l'implication affective du récepteur potentiel – *faire part* (*vous* ***font part*** *du décès de* [LF]; *vous* ***font part*** *du rappel à Dieu de* [LDM]; *vous* ***font part*** *du rappel à Dieu du* [LF]; *vous* ***font part*** *du retour à Dieu de* [LF]).

Souvent, celle-ci est précédée par une autre locution verbale (dans trois variantes) destinée à transmettre la participation émotionnelle de l'émetteur:

(a) *avoir la douleur* (soit sans complément d'objet indirect – ***ont la douleur de faire part*** *de la mort* [LM]; ***ont la douleur de faire part*** *du décès de* [LF; LM; LDM]; ***ont la douleur de faire part*** *du rappel à Dieu de* [LM], soit avec complément d'objet indirect – ***ont la douleur de VOUS faire part*** *du décès de* [LDM]; ***ont la douleur de VOUS faire part*** *du rappel à Dieu de* [LF]).

(b) *avoir la tristesse* (soit sans complément d'objet indirect – ***ont la tristesse de faire part*** *de la disparition de* [LM]; ***ont la tristesse de faire part*** *du décès de* [LF; LM], soit avec complément d'objet indirect – ***ont la tristesse de VOUS faire part*** *du rappel à Dieu de* [LF]).

(c) *avoir le chagrin* (soit sans complément d'objet indirect – ***ont le chagrin de faire part*** *du décès de* [LM], soit avec complément d'objet indirect – ***ont le chagrin de VOUS faire part*** *du décès de* [LF]).

La composante nominale de ladite locution est accompagnée, en règle générale, par un déterminant d'intensité: **(a)** *ont* ***la GRANDE douleur*** *d'annoncer le décès de* [LM]; *ont*

la GRANDE douleur *de faire part du décès de* [LM]; **(b)** *ont* ***la TRÈS GRANDE douleur*** *de vous faire part du décès de* [LF]; *ont* ***la TRÈS GRANDE douleur*** *de vous faire part du décès de* [LF]; **(c)** *ont* ***L'IMMENSE douleur*** *de faire part du décès de* [LM]; *ont* ***L'IMMENSE tristesse*** *de faire part du décès de* [LM; LF].

D'une manière générale, *la mort* est rarement évoquée de son vrai nom (***Après la perte cruelle****, le 1er mars … de leur époux et père, le docteur X, Y et Z, ont la douleur de faire part de* ***la mort****, de leur père et grand père* [LM]). Dans le processus de banalisation qui manifeste le déni de la mort dans la société moderne, il n'est pas exceptionnel de travestir la mort, pour la camoufler, sous les apparences de la banalité quotidienne. D'autre part, le goût de la théâtralisation du rituel, qui imagine des scénarios d'adieu réconfortants, favorisent le remplacement des mots ayant un sens funeste ou macabre par des synonymes relatifs à valeur euphémistique. Dans le discours des tenants de la laïcité:

(1) tantôt il est question de *décès* – le terme neutre, non marqué, le plus répandu, tantôt, dans une symbolique dédramatisante assez prosaïque, qui se donnent pour but de maintenir l'illusion de la vie, en rassurant l'imaginaire,

(2) d'*endormissement* (*X et Y ont l'immense tristesse de faire part du décès de Y, leur très cher époux, père, compagnon, fils, frère et oncle, qui* ***s'est endormi*** *le* [LM]; *X et Y ont la douleur de faire part du décès de M. X,* ***endormi dans la paix de Dieu****, le* [LM]),

(3) d'*extinction* (***Il s'est éteint*** *dans sa quatre-vingt-cinquième année, le* [LM]; *Avec le feu d'artifice,* ***il s'est éteint*** *le* [LM]),

(4) de *départ* ou de *séparation* (*Le 31 juillet … , entourée des siens, X* ***s'en est allé*** [LM]; *X, née Y,* ***nous a quittés*** *dans la nuit du 24 au 25 juillet …* [LM]),

(5) de *disparition* (*ont la tristesse d'annoncer / de faire part de* ***la disparition*** *de* [LM]).

La mort-passage, qui sous-tend le rêve de continuité, minimise les effets de la perte tout en reconnaissant la dure réalité de celle-ci. Le défunt est ainsi réintégré sereinement dans l'imaginaire collectif. Des formulations plus sophistiquées et raffinées qui font intervenir la dimension religieuse parlent:

(6) de *rappel à Dieu* (*X et Y vous font part du* ***rappel à Dieu*** *de* [LF; LDM]; *X et Y ont la douleur / la tristesse de faire / de vous faire part du* ***rappel à Dieu*** *de* [LM; LF]),

(7) de *retour à Dieu* (*Mme X et Y font part / vous font part* ***du retour à Dieu*** *de* [LM; LF]), ou, avec des syntagmes plus ambitieux,

(8) d'*entrée dans la Paix de Dieu* (*X* ***est entré dans la Paix de Dieu*** *le 15 juillet …* [LF]).

Lorsque l'annonce est faite par une tierce personne (voire les collègues du défunt), il est d'usage d'y introduire quelques mots pour exprimer la solidarité dans le chagrin avec la famille:

(1) soit en insérant ces propos dans la phrase d'ouverture (*La direction, le conseil d'administration, la commission médicale d'Établissement, l'ensemble des personnels de l'hôpital … , ont appris avec tristesse le décès de M. le professeur X, survenu le mardi … , et souhaitent faire part à sa famille de leur très profonde sympathie* [LM]; *Les membres de l'Association … de France ont appris avec tristesse le décès de leur ami et confrère X et tiennent à dire à sa famille leur amitié pour l'homme et leur admiration pour son travail de … , qui faisait honneur à la profession* [LM]),

(2) soit par une formule finale (*La … , dont il était membre fondateur tient à faire part à sa famille de sa profonde sympathie* [LM]; *À l'occasion de sa disparition, ses amis et ses camarades s'associent pour rendre un hommage affectueux à X* [LM]), souvent fortement standardisée (*Nous partageons la tristesse et la douleur de sa femme X, de ses*

enfants Y et Z et de tous ses proches [LM]; *Leurs pensées amicales accompagnent son épouse et ses enfants, ainsi que ses proches* [LF]; *Ils s'associent à la peine de sa famille et de ses amis / de ses proches* [LM]; *Ils expriment leur émotion el leur chagrin à sa famille* [LM]; *Les collaborateurs d'… s'associent à la douleur de la famille et lui présentent leurs vives condoléances* [LM]).

§ 4. 2. Les coordonnées du défunt.

Faisant preuve d'un évident souci de pondération, une bonne partie des annonces se contentent d'indiquer directement ou indirectement la place occupée par le défunt dans le sein de la famille, une véritable généalogie pouvant être esquissée (*X, sa mère, M. Y, son époux, Z et ses enfants, vous font part du décès de* [LF]). D'autres, qui prennent la forme d'un nécrologue, insistent:

(1) sur l'état civil et la situation familiale du décédé (*On annonce le décès de Mme X,* ***veuve du photographe Y*** [LM]; *ont la tristesse de faire part du décès de Mme X,* ***veuve de Y*** [LM]; *ont la douleur de vous faire part du rappel à Dieu de Mme X,* ***née Y*** [LF]; *ont le très profond regret de faire part du décès de X,* ***née de Y, veuve de M. Z*** [LM]; *ont la tristesse de faire part du décès de X,* ***dit Y*** [LM]; *ont la douleur de faire part du décès de* ***Mademoiselle X****… , dans sa cent sixième année* [LDM]).

Des fois, des références à d'autres membres de la famille, très proches au disparu, sont introduites dans les annonces, afin de recréer un univers réconfortant dans les lieux mystérieux de l'après-vie (*Elle* ***rejoint son époux****, le chef d'escadrons X, mort pour la France le 6 juin 1940* [LF]; *ont la douleur de vous faire part du décès de Madame X, qui* ***rejoint son fils*** *Y, décédé le* [LDM]; *La a famille rappelle à votre souvenir son époux,* ***le général X, décédé le*** [LF]; *Il* ***rejoint son père****, X,* ***et son frère****, Y* [LM]; *Les obsèques ont lieu ce mercredi … , au cimetière parisien de … où il* ***a rejoint sa femme*** [LM]; *vous font part du décès de X, qui rejoint son père* ***dans la Paix du Seigneur*** [LF]).

(2) sur ses vertus morales (*Il était un homme profondément généreux, libre et intègre* [LM]; *Sa laïcité s'erçait sans préférence particulière* [LM]).

(3) sur son palmarès professionnel, sur ses contributions dans le cadre de la communauté dont il faisait partie. Naturellement, le bon sens oblige la famille non seulement à éviter les propos de nature offensante, mais à déployer tout moyen pour renforcer la mémoire civique, afin d'assurer sinon l'immortalité, du moins la pérennité du souvenir du proche disparu (*X, Y ont la douleur de faire part de la mort, de Z, administrateur civil honoraire, ancien élève de l'ENA, promotion France combattante, 1946-1947, officier de la Légion d'honneur, commandeur dans l'ordre national du Mérite, chevalier des Palmes académiques, croix de guerre avec étoile île Bronze, 1939-1945, cité deux fois pour action de Résistance et pour services de guerre, médaille des Blessés pour une blessure reçue le 1er janvier 1945, à Kemhs, en tant que membre du 19e bataillon îles chasseurs à pied, qui a pris part à la libération de l'Alsace, en tête de la Première armée française* [LM]; *X a le regret de faire part du décès, le 3 août … , de Y, ingénieur d'agronomie tropicale, officier de la Légion d'honneur, commandeur de l'ordre national du Mérite, officier du Mérite agricole, créateur de l'Institut français du café et du cacao, de l'Association scientifique internationale du café, de la collection Techniques agricoles et productions tropicales* [LM]; *Notre ami et confrère était un des piliers de notre communauté, emplaire par son engagement et son éthique. Militant auprès des plus faibles, il a toujours été à nos côtés pour la défense du droit d'auteur, et le respect du droit d'ingérence de l'œil. Il nous lègue une œuvre immense, empreinte de grâce, d'une curiosité insatiable, et d'une profonde interrogation sur l'existence* [LM]; *L'œuvre du docteur X en faveur du logement social et son dévouement resteront dans l'esprit de tous ceux qui l'ont*

côtoyé [LM]; *Le groupe Crédit Coopératif, X, son président, son conseil d'administration, le conseil d'administration de BTP, l'ensemble des collaborateurs, ont la profonde tristesse de faire part du décès de X, secrétaire général du groupe Crédit Coopératif, ancien secrétaire général de BTP Banque, décédé le 11 août … , à Paris* [LM]).

Souvent, les performances professionnelles et les qualités éthiques exceptionnelles se fondent dans une seule phrase d'une emphase renforcée (*Philosophe et psychiatre, X n'a eu de cesse, tout au long de son enseignement et de sa pratique, de transmettre à ses élèves ainsi qu'à l'ensemble de la communauté psychiatrique, un questionnement incomparable de l'histoire de la psychiatrie, permettant ainsi d'en interroger les principaux concepts et savoir-faire contemporains, dans le souci permanent de son éthique au service des patients* [LM]).

Au premier abord, ces énoncés (des vrais faire-part à une échelle réduite) sont dimensionnés en fonction du poids social réel du défunt. En réalité, il paraît qu'aucun sacrifice n'est épargné pour rendre les derniers honneurs même aux plus obscurs parents et connaissances, subitement parvenus au rang de modèle ou de symbole de la cohésion du groupe. Honorer le défunt, en lui sauvegardant une image rassurante, digne et respectable, en magnifiant son image ou en exprimant l'attachement qu'on lui portait, correspond au désir de se le concilier et de se déculpabiliser à son endroit (il est unanimement reconnu que l'expérience de la perte d'un proche fait surgir en nous le sentiment de culpabilité de ne pas l'avoir suffisamment aimé, de ne pas lui avoir accordé assez d'attention pendant sa vie et même de lui avoir survécu).

Toujours est-il que, quand on ne les trouve pas tout à fait ridicules ou franchement suspects, ces ercices de signaler avec ostentation la place occupée par le défunt dans la hiérarchie sociale, par des marques flamboyantes et fortement stéréotypées, sont jugés désuètes aujourd'hui.

(3) sur son age (*X et Y ont la douleur de vous faire part du rappel à Dieu le…,* ***dans sa 79e année****, de M*^{me} *Z, née XY* [LF]; *X et Y ont la douleur de vous faire part du décès de Monsieur Z, survenu* ***à l'âge de 78 ans*** [LDM]; *X et Y ont la douleur de faire part du décès de M. Z… ,* ***dans sa soixante-quinzième année*** [LM]; *X et Y ont la douleur d'annoncer le décès de… ,* ***à l'âge de quatre-vingt-treize ans*** [LM]; *X et Y ont la douleur de faire part du décès de Mademoiselle Z… ,* ***dans sa cent sixième année*** [LDM]; *X est mort… ,* ***dans sa quatre-vingt-deuxième année*** [LM]; *X et Y vous font part du décès de M. Z,* ***dans sa 91e année*** [LF]; *X et Y vous font part* ***du retour à Dieu****…,* ***à l'âge de 101*** *ans, de M*^{me} *Z* [LF]; *X et Y ont la très grande douleur de vous faire part du décès accidentel de M. Z, survenu… ,* ***dans sa 40*^{e} ***année*** [LF]; *le décès survenu* ***à l'âge de quarante-sept ans****, le …* [LM]).

D'habitude, cette partie des annonces est imposée en fonction de l'opposition *mort prématurée* / *mort „à terme"*, l'age étant indiqué dans deux situations extrêmes:

(a) lorsqu'il s'agit de la mort d'un enfant ou d'un adolescent – l'annonce de la perte se fait alors par quelques lignes pathétiques dans leur concision où ne figure que le nom des parents, des frères et sœurs.

(b) lorsqu'il s'agit de la mort d'un vieillard, événement traduit triomphalement comme point final d'une vie bien remplie; c'est l'occasion de faire la liste complète de la grande famille du disparu de tous ses titres, complétée parfois par une notice biographique.

§ 5. Ceci dit, quelques conclusions partielles pourraient être formulées.

Le mécanisme sociologique et psychologique sur lequel se fonde l'élaboration des annonces funèbres nous apparaît comme un comple mélange d'organisation collective et de liberté individuelle, ces deux éléments ayant des traits et des évolutions spécifiques. Si le caractère collectif, expression de la tradition rituelle, assure la continuité (tout en gardant

une certaine spécificité – par le choix très conditionné des vocables, par la préférence pour des tournures spécialisées, par l'ordre relativement fi des composantes énonciatives, etc.), c'est la liberté de chacun qui est responsable du dynamisme structurel, voire de la surprenante variation stylistique (très imagée et marquée par une évidente tendance à l'ouverture de ce genre de communication écrite envers d'autres). Grâce à ce permanent jeu entre lesdits éléments, l'ensemble des annonces ne se présente pas toujours comme une masse textuelle monotone et indifférenciée, mais aussi comme un recueil occasionnel et mondain surprenant par son originalité créatrice et par sa diversité. En effet, une caractéristique des annonces contemporaines consiste dans l'abandon manifeste du macabre[1] qui fait place à la convivialité (si la tonalité n'est purement et simplement neutre). C'est ainsi que, paradoxalement, beaucoup d'annonces funèbres soient d'une vivacité étonnante et c'est en cela qu'on doit chercher l'attention qu'on accorde à ces minces récits par un nombre assez important de lecteurs de tout age. À travers des effets littéraires (plus ou moins originaux, plus ou moins touchant, sombrant souvent dans le ridicule ou dégénérant facilement en images humoristiques involontaires), on peut, par une lecture fulgurante, répondre à un des nos plus ardents désirs secrets: appendre les drames des autres, partager des sensations fortes avec des inconnus, etc.

Les principes selon lesquels se construisent les annonces de décès tournent donc inévitablement autour de l'opposition *conservatisme = formalisme* (comme forme de fuite devant l'image de la mort et également comme manifestation de désocialisation) / *innovation = laxisme* (comme forme d'acceptation de l'idée de la mort et en même temps comme manifestation de désacralisation du rite et de socialisation).

À son tour, cette opposition peut être détaillée au moins en deux autres oppositions:

(1) l'opposition *relation personnelle* / *relation impersonnelle* entre l'émetteur et le récepteur du message ou, en d'autres mots, l'opposition *désir* (conscient ou inconscient) de l'émetteur *de socialisation* / *désir de désocialisation*.

(2) l'opposition *mort régulière* (= mort causée par la vieillesse, mort solidaire et en harmonie avec soi-même, avec las autres et avec le Ciel) / *mort irrégulière* (= mort prématurée, mort solitaire, etc.).

(3) l'opposition religieux / laïque.

Bibliographie:

AUBY – Auby, Jean-François, *Les obsèques en France*, PUF, [Paris, 1997]
HAJDENBERG – Hajdenberg, Michaël, *Les périphrases abondent pour exprimer le décès d'un proche. La mort, un mot tabou qui a la vie dure*, dans „Libération", 02 novembre 2004
THOMAS – Thomas, Louis-Vincent, *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Fayard, [1985]
VOVELLE – Vovelle, Michel, *L'heure du grand passage. Chronique de la mort*, Gallimard, [1993]

[1] La disparition de la traditionnelle bordure noire est aujourd'hui presque générale.

Alexandrina MUSTĂȚEA
Universitatea din Piteşti

JACQUES PRÉVERT - *DÉJEUNER DU MATIN* ANALYSE DISCURSIVE

Résumé *: La présente communication aborde le texte de Prévert d'une perspective discursive. Nous nous proposons de mettre en évidence les jeux des instances du discours et leur rôle dans la construction de l'édifice poétique et de ses significations. La superposition de ces instances et la stratification du texte par niveaux génèrent toute une problématique, qui se constitue en objet de notre analyse : les réponses du poète aux attentes du lecteur, les rapports entre le dit et le non dit, le fonctionnement des lois discursives et ses effets poétiques.*

Mots-clés : *perspective discursive, instances du discours, lois discursives*

Les analystes s'accordent en général à déceler dans tout texte littéraire une superposition d'instances discursives qui mettent en relation le Monde et le Texte, participant à la construction d'un univers fictionnel comple qui cache ou qui montre les traces de sa production.

Notre analyse se propose de mettre en évidence les jeux de ces instances dans le texte de Prévert *Déjeuner du matin* afin d'établir leur rôle dans la construction de l'édifice poétique et de ses significations.

Il a mis le café
Dans la tasse
Il a mis le lait
Dans la tasse de café
Il a mis le sucre
Dans le café au lait
Avec la petite cuillère
Il a tourné
Il a bu le café au lait
Et il a reposé la tasse
Sans me parler
Il a allumé
Une cigarette
Il a fait des ronds
Avec la fumée
Il a mis les cendres
Dans le cendrier
Sans me parler
Sans me regarder
Il s'est levé
Il a mis
Son chapeau sur sa tête
Il a mis son manteau de pluie
Parce qu'il pleuvait
Et il est parti
Sous la pluie
Sans une parole
Sans me regarder

Et moi j'ai pris
Ma tête dans ma main
Et j'ai pleuré.

La première instance qu'il faut prendre en considération est *l'auteur réel*, en l'occurrence le poète Jacques Prévert, l'être réel, qui a eu un statut social et psychologique précis, une histoire et une mythologie personnelles, une vision sur le monde et une idéologie propres. Son correspondant au niveau de la réception est le *lecteur réel*, instance à double hypostase, individuelle et collective. Ces instances n'ont pas d'image textuelle, étant des êtres du Monde et non pas du Texte.

Entre les deux il existe cependant une relation dialectique[1], dans le sens d'une influence réciproque: l'auteur peut modifier l'horizon d'attente et même l'univers de croyance du lecteur; de son côté, le lecteur peut déterminer des mutations dans l'espace de la littérature, par une lecture active.

La seconde série d'instances est représentée par *l'auteur abstrait*[2] le poète du X siècle, ayant sa propre vision sur la littérature, son idiolecte et son style, le créateur du poème, respectivement par *le lecteur abstrait*, la création du poète, de sa propre schématisation: amateur de poésie moderne, habitué aux infractions de nature formelle (prosodique), à l'écriture lacunaire sollicitant sa participation à la production du texte, qui ne s'accomplit vraiment que par l'acte de *co-énonciation* (la lecture). L'auteur abstrait anticipe sur *l'horizon d'attente* de son lecteur par la *simplicité* et l'*oralité* de son poème, par l'emploi des *mots du quotidien le plus banal*, sans valence poétique intrinsèque, par le parler familier, par la synta extrêmement simple.

La conformité du texte à l'horizon d'attente du lecteur lui refuserait tout effet de surprise et le rendrait illisible pour la sensibilité moderne. Aussi faut-il y chercher les éléments qui contrarient cet horizon, assurant le taux de progrès nécessaire au bon fonctionnement textuel.

Un premier élément de rupture est le refus de la convention littéraire du *lyrisme direct*. L'instance qui prend généralement la parole dans la poésie est *le moi poétique*, présent ou effacé, mais facile à reconnaître en tant qu'instance lyrique exprimant sa subjectivité, qu'il s'agisse d'un regard introspectif ou d'un regard sur le monde. Par convention, *la poésie est lyrique*, l'épique se trouve en marge de la poésie (v. les poèmes épiques - la fable, les paraboles, les allégories). Or le poème *Déjeuner du matin* relate une scène du quotidien le plus banal, étant un *poème narratif*.

L'horizon d'attente du lecteur est également bouleversé par l'absence de tout *métasémème*. Il n'y a aucun mot figuré dans le texte, les seules figures étant le parallélisme syntaxique, la répétition et l'ellipse, qui sont toutes des *métalogismes*.

Déjeuner du matin se présente comme une narration. Les questions qui s'imposent sont: par qui est-elle prise en charge et à qui s'adresse-t-elle ? Il y a un *je narrant* s'adressant à un *tu* implicite. Qui est ce *je* narrant ? Peut-on le confondre avec *le moi poétique* ? S'agit-il d'une histoire personnelle du poète racontée à son lecteur ? Ce *tu* implicite se confond-il avec le lecteur abstrait ?

Les réponses à toutes ces questions se trouvent dans *l'univers intradiégétique* du poème. Les protagonistes de cet univers sont *il* et *je*. Donc *je* est en même temps un *je narrant* et un *je narré*, ou, en termes de narratologie, il est un *narrateur homodiégétique*.

---

[1] v. J.Lintvelt , *Punctul de vedere. Incercare de tipologie narativă*, Univers, Bucureşti, 1994
[2] v. U. Eco, *Lector in fabula*, Univers, Bucureşti, 1991

Le narrateur raconte à *quelqu'un* ce qui vient de se passer (le passé composé employé nous dit qu'il s'agit d'un passé récent, lié au moment de la parole) au petit déjeuner entre *il* et *je*. Qui est ce *il* ? La compétence linguistique du lecteur lui dira qu'il est un homme, une personne de se masculin, et rien d'autre. Le pronom *il* est sans référent textuel, il n'est ni *anaphorique*, ni *cataphorique*, ce qui signifie que l'allocutaire est supposé connaître la personne en question et être au courant de la situation. Donc l'allocutaire ne peut pas être le lecteur, car celui-ci ne peut identifier les protagonistes que par inférence. Cela signifie également que l'histoire déborde les limites textuelles, qu'elle commence avant le début du texte et qu'elle pourrait continuer indéfiniment, le texte proprement dit ne représentant qu'une *séquence*, où l'on doit reconnaître une décision auctoriale.

Qui est ce *je narrant – narré* ? Le texte ne le dit pas. Il est un déictique assumé par le locuteur s'adressant au *tu* implicite, qui est supposé le connaître. De l'histoire racontée, le lecteur inférera, à partir de son savoir encyclopédique, qui comprend entre autres, un savoir empirique sur le comportement humain différenciant hommes et femmes, que ce *je* doit être une femme. Il est donc bien évident que ce *je* ne s'identifie pas au moi poétique, tout comme le *tu* implicite n'est pas le lecteur, qu'ils sont des êtres fictifs, des *"figures de papier"*, appartenant à l'univers textuel, où l'on distingue un discours avec ses instances, véhiculant une histoire avec ses protagonistes, son champ et son réseau relationnel. Mais l'univers textuel est le produit de l'auteur abstrait à l'intention de son lecteur. Il y a donc *dédoublement énonciatif*, rendant compte du va-et-vient entre l'univers textuel et extratextuel. Que l'auteur abstrait est présent dans le texte nous le savons déjà, parce que nous avons trouvé sa trace dans la décision auctoriale qui fait du texte une oeuvre ouverte et dans l'absence de figures sémantiques. Que le lecteur abstrait est également présent dans le texte est la conséquence immédiate de l'ouverture textuelle: l'oeuvre ouverte est celle qui sollicite impérativement la participation du lecteur à la production de la signification textuelle. Or ce texte le fait pleinement.

L'univers intradiégétique est elliptique. Il se construit sur le jeu du *dit* et du *non dit*. Tout *dire* est elliptique parce que basé sur du *préconstruit*, qui épargne au locuteur de *poser* ce qui va de soi, laissant au compte du *présupposé* le savoir partagé avec l'interlocuteur. Dans le texte de Prévert, l'ellipse est une figure majeure, l'auteur en use intentionnellement, le *non dit* y devenant tout aussi important que le dit. La stratégie textuelle du dédoublement énonciatif permet au poète un jeu quantitatif subtil entre le posé et le présupposé: les deux destinataires du discours du narrateur homodiégétique, le *tu* implicite et le *lecteur implicite*, ne partagent pas les mêmes présuppositions. Ce qui va de soi pour l'un ne va pas pour l'autre. Ce qui est présupposé par l'un n'est que supposé par l'autre. Ainsi les posés *il* et *je* sont censés avoir des référents précis pour le premier, le second leur attribue des référents génériques: *lui* et *elle*, *un homme* et *une femme*. De la sorte, ce qui à un premier abord ne semble être qu'une histoire particulière reçoit valeur d'universalité. Au savoir concret du premier destinataire sur les protagonistes et sur leur situation correspond le savoir encyclopédique du second, qui lui permet de combler les lacunes du texte.

Mais le jeu entre le *dit* et le *non dit* ne s'arrête pas au niveau de la présupposition. Une bonne partie du non dit est le fait du *sous-entendu*.

Voyons tout d'abord la part du *dit*. Le locuteur relate à son allocutaire, avec une apparente distance, les gestes de l'autre, composant le script *le café du matin*. L'objectivation est le fait du *regard extérieur*, qui s'arrête sur les détails physiques, en l'absence de tout commentaire. La transcription sèche et exhaustive d'un script est au point de vue informatif superflue, de sorte que le destinataire y percevra la transgression par

excès de la maxime de quantité[1]. Comme toute infraction à une loi discursive libère des sous-entendus, le lecteur saura qu'il y a là quelque signification cachée qu'il devra découvrir. Il comprendra qu'il ne s'agit pas de la *description* d'un simple rituel quotidien, mais que les gestes qui le composent constituent un *événement* dont il ne saisit pas encore les dimensions.

La révélation vient avec le vers *"Sans me parler"*, qui, par la marque de la première personne, *me*, dévoile le face à face de deux êtres – *il, je* – et le fait que le regard extérieur est moins objectif qu'il ne l'avait paru jusqu'ici. Par ce vers on sort du script, ce qui lui donne un relief particulier. L'absence de parole dans le face à face, dans le tête à tête, est ressentie généralement comme refus flagrant du principe de coopération. Celui qui le transgresse ici c'est *lui*, le partenaire, ce qui jette une lumière différente sur la succession de gestes accomplis jusqu'à ce moment, suscitant dans l'esprit du lecteur des questions auxquelles il attend des réponses inscrites dans le texte. Mais le texte lui propose d'autres scripts, tenant à l'éveille son attention: *fumer une cigarette, départ sous la pluie*, segmentés par la reprise du vers *"Sans me parler"*, avec la variante intensive *"Sans une parole"*. Il fait couple avec le vers *"Sans me regarder"*, qui marque nettement une infraction, non plus de nature discursive mais comportementale.

La fin du texte montre la conséquence de l'attitude de l'autre sur le *je narrant*, en l'absence de tout commentaire ou explication psychologique. Le *je* ne fait pas appel au langage verbal que pour montrer ses propres gestes, expressifs en eux-mêmes : *« Et moi j'ai pris/ Ma tête dans ma main/ Et j'ai pleuré. »* Ce langage sémiotique dénote sans équivoque la souffrance.

Le poète use de la stratégie de temporisation (caractéristique de la narration fantastique ou policière), par laquelle on remet la solution d'une énigme pour la fin de l'histoire, tenant le lecteur en état d'alerte tout le long du parcours textuel. Or jusqu'à la fin Prévert déçoit volontairement son lecteur, car il rompt le contrat de lecture – la convention de la révélation finale – le laissant sur sa faim. Le texte ne répond qu'implicitement aux questions qu'ils suscite. Le lecteur est obligé de refaire le trajet et de combler les vides du texte, en interprétant les sous-entendus qu'il libère.

Ce qui n'est pas dit sera inféré par le lecteur, à partir des "pleins" du texte.

On n'apprend rien sur le statut des protagonistes de l'histoire: âge, profession, appartenance sociale, croyances, état civil. Tout ce que l'on peut inférer c'est leur se et le fait qu'ils forment un couple. Le cadre spatio-temporel est vague: un matin pluvieux quelconque et un intérieur toujours quelconque.

Le texte ne dit rien sur ce qui se passe dans l'univers intérieur des personnages. Le lecteur sent qu'il assiste à un drame, dont il ne connaît pas la cause ponctuelle. Il est obligé par la construction du texte à voir la scène du point de vue du narrateur, qui lui montre les faits dans leur nudité, lui laissant la tâche de les interpréter.

Tout semble indiquer une rupture, qui provoque au moins une souffrance unilatérale. Les gestes mécaniques de l'homme indiquent la distraction, l'absence, l'indifférence. Il est là, présent et absent en même temps. Il ignore l'autre, ne lui adresse pas la parole, ne la regarde pas, comme si elle était absente. Il fait les gestes habituels, boit son café au lait, fume sa cigarette, fait des ronds avec la fumée, donnant à entendre à la femme qu'elle n'existe plus pour lui. Qu'elle accuse le coup c'est la répétition des vers *"Sans me parler / Sans me regarder"* qui nous le dit, ainsi que les vers finals: *Et j'ai pris/ Ma tête dans mes*

[1] H.P.Grice, *Logique et conversation*, in *Communications* 30/1979

mains / Et j'ai pleuré. S'agit-il d'une séparation ou du départ quotidien de l'homme ? Rien ne le dit. Ce que le texte fait entendre c'est la solitude à l'intérieur du couple, la mort de l'amour par la routine. Histoire connue par le lecteur, lieu commun, topos, issu de la réitération indéfinie de l'expérience par tous les couples, d'ailleurs souvent thématisée par la littérature.

Si le savoir encyclopédique permet au lecteur d'interpréter le non dit du texte, il n'est pas source de poéticité. La poésie naît de la tension entre le dit et le non dit. *Le banal quotidien reçoit des valeurs poétiques par ce que le non dit est une porte ouverte sur l'imaginaire*. L'ouverture textuelle transforme le lecteur en co-producteur du texte, en co-énonciateur, qui, par son interprétation construit un *texte virtuel*, en marge du texte réel. L'insatisfaction de la lecture littérale mobilise les valences créatives du lecteur, lui donnant le sentiment d'être lui-même plus ou moins poète. On pourrait parler d'une véritable *poétique de l'inférence*, caractéristique de l'oeuvre ouverte en général. Si l'implicite est présent dans tout texte poétique, toute interprétation de texte signifiant en bonne mesure le décodage de cet implicite, d'habitude il est *dérivé*, il est le fait de l'emploi figuré du langage, qui se replie plus ou moins sur lui-même. Le propre du texte de Prévert est qu'il use du sens propre des mots, qu'il nécessite une interprétation littérale, *qu'il dit ce qu'il dit*, alors que d'habitude *la poésie dit autre chose que ce qu'elle ne semble dire*. La poésie de Prévert s'ouvre vers un au-delà du texte, abolit les frontières textuelles, devient perméable à l'invasion du hors-texte, en fait même sa matière. Le non dit, l'implicite est là, dans le monde, à la portée de l'esprit. La poésie envahit le monde, tout comme le monde envahit la poésie, dans un continuum qui fond le monde du texte dans le texte du monde ou inversement.

Bibliographie :

ECO, U., *Lector in fabula*, Univers, Bucureşti,1991
GRICE, H.P., *Logique et conversation*, in *Communications* 30/1979
KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986
LINTVELT, J., *Punctul de vedere. Incercare de tipologie narativă*, Univers, Bucureşti,1994
MAINGUENEAU, D., *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1986
MAINGUENEAU, D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990

Masterand Cristina PARASCHIVA
Universitatea din Piteşti

LA DESCRIPTION DANS *LE PROCÈS – VERBAL* DE LE CLEZIO

Résumé *: Les auteurs du Nouveau Roman remettent en cause l'illusion réaliste entretenue par les descriptions mimétiques. Affirmant la subjectivité et le caractère textuel de la description, ils utilisent divers procédés pour rompre avec l'écriture réaliste : dévoiler l'artifice de l'acte descripteur par des listes incomplètes, des corrections, des métaphores insolites, détruire l'illusion référentielles par des effets de focalisation variables, détruire la fiction et la description à partir de la matérialité des mots (jeux de mots, associations lexicales).*
Ni servante du récit, ni reproduction du réel, cette forme de description, créatrice parce qu'elle montre le langage en action, arrache le lecteur à ses attentes narratives. Elle peut devenir le moyen presque exclusif de conduire le récit. Au lecteur de reconstituer les actions dont la succession d'états des lieux – ou des êtres- montre les effets.
Mots-clés *:description, récit, focalisation, métaphore*

Les choix descriptifs dans *Le procès-verbal* traduisent le rapport ambigu de l'auteur avec le réel : la volonté de reproduire la réalité la plus ample et l'affirmation du caractère illusoire d'une telle recherche, le doute sur cette réalité même qu'exprime la préface : « *J'ai de plus en plus l'impression que la réalité n 'existe pas* ». Ils manifestent l'originalité de Le Clézio qui, s'il a assimilé les théories du Nouveau Roman, n'y est nullement inféodé. Ni mimétique, ni « chosiste », la description dans *Le procès-verbal* est à mettre en relation avec la quête de l'être qui arrache Adam Pollo au monde de l'avoir et des faux- semblants pour le conduire au silence de l'asile.

L'alternance narration/ description est constitutive du récit romanesque. La narration rapporte les actions, la description donne à voir les lieux, les objets, les personnages.

Si, comme l'écrit Ph. Hamon « le description résulte de la conjonction d'un ou plusieurs personnages avec un décor, un milieu, un paysage, une collection d'objets », l'abondance des descriptions dans *Le procès – verbal* est justifiée par le mode de vie des personnages. Quel que soit le lieu où il se trouve, Adam Pollo, délivré des préoccupations temporelles et disponible au monde, est à l'écoute de ses sensations. Les aventures de cet « étranger » sont les moments où l'univers s'impose à lui dans sa diversité et cette rencontre devient la matière même de la narration.

La fonction de la description dans le récit est un des as de démarcation entre le roman réaliste classique et le Nouveau Roman car elle témoigne des changements qui affectent la conception de l'homme et du monde. La description mimétique correspondait à l'illusion scientiste de la connaissance (dans *Le roman expérimental*, Zola se mettait à l'école de la science). La description symbolique reposait sur la croyance en un ordonnancement du monde, en un au-delà spirituel perceptible par des individus d'élection. Le roman moderne accorde une place importante à la description mais il se borne à constater la présence des objets, leur foisonnement autant que leur opacité.

Description et récit

Dans son appréhension des êtres et des choses A. Pollo capte sans choisir. La description tente de s'emparer du réel dans son ensemble, indépendamment de toute préoccupation narrative ou psychologique.

Certains détails sans importance dramatique font l'objet d'une présentation méticuleuse. Des personnages secondaires sont décrits avec une minutie qui surprend quand des pans entiers de la vie ou de l'apparence des personnages principaux nous échappent. Il est difficile d'imaginer Michèle alors que la vendeuse de disques est vue de face et de dos, bien individualisée avec « des cheveux noisettes, ses grosses lèvres très rouges, sa nuque ronde blanche sous la naissance de milliers de petits cheveux fous » (p.139-140).

La description distend le récit jusqu'à en disloquer parfois la cohérence. Lors de la promenade en ville avec le chien, la description qui n'est soumise à aucune intention narrative préalable (éclairer sur l'état d'âme du personnage, donner un sens symbolique) a pour fil conducteur le trajet aléatoire de l'animal :

A partir de cette histoire d'ombre et de soleil, les hésitations se multiplièrent : le chien passa subitement de gauche à droite, puis de droite à gauche ; il se faufilait entre les passants de plus en plus nombreux, parce qu'on était en pleine ville : des magasins ouverts, des flots d'odeurs chaudes ou fraîches, des couleurs partout, des parasols en toile effilochée, tout ça était encastré dans les murs, de même que des affiches, des lambeaux d'affiches, qui indiquaient en phrases tronquées des programmes vieux de trois mois. (p. 100)

L'énumération de substantifs faiblement caractérisés réunit des objets et des sensations sans aucune nécessité anecdotique, psychologique ou symbolique. La synta souligne le surgissement désordonné du réel, sa profusion, la spontanéité de la perception, à la manière d'un « travelling » de cinéma. L'effet d'hyperbate suggère le ralentissement de la marche et met en relief le spectacle des lambeaux d'affiches dont les messages incomplets sont reproduits avec exactitude dans leur disposition spatiale et leur typographie même :

« Squa Id ATCH
Bar de Band et James W Brown
Fem in
MARTI
ritif »

Refus du pittoresque

Décrire n'est plus, comme dans les romans du type balzacien, composer un décor qui explique le personnage, c'est nommer, dénombrer le monde, paysages et productions humaines réunis, sans hiérarchie, une ampoule électrique, le téléphone (p.176) suscitant l'intérêt au même titre qu'un paysage de bord de mer.

Tous les sens sont convoqués mais le pittoresque du paysage est exclu de ce texte. Pas de grands tableaux avec jeux de lignes, perspectives, contrastes ou harmonies de couleurs. Les vues d'ensemble se limitent le plus souvent à l'énumération d'éléments bruts. A la descente de l'autobus, Michèle regarde les « villas », les jardins, les collines qui se succédaient l'une à l'autre (p.58). La ville que traverse Adam derrière le chien est un assemblage de « rues toutes pareilles » de « jardins » de « parcs qui fermaient des places tranquilles ». Les qualificatifs juxtaposent les couleurs pures : « blancs marrons », « vieillards tout en noir », « ouvriers rouges », et la parata étendue à tout le paragraphe met l'accent sur la diversité, l'insignifiance, l'absence de finalité des actions décrites.

Des hommes et des femmes montaient dans leurs voitures (p.112)

Un bonhomme sans âge descendait aussi sur le trottoir.

Aucun de ces gestes, aucun de ces objets n'a de signification sous-jacente ou symbolique. Les décrire c'est les recenser. En revanche, le regard du personnage s'attarde sur de menus objets, d'infimes manifestations de la matière ou de la vie : « mouches plates »,

« poussières microscopiques », cette « petite chapelure rose» qui « restait suspendue aux poils de laine de sa veste, vers le ventre » quand le gardien du zoo déchirait les billets (p.83).
Comme moyens stylistiques, on remarque l'emploi fréquent de tours présentatifs de type procès- verbal (« il y avait », « c'était »), inventaires (p.190-215), pages de journaux (p.254), reproduction de panneaux en partie effacés (p.100-145), extrait d'annuaires de téléphone (p. 183), de formulaires (p.242).

La déréalisation
La description détaille les mouvements à l'extrême. L'excès de précision rend alors impossible l'imagination du geste qui devient abstrait, déréalisé par l'abondance des mots qui le décrivent. Telle apparaît, quasiment suspendue par la minutie de la description, la marche de Michèle :
[…] on pouvait la supposer occupée à faire plier sa chaussure jusqu'à ce point précis, vers 30° d'inclinaison, où le cou du pied tend à l'extrême des lanières en cuir, et les fait grincer, une seule fois, avec un craquement sec qui délimite le rythme de la marche (p.58).

On peut remarquer l'insistance de l'auteur à démonter le mécanisme de la marche, signe même de l'activité humaine, à la manière de ces vignettes de bandes dessinées qui grossissent les détails :
[…] les jambes se tendent, reçoivent le poids du corps, à peu près 80 kilos, et fléchissent un instant, puis deviennent des leviers sur lesquels le reste du corps décrit une infime parabole (p.195)

D'autres procédés contribuent à la destruction de l'illusion référentielle :
- Présentation précise, chiffrée, « robbe- grilletienne », des seules conditions de la vision :

Elle, dont la vue était limitée aux dimensions de la fente du volet, environ 1,5cm sur 31 cm […](p.74)
- Choix d'un point de vue insolite : Adam s'étant identifié au chien, c'est avec des sens canins qu'il perçoit la ville, s'attachant aux « stigmates d'une vie animale secrète, quelque chose comme l'odeur, les taches d'urine séchée, les excréments, les touffes de poils laissés sur le bord du trottoir, à la suite d'un coït brut et fatal. » (p.101)
- Description de la réalité dans ses trompe-l'œil : le personnage est happé dans un monde d'objets mais aussi de représentations et de reflets, qui donnent lieu à des descriptions détaillées : cartes postales, photographies, affiche du film *Le Port de la Drogue*, page de magazine où un enfant qui mange des pâtes a pour Adam le même poids de réalité que l'enfant vrai qui « les pieds nus dans l'eau de mer jouait tout seul » (p.230).
- Description de la réalité comme un trompe-œil : la représentation de l'espace en deux dimensions qui caractérise toute production iconique arrive à contaminer la vision de l'espace réel. Michèle, cherchant la villa abandonnée, se repère à l'aide d'un plan dessiné par Adam sur un sous-verre de bière. Le texte mêle le vocabulaire de l'espace référentiel : « sentier », « routes », « maisons », et celui de la géométrie plane qui le représente : « en remontant le sentier et sur la gauche, il y avait un carré, parfait celui-là visiblement dessiné avec application, et beaucoup plus grand que les autres… »

Parallèlement les constructions humaines miment les espèces vivantes :
[…] *on devinait vaguement les nervures des tout-à-l'égout qui serpentaient à fleur de terre comme des racines* (p.75)
et se substituent aux phénomènes naturels :

Exactement quinze heures en avance, une barre de néon rougeoyant, au fond de la vitrine, effectuait un morceau de coucher de soleil. (p.186)

Dans ce jeu entre l'animation des choses inertes et l'abstraction du paysage s'impose une autre réalité qui est celle de l'écriture.

Usage de la métaphore

Couramment employée dans la description traditionnelle, la métaphore qualifie l'objet par assimilation avec d'autres secteurs de réalité. Son emploi est sous-tendu par la croyance en une « profonde et ténébreuse unité[1] » du monde perceptible à l'aide de « l'analogie universelle[2] ».

Le Clézio se montre réservé à l'égard des métaphores :

Métaphores et paraboles sont assez haïssables, elles encombrent forcément avec leur air de vouloir signifier quelque chose. Pourquoi tant de détours ? La vérité est immédiate et réelle. Elle vient d'un bond, vite comme le regard, précise comme un index qui montre.[3]

Dans *Le procès- verbal* on trouve un usage particulier de cette figure de rhétorique :

- refus ostensible de la métaphore :

On m'a donné un panier en matière plastique perforée rouge, à l'entrée, pour que j'y mette mes achats. Là – dedans, j'ai laissé tomber une seule bouteille de bière blonde, avec un bruit de verre cognant sur de la matière plastique. (p.207)

- recherche de comparaisons résolument incongrues : tel paysage de bord de mer, planté de massifs d'aloès a

l' aspect consciencieux d'une étoffe en pied- de –poule, d'un immense jardinet construit selon les normes du plaisir chez les scarabées ou les escargots.(p.75)

- commentaire du narrateur sur le choix de l'image :

un encrier gigantesque, pourquoi pas, avait versé son liquide sur la terre. (p.241)

- introduction d'une proposition alternative humoristique qui corrige la grandiloquence de la métaphore :

Adam se transformait en mer. A moins qu'il ne se fût endormi, sans posture, à la suite de l'influence magnétique du regard de Julienne R., ou de la persuasion hypnotique d'un simple pyjama à rayures. (p.311)

La métaphore peut enfin substituer à la présentation du réel sa vision fantasmée. On assiste alors une extension et à une autonomie des comparants qui font presque oublier le référent.

Inversant l'image proustienne[4], la description de la bière au creux de l'estomac de Michèle ou dans son verre se développe ainsi par comparaisons successives,

Bière
- mer
- bocal
- aquarium

à partir des sèmes de la richesse et de la virilité, d'échos sonores : « On aurait **dit** un bocal v**id**e, à m**idi**, sur le gué**ridon** Emp**i**re d'un sal**on**… »

---

[1] Baudelaire, *Correspondances.*

[2] Baudelaire, *Lettre à A.Toussenel*

[3] Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, Ed.Gallimard, p.122

[4] Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, Ed.Gallimard (p301) : « *Le rayon du soir….celui qui en ce moment brûlait la mer comme une topaze, la faisait fermenter, devenir blonde et laiteuse comme de la bière* ».

Elle s'achève sur la vision d'un poisson martyr de la gastronomie « abandonnant sa cloison d'émeraude pour un monde de torture, de beurre, de persil dans les yeux & de tomate dans la bouche ».
L'autonomie de la description par rapport au récit, l'exigence de précision, l'importance accordée aux choses dans leur insignifiance même, la négation de l'illusion mimétique, l'utilisation très particulière de la métaphore sont les signes manifestes d'un rejet de l'écriture réaliste et d'une parfaite intégration de l'héritage du Nouveau Roman. Tandis que les descriptions de Robbe-Grillet s'attachent aux contours des objets pour mieux suggérer leur vide, l'absence de toute transcendance, celles de Le Clézio, dépassant « la résistance optique des choses[1] » enregistrent la présence d'un fourmillement d'énergies au sein de la matière.

Note : les références au texte *Le procès – verbal* renvoient à la collection « Folio n°353 », Ed. Gallimard

Bibliographie :

BARTHES, R., 1985, *Espaces critiques*, Ed. du Seuil, Paris
BOISDEFFRE, p., 1972, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Ed. Perrin, Paris
KANTERS, R. 1963, *Le Clézio à la recherche de son âme*, in *Le Figaro littéraire*, (21 novembre 1963), Paris
LE CLEZIO, J.-M.G., 1978, *L'inconnu sur la terre*, Ed. Gallimard, Paris
LE CLEZIO, J-M.G., 2001, *Le procès –verbal*, Ed. Gallimard, Paris
MAJAULT, J., NIVAT, Ch., 1971, *Littérature de notre temps*, Ed. Casterman, Tournai
SALLES, M., 1996, *Le procès – verbal*, Ed. Bertrand – Lacoste, Paris

[1] R.Barthes, *Espaces critiques*, p.30

Gabriel PARVAN
Universitatea din Piteşti

LES RESSOURCES POÉTIQUES DU NOM PROPRE PLURALISÉ

Resumé: *Le présent ouvrage a pour objet le statut sémantico-pragmatique particulier du nom propre pluralisé et les fonctions connotatives qu'il remplit dans les textes poétiques.*
Mots-clés *: nom propre pluralisé, connotation, texte poétique*

Les linguistes considèrent généralement que les noms propres s'inscrivent à la fois dans le champ déictique et dans le champ de la représentation ou bien qu'ils constituent *un autre champ linguistique*, occupant une place intermédiaire entre les deux autres (cf. Molino, 1982: 19). En effet, les diverses catégories de noms propres se regroupent autour des trois dimensions de la deixis : personne – espace – temps. Par emple: Robespierre – Paris – le 14 Juillet. Bien plus, comme tout déictique, le nom propre se caractérise par l'*unicité du référent*, renvoyant à une entité particulière ou indiquant une qualité qui appartient à un seul objet ou individu.

Cependant, les noms propres s'inscrivent aussi dans le champ de la représentation, puisqu'ils relèvent de la catégorie du nom et ont la capacité de représenter l'individu ou l'objet dénoté. Mais à la différence des autres signes lexicaux, ils ne dénotent pas une classe d'individus, mais "une classe de manifestations de l'individu qu'ils désignent" (Miclău, 1977: 65), c'est-à-dire, dans la terminologie de Searle (1972: 222 sq.), un ensemble de *descriptions identifiantes* ou propriétés distinctives.

Du point de vue pragmatique, le réfèrent du nom propre ne peut être identifié que dans le contexte d'énonciation, et son sens est constitué de l'ensemble des connaissances relatives à son référent – connaissances qui, au moins partiellement, doivent être communes aux interlocuteurs (cf. Ducrot – Schaeffer, 1996 : 239). En effet, dans la pratique langagière on ne véhicule jamais la totalité des propriétés distinctives qui constituent l'identité de l'objet ou de l'individu auquel renvoie le nom propre. C'est pourquoi, le sens d'un nom propre, dans une situation donnée, est fourni par la somme des descriptions identifiantes de son référent, véhiculées dans l'acte de communication (émission-réception).

Pour ce qui est de la pluralisation, les linguistes ne s'occupent que des noms propres qui ont une forme plurielle dans l'usage courant, tels certains noms de pays, de montagnes, d'archipels, les noms de dynasties; ils signalent aussi certains noms propres qui peuvent être employés au pluriel : métonymiquement (*des Picassos* = des tableaux de Picasso) ou métaphoriquement (*Ce sont des Tartuffes*). Or, les textes poétiques font un emploi particulier des noms propres pluralisés, qui apparaissent comme de pures créations discursives.

La plupart des noms propres pluralisés employés par les poètes s'inscrivent dans les dimensions de la *personne* (personnages mythologiques, personnalités historiques) et de l'*espace* (lieux mythiques et géographiques). Leur procès de signification est fondé sur l'*intertextualité*, car il s'agit d'une insertion du texte mythique, historique ou géographique dans le texte poétique. Et le décodage du nom propre demande nécessairement, de la part du lecteur, un *savoir encyclopédique* lui permettant d'identifier les descriptions identifiantes du référent ou, du moins celles

retenues par le poète dans son texte. Gilles Granger (1982: 34-35) constate avec juste raison que "le jeu des connotations méta-symboliques et para-symboliques" confère au nom propre une force poétique exceptionnelle. Le présent ouvrage se propose de montrer, d'une part, que par la pluralisation le nom propre quitte le champ déictique et s'inscrit uniquement dans le champ de la représentation (puisqu'il prend la valeur d'un nom commun et renvoie à une classe d'objets ou d'individus); et d'autre part, que ses ressources poétiques s'accroissent lorsqu'il est employé au pluriel, car la pluralisation est un moyen de pulvérisation du sens dénotatif, permettant au nom propre de participer au processus de symbolisation et/ou de textualisation.

1. *O le pauvre amoureux des pays chimériques!*
   Faut-il le mettre aux fers, le jeter dans la mer,
   *Ce matelot ivrogne, inventeur d'**Amériques***
   Dont le mirage rend le gouffre plus amer ?

(BAUDELAIRE, *Le Voyage*)

Le nom propre *Amériques*, est couramment utilisé au pluriel pour désigner les deux continents pris ensemble: "les deux Amériques". Mais dans le poème de Baudelaire il revêt une signification toute différente, comme le montre le co-texte où il est employé.

Le thème de cette strophe est l'attitude hostile de la société vis-à-vis du génie, la condition du poète maudit. Et en développant ce thème, Baudelaire présente les attributs du génie (du poète). Celui-ci apparaît sous les traits d'un *matelot ivrogne* qui navigue en haute *mer*; le mot *ivrogne* fait allusion à l'ivresse de l'*Imagination* (nommée dans la strophe antérieure), qui permet au poète de s'évader de la réalité et d'inventer un autre monde. Le poète, *matelot ivrogne*, est donc naturellement *amoureux des pays chimériques*, épris de rêve et d'illusion, désireux d'explorer des terres inconnues.

Mais on remarquera que le segment *le pauvre amoureux des pays chimériques* est logiquement en apposition par rapport à *Ce matelot ivrogne*, tout comme le syntagme *inventeur d'Amériques*, d'ailleurs, qui lui est immédiatement juxtaposé. Ainsi, *pays chimériques* et *Amériques* s'équivalent en vertu de leur fonction identique par rapport à *matelot ivrogne* – symbole du poète ivre d'absolu. Les ***Amériques*** inventées par le poète sont donc les pays illusoires issus de son imagination.

Cela montre que le point de départ de ce processus connotatif est le mot Amérique (au singulier), avec son sens de "Nouveau Monde", "nouveau territoire découvert", jusqu'alors inconnu. Et sa pluralisation, ainsi que les relations co-textuelles où il est entraîné par le travail poétique lui permettent d'acquérir une signification symbolique: "pays imaginaires".

2. *Oui, céans, cruelle Clymène,*
   Ce glaive, qui dans maints combats
   *Mit tant de **Scipions** et de **Cyrus** à bas,*
   Va finir ma vie et ma peine!

(VERLAINE, *Dans la grotte*)

Pluralisés, les deux noms propres de cette strophe ne désignent plus les personnalités historiques connues, célèbres par leurs conquêtes et victoires sur les champs de bataille; mais à partir de ce trait qui leur est commun: "guerriers

redoutables", ils connotent tous les hommes "forts", que rien ne peut abattre. La pluralisation confère donc aux noms ***Scipions*** et ***Cyrus*** une grande extension. Quel est alors ce *glaive* qui les *mit à bas* à peu près tous? La réponse est fournie par la présence dans le texte du personnage mythologique *Clymène* (néréide terrestre), qui renvoie à l'idée de l' « amour » et qui signale par là que le mot *glaive* a une valeur métaphorique. Certes, ce terme désigne d'abord l'arme de combat / de *conquête* des Scipions et Cyrus guerriers, mais l'amour aussi implique la "conquête", et le procès de métaphorisation permet le transfert complet de ces deux sèmes dans le sémème /amour/, ici suggéré par Clymène. Il s'agit donc du "glaive de l'amour", et le poète veut suggérer que *ce glaive* n'épargne personne, que même les plus "forts" peuvent être vaincus (mis "*à bas*").

3. *Am văzut frumoasa țară*
Cu eternă primăvară,
*Cu **Venații** și cu **Rome**,*
Cu casteluri și cu dome
Care-n lume n-au rivali!

(MACEDONSKI, *Într-un album*)*

Comme dans l'emple précédent, la pluralisation des noms propres implique ici une double opération : d'une part, la réduction de leur sens à la propriété fondamentale de leur référent ("ville-musée"), comme le montre le co-texte *casteluri*, *dome* (=monuments historiques), et d'autre part, l'accroissement de leur extension sémantique – ce qui leur permet de référer non seulement aux villes respectives, mais aussi à d'autres villes qui possèdent la même propriété. Plus précisément, ***Venații*** și ***Rome*** ont chacun un référent multiple comprenant aussi bien la ville en question que d'autres villes (Florence, Pise, Vérone, etc.) qui possèdent la qualité de "villes-musées"; et cette qualité devient la signification même des deux noms propres pluralisés.

4. *Des **Groenlands** et des **Norvèges***
ient-elle avec Seraphita ?
Est-ce la madone des neiges,
Un sphinx blanc que l'hiver sculpta,
.....
Et qui, sous la poitrine blanche,
Garde de blancs secrets gelés ?

(GAUTIER, *Symphonie en blanc majeur*)

L'objet de cette description est une *femme-cygne* descendue des "contes du Nord" (telle Seraphita), comme on le lit dans les strophes antérieures. Les deux noms propres pluralisés, ***Groenlands*** et ***Norvèges,*** y jouent un rôle particulier, étant donné que ce texte est un art poétique implicite. Ils désignent, par extension, *tous les pays nordiques* à neiges éternelles, où la *blancheur* est reine. Mais à partir de là, et par l'identification hypothétique de la femme issue de ces pays à la *madone des neiges*, pareille à un *sphinx blanc* sculpté par l'hiver, qui garde de *blancs secrets gelés*, le poète suggère à la fois le mystère de la jeune fille vierge et le mystère de l'art. En fait, cette *femme-cygne* est le symbole de la *poésie pure*, telle qu'elle fut conçue par les Parnassiens: poésie impersonnelle, froide et sculpturale, enfermée dans sa propre splendeur formelle. Ainsi Gautier se sert-il des deux noms propres pluralisés pour préfigurer symboliquement la poétique parnassienne.

———

* J'ai vu le beau pays/ Avec son éternel printemps/ Avec des Venises et des Romes/ Avec des châteaux et des dômes/ Qui n'ont pas de rivaux au monde. (MACEDONSKI, *Dans un album*)

5. *Trec vagabonzii însetați de cer,*
De mări
și de păduri...
Voi ce-i priviți cum trec pe-alături de voi,
Nepăsători
și orbi
Ca niște regi ***Oedipi****,*
Fiți mândri...

(MINULESCU, *Trec vagabonzii*)*

Ici la situation est quelque peu différente. Quoiqu'il s'agisse toujours d'une réduction du sens du nom propre à une seule propriété distinctive de son référent, le caractère élémentaire de l'image poétique (une comparaison) rend explicite aussi bien cette propriété (la "cécité") que les personnes qui la possèdent: les *vagabonds* et les *rois Oedipes*. Mais ces "vagabonds aveugles comme des rois Oedipes", sont "*assoiffés de ciel*" et par là ils connotent les poètes épris d'absolu, indifférents à la réalité immédiate (cf. *nepăsători*), ne voyant que par les yeux de l'imagination. Le nom propre pluralisé ***Oedipi***, qui désigne tous ceux qui possèdent la propriété "cécité", devient donc un instrument qui permet de définir métaphoriquement les poètes comme êtres imaginatifs.

Il y a aussi des cas où la pluralisation du nom propre n'implique pas une extension sémantique, mais seulement une multiplication de son référent et, implicitement, de sa propriété fondamentale. Les deux textes ci-dessous, où figure le même nom propre pluralisé, illustrent très bien cet aspect :

6. *Palais de jade au bord des* ***Ganges*** *inouïs,*
Jardins géants, lacs de parfums, ors enfouis.

(SAMAIN, *Luxure*)

7. *Insouciants et taciturnes,*
Des ***Ganges****, dans le firmament,*
Versaient le trésor de leurs urnes
Dans des gouffres de diamant.

(BAUDELAIRE, *Rêve parisien*)

---

* Voici passer les vagabonds assoiffés de ciel,/ De mers / et de forêts…// Vous, qui les regardez passer auprès de vous,/ Indifférents/ et aveugles/ Comme des rois Oedipes,/ Soyez fiers… (MINULESCU, *Voici passer les vagabonds*).

exotiques, peu connues et mystérieuses pour un Européen qui est enclin à leur attribuer une aura fabuleuse. Preuve en sont les vers cités de Samain, où le nom propre pluralisé est placé dans un co-texte qui dessine un cadre féerique (*palais de jade, jardins géants, lacs de parfum, ors enfouis*) et devient par là synonyme de "pays de rêves". Il est donc évident que ***Ganges*** ne peut renvoyer à n'importe quel autre fleuve, puisque tous les fleuves ne réunissent pas les qualités qui rendent possible cette extrapolation imaginaire.

Dans les vers de Baudelaire la situation est similaire: les qualités particulières du référent du nom propre en question sont nécessaires à la sémiose textuelle, parce qu'il se produit ici un transfert métaphorique du domaine terrestre au domaine cosmique (cf. *des Ganges dans le firmament*), par lequel le nom propre pluralisé ***Ganges*** renvoie aux

"fleuves" de lumière galactique qui sillonnent le ciel nocturne, avec leur symbolique métaphysique bien connue.

Comme dans les emples antérieurs, le sens du nom propre est fourni par la propriété essentielle qui définit son référent ("fleuve") et qui, par suite de la pluralisation du nom, se trouve elle-même pluralisée ("fleuve**s**"). Mais rien n'indique une extension qui permettrait au nom propre pluralisé ***Ganges*** de référer à d'autres objets qui possèdent la même propriété (par ex. le Danube, le Rhin, etc.). Au contraire, il s'agit plutôt d'une multiplication imaginaire du même objet, qui oblige le lecteur à imaginer lui aussi plusieurs fleuves Gange. Le choix de ce fleuve et sa "multiplication" par la pluralisation du nom qui le désigne ne sont pas fortuits, puisqu'il réunit certaines qualités qui le particularisent nettement: la dimension considérable et le fait de traverser des contrées

En conclusion, par son emploi au pluriel le nom propre quitte complètement le champ déictique et s'inscrit exclusivement dans le champ de la représentation. Il perd sa fonction d'individuation et acquiert la valeur d'un nom commun au pluriel, qui réfère au trait distinctif de l'individu désigné par le nom propre en question – ce qui lui permet de renvoyer souvent à une classe d'individus : terres inconnues, guerriers conquérants, villes-musées, pays aux neiges éternelles, vagabonds assoiffés de ciel, contrées féeriques. Ces opérations de substitution antonomasique, d'extension ou de multiplication des référents confèrent au nom propre pluralisé une valeur connotative qui le rend apte à signifier autre chose que l'individu/l'objet qu'il désigne. Les auteurs ici cités ont su exploiter les ressources suggestives de ce procédé, qui remplit – comme on vient de le voir – des fonctions poétiques importantes, dues notamment à son implication dans le mécanisme comple de symbolisation, moyennant l'intertextualité.

BIBLIOGRAPHIE

DUCROT, O. - SCHAEFFER, J.-M., 1996, *Noul Dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Editura Babel, București

GARY-PRIEUR, M.-N., 1994, *Grammaire du nom propre*, PUF, Paris

GRANGER, G., 1982, *À quoi servent les noms propres*, in *Langages*, n° 66, Larousse, Paris

KLEIBER, G, 1981, *Problèmes de référence: descriptions définies et noms propres*, Centre d'Analyses Syntaxiques, Université de Metz

MICLAU, P., 1977, *Semiotica lingvistică*, Facla, Timişoara

MOLINO, J., 1982, *Le nom propre dans la langue*, in *Langages*, n° 66, Larousse, Paris

RIEGEL, M. - PELLAT, J-C., - RIOUL, R., 1994, *Les noms propres*, in *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris

SEARLE, J., 1972, *Les noms propres*, in *Les Actes de langage*, Hermann, Paris

Maria Cristina PÂRVU
Universitatea din Piteşti

REPÈRES D'UNE IDENTITÉ SCRIPTURALE: MICHEL BUTOR. HÉSITATION ET POÉSIE

Eroare! Marcaj în document nedefinit.
« embrouillaminis de soies brouillons de bronze
ratures hésitations - moirures caressantes »
(Michel Butor, *Galions*)

Résumé *: Notre parcours de l'espace littéraire européen se donne comme objectif le travail sur un cliché lié à la réception de Michel Butor en Roumanie. Trop connu et méconnu en tant que romancier, voire Nouveau Romancier, l'auteur est assimilé à tort à des contextes qui ne sont plus les siens.*

Depuis les années soixante, Michel Butor n'écrit plus de roman. Son passage par le genre romanesque se constitue dans un nécessaire détour qu'opère sa poésie dans son chemin vers…la poésie. L'écrivain veut éviter les facilités d'écriture (qu'il décrit par le syntagme métaphorique du « robinet qui coule ») et s'impose des contraintes. Il se forge une série de structures, schémas et matrices qui cadrent son écrire et le mettent en « forme ». Après une telle expérience qui pousse très loin la recherche des procédés et des techniques scripturales, son écriture poétique regagnera sa fluidité: une fluidité meilleure, car cette fois elle est assumée et forgée. Du temps des recherches romanesques, restent les méthodes: les listes, les schémas, les échafaudages divers, mais elles sont toutes intégrées dans le courant de la poésie. (D'ailleurs, même ses quatre romans sont, en essence, assez poétiques, n'est-ce pas ?).

Nous arrivons ainsi à formuler l'hypothèse qui guidera notre étude: les principaux repères identitaires de l'écriture butorienne relèvent de la poésie. Nous allons encore plus loin et nous proposons l'hésitation, le tremblement et l'oscillation comme repères définitoires de l'identité poétique.

1. Non - définitions liminaires

La poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** a comme propre l'indéfini et l'indéfinissable, d'où son refus de se laisser enfermer dans une formule « définitoire ». Pour lui permettre d'éclairer de tous ses feux, nous ne l'envisageons pas qu'en tant que « poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** », mais aussi dans le sens plus large de « création **Eroare! Marcaj în document nedefinit.**» de poèmes, de « faire » de la poésie. Du point de vue du grec *poiein*, nous venons déjà de déclarer la nature répétitive de la poésie, car « faire » c'est *poiein* et « l'objet poétique » c'est *poiéma*. Dans son article sur l'acte**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** créateur, Michael Edwards le dit, d'ailleurs, clairement : « le poète, me semble-t-il, est celui qui aime répéter »[1].

Notre démarche vise à descendre dans les ombres et les nuances de cette « définition » et à préciser qu'il ne s'y agit pas que d'un rapprochement fondamental avec l'art de la musique. La poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** n'est pas que l'un

[1] Michael Edwards, « Création et répétition » in *L'acte créateur*,études réunies par Gilbert Gadoffre, Robert Ellrodt, Jean-Michel Maulpoix, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p. 143.

des arts de la répétition**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. Son être relève de la répétition, dans le sens où elle est foncièrement hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, tremblement, oscillation, bégaiement. La poésie naît par une mise en frémissement des puissances du langage; elle y affirme la force de la faiblesse. Arnaud Villani décrit cette force poétique dans les termes suivants : « l'hésitation poétique n'est pas une absence**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** de certitude ferme, mais la certitude que la seule fermeté durable, ce qui demeure, se fait dans ce mouvement naïf, dans cette avancée effacée, reprise, effacée […] »[1] La voie du poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** est celle de l'incertain assumé et du pas tremblant, mais joyeux.

L'hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** et le tremblement sont des actions caractéristiques pour l'être fragile de la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, sur lequel il convient de préciser, avec Nicolas de Staël, que « c'est une chose fragile, dans le sens du bon et du sublime. C'est fragile comme l'amour est fragile »[2]. La poésie est l'incarnation d'une profondeur légère; elle est la vérité qui assume le tremblement provoqué par le relatif et le multiple.

Paul Valéry**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** définit le vers comme « hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** prolongée entre le son et le sens »[3]. Nous pensons que la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** est hésitation, mais pas seulement « entre le son et le sens », mais aussi entre le poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** et le non-poème (la prose), entre le silence et le cri, entre le retrait et le saut en avant, entre le réel et le surréel, entre le dit et le non-dit, entre le vers donné et le vers forgé. C'est une « hésitation prolongée » et généralisée.

La poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** ne fait pas que mettre en rapport ces contraires et maintenir leurs tensions. Elle est le mouvement déclenché par cette tension : mouvement de l'incertitude et de l'anxiété fiévreuse. Elle est vers, ligne, mais aussi, fébrilité de la ligne.

La poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** est une répétition**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** singulière, imprégnée de sentiments et d'expérience affective. Elle se nourrit du manque de certitudes et elle tourne en rond: ritournelle.

Michel Butor la pratique, mais refuse le titre de Poète. Il assume la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** sous le signe du tour et du retour**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, du vagabondage, de la quête. Au début, il la cultive, puis, il la fuit, ensuite, il essaie d'apprivoiser leur relation par le biais du roman et enfin, il la retrouve dans son travail de collaboration**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** avec les peintres, les musiciens, les artistes de toutes sortes.

Son écriture**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** tourne autour de la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** et y retourne. Il avoue, d'ailleurs, affectionner particulièrement un certain nom du poète, qui est celui de « trouveur » (trouvère, troubadour). Dans son interview avec Alain Frei, du 5 février 2004, il cite, sur ce point, la formule de Picasso : « je ne cherche pas, je trouve », avec des corrections personnelles, qui renvoient à sa propre pratique d'écrivain: « en cherchant ma trouvaille, je trouve ma recherche ». Au lieu de choisir l'une des deux, Michel Butor s'installe, poétiquement, dans l'hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** qui relie « la

---

[1] Arnaud Villani, « L'essence de la poésie comme retrait » in *Po&sie* 84, 1998.
[2] Nicolas de Staël in *Nicolas de Staël : Catalogue raisonné de l'œuvre peint – Lettres*, sous la direction de Françoise de Staël, Editions Ides et Calendes, 2000.
[3] Paul Valéry, *Cahiers II*, Editions de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1974, p. 1065.

recherche » et « la trouvaille ». Il explique sa vision par le commentaire suivant: « on est sûr de ce qu'on cherche, mais on n'est pas sûr d'avoir trouvé » - ce qui revient à souligner la place importante qu'occupent l'incertain et l'incertitude dans son travail artistique.

Le trouveur est celui qui « tourne » : celui qui trouve, mais qui continue à chercher. Il hésite sur sa « trouvaille » .

> « J'ai vu des mots-brindilles et objets trouvés
> Brassés par des phrases-reflux »[1]

Des mots en dérive sont récupérés par la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, dans un mouvement phrastique qui compte sur leur statut incertain. Le travailleur littéraire les assemble dans une synta, mais préserve leur précieuse nature de « bateaux ivres ». Ses phrases sont « des phrases-reflux ». L'écriture**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** de Michel Butor traverse souvent l'espace de la poésie, parce qu'elle se cherche, et hésite, et ne se refuse pas le bonheur (anxieux) d'hésiter.

Les non-définitions vers lesquelles nous nous dirigeons sont les suivantes : premièrement, si la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** est répétition**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, elle ne l'est pas que par la prosodie ou par le rythme**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, mais par l'hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, le tremblement, l'oscillation, le bercement, le bégaiement grâce auxquels elle vient au monde; deuxièmement, le poète n'est pas celui qui trouve un mot, mais celui qui le trouve et ne le trouve pas.

Nous poursuivons, dans les sous-chapitres ci-dessous, les contours scripturaux des gestes par lesquels Michel Butor décline ses hésitations.

2. Entre le son et le sens

La poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** hésite toujours entre le monde musical et l'univers sémantique des mots, mais il lui arrive aussi d'expliciter cette hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. Dans *Contre-courants*, Michel Butor recourt aux arrangements et permutations d'un nombre fi de termes, qu'il organise en associations insolites et musicalement pertinentes :

> chaleureuse
> modulation de fleurs au timbre brillant
> marbre changeant des vibrations[2]

La modulation de « chaleureuse » aux « fleurs » et la vibration du syntagme « timbre brillant » sont des événements phoniques qui interviennent dans le corps du poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, mais qui s'y retrouvent aussi en tant que noms communs « modulation », « vibrations », parfaitement intégrés dans les structures sémantiques et syntaxiques du texte**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. La vibration et la modulation y vont au-delà de leurs sens musicaux, car: attachant l'épithète « chaleureuse » (« chaleureuse modulation »), la modulation ravive des sensations thermiques; objet du sujet « marbre » (« marbre changeant des vibrations »), les vibrations rejoignent les sensations tactiles. La poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** n'est pas dans la répétition**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** des liquides ou dans les synesthésies

---

[1] Michel Butor, *Illustrations IV* (J'ai vu), repris dans *Anthologie nomade*, préface de Frédéric-Yves Jeannet, Gallimard, Paris, 2004, p. 162.
[2] Michel Butor, *Contre-courants*, repris dans François Aubral, *op.cit.*, p. 180.

thermiques/musicales ou tactiles/ musicales que contiennent ces lignes, mais dans le courage d'écrire**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** un vers comme

« chaleureuse »

Cette épithète atmosphérique déclenche les modulations et les vibrations des autres vers; le deuxième va s'ancrer dans son sillon sémantique (« chaleureuse modulation de fleurs au timbre brillant »); le troisième découle du premier, par la voie du son (« chaleureuse »/ « changeant »). Et pourtant, « chaleureuse » rappelle le nom « chaleur », et par rime, les « fleurs » qui illuminent le deuxième vers. Entre le son et le sens, le vers « chaleureuse » donne l'air de toute la strophe et en pulvérise le sens, car les deux vers suivants peuvent être lus séparément, comme deux illustrations indépendantes de l'épithète en question: 1. « chaleureuse », c'est-à-dire « modulation de fleurs au timbre brillant » (la sonorité du nom « fleurs » y est chaleureuse, la lumière du chant suggérée par « le timbre brillant » lui fait écho); 2. « chaleureuse », c'est-à-dire « marbre changeant de vibrations » (dans le sens d'un changement de la froideur et de l'immobilité légendaires du matériel en question). En se basant sur un vocabulaire fi, le poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** rassemble les mêmes termes sous des formes distinctes. Il s'avance par un mouvement constant entre l' « autre » et le « même » :

CONTRE-COURANTS

I
chaleureuse
modulation de fleurs au timbre brillant
marbre changeant des vibrations

liaison lumineuse de rythmes frais
furieuse accumulation immobiles ondulations éclatantes

givre silencieux
bruissantes graines aux vives liaisons
pierres aux vibrations brillantes

léger givre chatoyant
accumulation lumineuse d'ondulations fraîches

brûlant givre sur les amas
timbres en touffe liaison vespérale
bronze vif accumulation

rythme**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** mat
légères ondulations chatoyantes

neige sur le bruissant réseau vif
silencieux bourgeons changeantes attaques
fer en accumulations vespérales

furieuses
éruptions mates

chaleureuse neige population de brumes brillantes
liaison d'épines au rythme**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** brillant
bois changeant d'ondulations

furieuses

nuages silencieux suite changeante du givre'
bruissantes lianes vives
de cuir en ondulations brillantes
furieuses

brûlants nuages agrégat de neige vespérale
aux liaisons de vrilles
et de soie vive

et le givre mat

brise bruissante grappe claire comme la neige
sur la silencieuse
terre

ou le léger givre chatoyant […][1]

Les noms changent progressivement d'épithète : « ondulations éclatantes », « ondulations fraîches », « ondulations brillantes », « ondulations furieuses » ou encore, « givre silencieux », « brûlant givre », « givre mat », « léger givre ». En répétant le nom, le poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** s'assure une certaine répétition**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** sonore. Le sens lui aussi revient par le biais des similarités qui relient les séries de synonymes partiels, du genre : « vibrations »/ « ondulations », « lumineuses »/ « brillantes », « chaleureuse »/ « brûlant ». Par le jeu**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** des combinaisons diverses entre ces termes, le poème persiste dans son oscillation et se démultiplie. Il y a un poème du givre :

givre silencieux
..……
brûlant givre sur les amas
……..
nuages silencieux suite changeante du givre
……...……
et le givre mat
……..
ou le léger givre chatoyant

mais il y a aussi un poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** des ondulations :

furieuse accumulation immobiles ondulations éclatantes
…….……..
accumulation lumineuse d'ondulations fraîches
……..…….
légères ondulations chatoyantes
……..…….
bois changeant d'ondulations
……...……

[1] Michel Butor, *Idem*, pp. 180 -181.

de cuir en ondulations brillantes

et de même pour « le bruissement », pour « le silencieux », pour « les lianes », pour « le brillant ». Nous y reconnaissons la passion de Michel Butor pour les matrices**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** (« marbre changeant des vibrations », « bois changeant des ondulations »), mais cette fois ce ne sont pas les structures qui nous intéressent, mais justement la façon dont le poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** arrive à franchir leur mécanique et à nous les faire oublier. Mettre le même mot dans des contextes différents n'est pas qu'un simple jeu**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** avec des matrices, mais aussi un moyen certain de prolonger une hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** et de s'octroyer le lu de n'y pas opérer trop de choix. Entre « les ondulations éclatantes » et « les ondulations fraîches », il y a un maximum de répétition**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** et différence, d'où la tension de l'hésitation qu'elles déclenchent. Le même nom, presque le même effet de surprise dans l'épithète, et pourtant , d'un côté, une harmonie en [l], et de l'autre, une vibrante rupture vers l'autre liquide, [R] (« fraîches ») ; d'un côté, l'image d'une explosion lumineuse (« ondulations éclatantes »), de l'autre, le rythme**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** d'une certaine nouveauté de vie (« ondulations fraîches »).

Les hésitations se poursuivent à longueur de poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, mais elles peuvent également se concentrer dans un seul vers :

« nuages silencieux suite changeante du givre »

Ce vers, qui module en [s] et en [ʃ] s'installe dans une douce continuité sonore, mais sa force poétique puise surtout dans le rapport continuité/discontinuité que décrit son (dés)équilibre son/sens. On saisit la répétition**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** par le biais de la différence, de même qu'on perçoit un rythme**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** à l'aide de ses ruptures, comme dans l'emple proustien du pavé sur lequel on trébuche dans la cour des Guermantes[1].

Ce vers de Michel Butor s'impose par son oscillation entre une sonorité régulière et une synta brisée : « nuages silencieux/suite changeante du givre ». Normalement, le flot sémantique suit le cheminement syntaxique. Par conséquent, on y aurait affaire à deux unités de sens : « nuage silencieux » et « suite changeante du givre ». Mais cette brisure n'est pas définitive, car l'auteur**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** en élimine délibérément les virgules, d'où un premier pas de la rupture de sens vers la continuité de son. Un deuxième pas serait redevable à la possibilité de voir dans la « suite changeante du givre » une reprise poétique de l'image « nuages silencieux ». Mais y a-t-il vraiment continuité, ou plutôt trébuchement, piétinement, et d'autant plus (mais autrement), hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, oscillation ?

La thèse que nous défendons affirme que le geste**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** instaurateur de poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** relève de l'ordre du tremblement et de l'oscillation. Son mouvement essentiel de balancement perpétuel s'explique aussi par le fait que dans l'espace de la poésie, le langage touche à ses extrêmes : le son y devient sens et le sens y devient son. Une fois une de ces limites atteinte, la poésie recule vers l'autre extrême.

---

[1] Eveline Caduc, *Stratégies du déséquilibre* in *Le rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité historique*, sous la direction de Béatrice Bonhomme et Micéala Symington, Université de Nice (CTEL), Editions Honoré Champion, Paris, 2005.

Prenons ce vers du même poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** *Contre-courants* :

« brûlants nuages agrégat de neige vespérale »

Nous nous proposons de montrer, dans un premier temps**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, comment le sens de ce vers devient musique, et dans un deuxième temps, comment la présence sonore s'y transforme en unité de sens.

Le poète brise les structures syntaxiques traditionnelles de la langue française et oblige le flot sémantique à s'y frayer un autre chemin. Les sèmes ne s'y organisent plus en unités « thème + rhème », mais s'accumulent musicalement. Les groupes de sens présents dans ce vers sont des agrégats de sèmes qu'on peut facilement concevoir comme autant d'accords musicaux.

Les sèmes superposés dans l'épithète « brûlants » sont / + feu/, /+ sensation tactile/, /+ danger/. Ces sèmes se mettent en accord musical avec les sèmes du nom « nuages »: / +agglomération/, /+eau/, /+ciel/. L'intervalle dissonant /feu/ - /eau/ se résout, par la suite, dans l'accord « agrégat de neige vespérale » : le sème /+eau/ se retrouve dans le sémème « neige » et le sème /+ feu/ correspond aux connotations solaires de l'épithète « vespérale ». De même pour le sème /+agglomération / qui est présent dans « nuages » et qui est repris par le terme « agrégat ». A son tour, l'épithète « vespérale » rencontre le nom « nuages », dans une harmonie sémique basée sur la connotation céleste commune. Entraîné dans un mouvement instaurateur de poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, le sens se détache du niveau d'une simple *image du ciel au moment du coucher*, pour se constituer dans une harmonie de significations, dans un sens nouveau qui s'affranchit de la logique et s'installe dans la musicalité.

La vie sonore de ce vers est aussi intéressante que son parcours sémantique. Nous en soulignons quelques aspects: une fréquence importante de la voyelle [a] et de la voyelle [e] (avec leurs variantes) dans la première et, respectivement, dans la deuxième partie du vers ; le voisinage entre la consonne [R] et une consonne sonore (« brûlants », « agrégat ») en tête de groupe rythmique ; l'entourage vocalique qui souligne la fluidité des consonnes liquides ([l] dans « brûlants », [l]et [R] dans « vespérale ») ; la rencontre entre une voyelle nasale et une consonne nasale (dans « brûlants nuages »).

Tous ces éléments sonores engendrent le sentiment d'une certaine inquiétude, au sein d'une matière qui se cherche entre la fluidité (les consonnes liquides [l], [R]), le feu (le voisinage fricatif [bR],[gR]) et une sorte de grain de solidité (les consonnes [g], [ʃ]). La voyelle [a] avec ses variantes, très fréquentes dans la première partie du vers (« brûlants », « nuages », « agrégat »), suggèrent une certaine gravité et un certain statisme, dont on semble se détacher, temporellement, par le dynamisme des voyelles [ε], [e] (« neige », « vespérale »), mais auquel on revient par la dernière syllabe du mot « vespérale ». Fonction de leur position, les sons similaires créent soit un effet de piétinement (« brûlants », « nuages »), soit un effet rassurant de consonance (« nuages », « neige »).

Tous ces jeux sonores nous amènent vers l'image d'une liquidité grave, tourmentée par des menaces de solidification et par des rêves aériens de souffle intense. Le conflit ainsi suggéré n'aboutit pas à une explosion, mais relève plutôt de l'ordre du conflit contenu, tel que le retour**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** de la voyelle [a] nous laisse entendre, en fin de vers :

« brûlants nuages agrégat de neige vespérale »

L'être de la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** est un être tremblant, parce qu'il vit toujours à l'extrême. Il vit à l'extrême du sens, ce qui le pousse vers le

monde du son, mais il vit également à l'extrême du son, ce qui le pousse vers les lois du sens.

Ses ressources lui permettent de venir, souvent, au secours d'un langage fatigué par ses (fausses ?) fonctions de « véhicule du sens ». Très proche de la musique, dès sa naissance, la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** essaie de renouer les liens du langage avec le monde des sons. Dans ce sens, Michel Butor poursuit ses recherches jusqu'à des formes d'écriture**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** littéraire qui relèvent de l'écriture musicale.

Pour le moment, nous nous intéressons à l'aspect purement matériel d'une telle recherche, c'est-à-dire aux sons (de la musique), d'une part, et à ces conglomérats de sons, sens (parfois entremêlés à la graphie), que sont les mots (de la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**), d'autre part. Heurté aux forces de la matière, le poète prend conscience de la nature hésitante de ses gestes.

Henri Michaux, le maître du tremblement de la parole, est une référence incontournable sur ce point :

La matière
La matière des sons
leur texture**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** m'est offerte
m'est ouverte
leur texture**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** jusqu'à la torture
……..
Enveloppements ! Envahissement !
Scie dans les fibrillations[1]

Ces vers d'Henri Michaux arrivent, en guise de conclusion, au terme de notre analyse des hésitations sons/sens qui animent la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** de Michel Butor. Le poète y pratique ses hésitations (« texture**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** »/ « torture »), mais il en prend conscience et il en parle, par la même occasion : « scie dans les fibrillations ». Ce que nous tenons à y souligner c'est la charge affective de l'expérience poétique, la violence de ses confrontations (« torture », « envahissement », « scie »). Il s'agit, surtout, de notre part, d'un effort d'imposer cette formule métaphorique de la « scie dans les fibrillations », qui traduit, à notre sens, l' « en train de se faire » du poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. La scie est l'instrument du tranchement, mais la poésie se nourrit justement d'une hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, d'une certaine impossibilité de « trancher » Trancher les sons de leur texture sémantique c'est trancher dans le vif, dans la chair même du langage. L'artiste**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** qui se donne comme matière ces deux textures entremêlées se retrouve obligé de vivre sur le mode des « fibrillations » et du « pas encore tranché ».

3. Entre le silence et le cri

En poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, la quête du mot n'est jamais complète: il garde souvent les traces de son arrachement au silence et de son cri fondateur. Ainsi, le geste**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** instaurateur de poésie n'hésite pas seulement entre le son et le sens des mots, mais aussi entre le mot et l'absence**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** de mot, ou bien, entre le mot et l'attente du mot. Une telle

[1] Henri Michaux, *Face à ce qui se dévoile*, Gallimard, Paris, 1975, p. 97.

hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, proche du bégaiement, occupe une place centrale dans la poétique/poïétique de certains auteurs (comme Henri Michaux, Ghérassime Luca), mais elle est également décelable dans l'action scripturale de Michel Butor.

Nous nous arrêtons, à cet égard, sur des emples du premier volume de poésies de l'auteur**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, *Travaux d'approche*. Il y a, dans un premier temps**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, ce fragment du poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** 6, *Anticipation*, de la suite *Miocène :*

Du dernier balcon…
Entrée des danseurs.
A la barre du navire…
« Un sommeil de cornes et d'écailles
- *Ô souffles…*
- *se répandait sur la Bavière dans le crépuscule d'émeraude ; »*

Un homme noir…
Silence anxieux.
Le tremblant piano boréal masqué…
« venez,
- *Mouvants continents fabuleux, ô stupeurs…*
- *belle abeille, »*

Un rayon bleu.
« venez enfin,
- *Inépuisables frémissements inconnus, ô furieuses passions, ô tempêtes…*
- *dit la rose de septembre, »*

Oriental hésite encore, comme le Rêve…[…] »[1]

Notre attention se dirige vers toutes ces marques du silence parsemées dans le texte**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** : points de suspension, phrases inachevées, citations « clôturées » par des virgules ou des points virgules, lignes de dialogue poursuivies par des initiales minuscules ou bien, la dimension réduite des vers et l'abondance des blancs typographiques. L'effet poétique engendré par leur emploi est explicitement exprimé dans un vers comme :

« Silence anxieux »

Le poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** frappe, peut être, par ses « bizarreries », mais il y touche, à notre sens, à un élément profond et précieux: l'état naissant de la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. Le « silence anxieux » qu'il crée n'est que cette forme d'ouverture dangereuse par laquelle la poésie s'expose au tout du monde, comme dans cette définition précise, que Goethe donne à Hölderlin: le Poète est « anxieusement ouvert »[2].

Sous le titre d'une *Anticipation*, le geste**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** du poète met du silence ou bien, plus de silence que d'habitude, devant chaque vers, tout en ouvrant ainsi l'espace du poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, et le consacrant

---

[1] Michel Butor, *Travaux d'approche*, Gallimard, Paris, 1965, p. 115.
[2] Nous nous rapportons à la préface que Jean-François Courtine écrit au volume des traductions Friedrich Hölderlin, *Odes. Elégies.Hymnes*, Gallimard, Paris, 1998, p.15.

dans sa fonction de *réceptacle du mot*. Le mot entre dans ce silence, par l'ordre de succession des vers (« *-Mouvants continents fabuleux, ô stupeurs…/- belle abeille, »),* mais il en sort et s'insinue dans un autre silence, tout en suivant l'ordre lexical et sémantique des choses (*« - belle abeille,* […] *dit la rose de septembre »*)

Nous sommes dans la présence d'un geste**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** premier du poète : il fait trembler le silence et il en ressent le tremblement. Un silence qui tremble est, déjà, un début de poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. Dans le cas de l'*Anticipation*, le poète prend conscience de ces tremblements fondateurs au milieu desquels il travaille, et en fait signe, par des épithètes, des noms et des verbes : « Le tremblant piano boréal masqué… », « *inépuisables frémissements inconnus »,* « Oriental hésite encore, comme le Rêve ».

Le poète creuse du côté des silences, tout en les sculptant jusqu'à l'état de « mot », ou bien, il les tresse en suites de mots et silences, qui courent les uns après les autres, dans une fuite universelle vers le poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, comme c'est le cas du texte**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** 5, *Peinture,* du même volume des *Travaux d'approche*.

Nous en reproduisons un fragment :

> Autour d'une immense volière…l'eau…les dames échanges leurs châles… l'eau très claire… dans la grotte aux miroirs à la lueur d'une veilleuse… l'eau très claire bat…une jeune poitrine…très claire bat silencieusement…qui se soulève…bat silencieusement les marches…dans le sommeil…silencieusement les marches du port réservé… le violoncelle occidental…du port réservé au milieu…maintient à l'écart… au milieu de la roseraie…l'orgue levantin… de la roseraie on est en train de dresser une tente…la subtile flûte sylvestre hésite très longuement entre la céleste pianiste et le rustique tambour doux-amer qui…[…][1]

Deux fils scripturaux s'y entrelacent, entrecoupés par les silences que génère l'emploi systématique des points de suspension. L'effet de bégaiement y est évident, car le deuxième fil reprend toujours ses derniers termes : «[…] …l'eau…[…]…l'eau très claire…[…]…l'eau très claire bat…[…]…très claire bat silencieusement…[…]…bat silencieusement les marches…[…]…silencieusement les marches du port réservé…[…] ».

La poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** y surgit par la première apparition du nom « eau », au milieu des points de suspension: seul, surprenant, frais. Nous considérons d'ailleurs ces points de suspension comme essentiels pour la poïétique/poétique du texte**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** *Peinture.* Ils y mettent du silence; ils en interrompent un murmure, par un geste**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** courageux et sec, pour y introduire un autre. On y trébuche sur les mots, jusqu'à ce qu'on arrive à mettre en rythme**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** ces silences et à en composer un poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. Un poème de silences.

Ces silences se remplissent des échos des mots qui les entourent. Les silences les accueillent, avec toute la richesse de leurs jeux infinis. Ils sont la cellule germinative du poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, dans le sens que la notion de « mutisme » acquiert dans la réflexion de Maurice Blanchot**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** :

---

[1] *Idem,* p. 113.

« il n'est encore qu'une parole différée, ou bien il porte la signification d'une différence obstinément maintenue»[1].

4. Entre le saut et le retrait

La gestualité qui rattache la naissance de la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** à l'hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** silence/cri relève de l'ordre du saut et du retrait. Le cri est un saut dans le silence, le silence est le retrait du mot poétique en lui-même.

La question du saut et du retrait, en contexte poétique, se met aussi en d'autres termes. Les théoriciens définissent la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** comme saut, envol ou « survol absolu »[2], mais aussi comme « retrait »[3]. Nous considérons que la poésie intègre ces deux gestes, car elle est, à nos yeux, hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** entre le saut et le retrait.

Nous appuyons notre affirmation sur l'existence des vers comme ceux qui suivent :

> […] Miroirs dans les tableaux, mais non tableaux-miroirs, plutôt des écrans où se projetteraient des ombres, non, s'imprimeraient, et pas seulement des ombres, des odeurs aussi ; ou bien le miroir que l'on approche de la bouche, lorsqu'on se demande si ce corps est mort ou encore vivant – quand il se réveillera, il ne verra ses traits qu'à travers le brouillard qui prouvait leur mobilité.

Les portières du compartiment tremblant dans leurs rainures moites
Cri
Et là-bas là-bas les mécaniciens la police continuent
Le concilliabule des mômes
Les semelles de tes souliers semblables à des côtelettes de veau
Je caresserai ton attente
De l'autre coté de la vitre le ruissellement l'inondation de cabines […][4]

Le poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** se jette en avant par la formule « miroirs dans les tableaux », mais il s'en rétracte tout de suite, par la correction « mais non tableaux-miroirs », pour se propulser encore une fois par la proposition « plutôt des écrans où se projetteraient des ombres ». Le retrait y guette, car le dernier verbe s'en retrouve corrigé : « non, s'imprimeraient », et le sujet « des ombres » est reformulé, lui aussi : « et pas seulement des ombres, des odeurs, aussi ».

Le retrait se manifeste, également, au niveau des séquences. La phrase suivante reprend la proposition faite par la première : « ou bien le miroir que l'on approche de la bouche […] ».

Avec les vers suivants, un retrait encore plus important s'y affirme. Les « miroirs dans les tableaux » et « le miroir que l'on approche de la bouche » se dévoilent comme métaphores des vitres d'un compartiment de train.

---

[1] Maurice Blanchot, *L'entretien infini* (1969), Gallimard, Paris, 2001, p. 107.
[2] Arnaud Villani, « Qu'est-ce qu'être inspiré ? » in *Noesis no 4, L'antique notion d'inspiration*, été 2000, CHRI, Nice, *op. cit.*, p. 261.
[3] Arnaud Villani, « L'essence de la poésie comme retrait », *op.cit.*.
[4] Michel Butor, *Les parenthèses de l'été* in François Aubral, *op.cit.*, p. 141.

Le poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** affirme et corrige, sans cesse, ses affirmations, d'où ce mouvement instaurateur qui va du saut vers le retrait, mais qui s'associe, heureusement, à la transformation du retrait en saut, que Jacques Sojcher décrit à partir de l'idée de Georges Poulet sur le double mouvement, de « concentration » et d' « expansion » de la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** : « Le premier attire vers l'intérieur, comprimant. Mais arrivé à cet instant de crispation, l'unité se fragmente, s'essaime avec la rapidité de la foudre. A l'acte**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** de rassemblement, à la force unifiante, succède – mais aussitôt après ou peut-être dans un menu temps**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** – le jaillissement, la pluralité. »[1] Même si « crispé », pour un instant, dans un vers tel « les portières du compartiment tremblant dans leurs rainures mortes », le geste**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** créateur de poème ne s'y retrouve pas figé pour longtemps. Il en rebondit par une gerbe d'images.

Nous comprenons ainsi le sens poïétique de la métaphore par laquelle Jacques Derrida désigne la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** même. Le poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** est «hérisson », *istrice*, « roulé en boule, hérissé de piquants, vulnérable et dangereux, calculateur et inadapté (parce qu'il se met en boule, sentant le danger sur l'autoroute, il s'expose à l'accident) ».[2] Le poème intègre le retrait (en boule) et l'attaque (par les piquants), l'immobilisme anxieux et la mobilité dangereuse (l'autoroute), dans un seul geste**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, qui est celui du « *cœur* »[3], de cet intérieur absolu qui affirme la vie par un battement rythmique, en deux temps**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**.

5. Entre le réel et le surréel

La poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** de Michel Butor rend très visible une certaine hésitation**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** qui anime son geste**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** instaurateur, et qui, dans le cas de beaucoup de poètes, passe inaperçue. Il s'agit du fait de parcourir et re-parcourir l'espace qui unit le réel et le surréel, car, affirme l'auteur**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, « je refuse absolument d'éliminer une partie de la réalité, de la rejeter comme ne valant pas la peine qu'on s'en occupe. Il y a dans ma poésie, même dans celle qui est la plus proche du surréalisme, ce côté terre à terre que les surréalistes souvent contournaient. »[4]

Michel Butor précise, pourtant, que les germes de ce « réalisme » sont retrouvables chez les mêmes surréalistes. Il admet, donc, l'existence des deux versants de sa poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, sans définir, pour autant, leur relation, comme « oscillation entre deux pôles ».

L'analyse de sa pratique nous amène, néanmoins, vers une telle conclusion. Prenons l'emple de ces lignes :

> […] dans ta voix
> passe un lièvre d'agitation précipitée

---

[1] Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, Union générale d'Editions, Paris, 1976, p. 122.
[2] Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia ?* in *Points de suspension*, Galilée, Paris, 1992, p. 306.
[3] *Idem.*
[4] Michel Butor, entretien avec Roger Borderie, préface du volume *Travaux d'approche*, *op. cit.*, p. 16.

comme le remuement d'eau sur ma sandale
c'est bien la fièvre qu'a produite la morsure
de l'impitoyable chardon nouveau
le rire de ses yeux de prune
son dos rouge comme l'air du soir
la fomentation de l'amour
qui ne saurait tromper
les étrangères attentives[1]

Il y a « ma sandale » et « les étrangères attentives », comme images qui renvoient à une réalité très concrète, mais il y a aussi leurs contreparties : « le lièvre de précipitation agitée » qui « passe dans ta voix » et « la fomentation de l'amour », qui relèvent d'une certaine surréalité. Pour ce qui est de la suite insolite d'images : « […] la morsure/de l'impitoyable chardon nouveau/le rire de ses yeux de prune/son dos rouge comme l'air du soir », elle peut être perçue comme un pur élan surréaliste, vu la confusion y semée par le caractère indéfini des adjectifs possessifs. Les lignes impliquées dans cette suite d'images fourmillent, pourtant, de référents réalistes et le contexte du poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** dévoile des références aussi concrètes que possible comme « la Loire » (« les couleuvres de la Loire »)

Le poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** se développe sous la forme d'un dynamisme d'images, déclenché par la tension entre le réel et le surréel. Le choix de ne jamais trancher entre les deux ordres (réel et surréel) est délibéré et il marque toute la poétique de l'auteur**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**.

6. Entre le poème Eroare! Marcaj în document nedefinit. **et le non-poème**

Née par le jeu**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** des hésitations de toutes sortes, la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** touche à son extrême par l'oscillation entre le *uersus* et le *prorsum*, entre le vers et la prose, entre le poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** et le non-poème. C'est la dernière instance de son tremblement essentiel, amené ainsi à la limite de l'être.

Le poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** en prose est une des formes littéraires qui en témoignent. Intégré au genre de la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, il conserve pourtant des liens plus que formels avec la prose. A notre sens, ce serait justement de ce frôlement du danger « prosaïque » que surgit la poéticité du poème en prose.

Dans le cas de l'extrait suivant de *La prairie des éveils*, le geste**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** littéraire de Michel Butor relève un tel défi :

> […] Après une nuit d'abominations et de souffrances je m'éveillai devant le portail d'une haute ville dont les battants marquetés et niellés s'ouvraient et se fermaient comme une respiration, et je réussi à me faufiler pour trouver de somptueuses rues à minarets, porches et moucharabiehs avec des souks regorgeant d'orfèvreries et soieries, et aussi d'entrées de caves et tonneaux et aiguières fraîchissant dans des abreuvoires sous la douceur des lampes de verre émaillé ; mais il n'y avait aucun habitant visible, je commençais seulement à les deviner dans les mouvements des rideaux et les empreintes de leurs pas sur le sable ou la cendre ; insaisissables je les traversais comme s'ils étaient faits de

[1] Michel Butor, *Travaux d'approche, op. cit.,* p. 65.

fumée jusqu'au moment où j'entendis une voix m'interpeller tendrement dans ma langue, et sentis le dos d'une main effleurer un instant mes lèvres.[1]

Le texte**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** en lignes égales (*prorsum*) a une dominante descriptive (description d'une ville orientale), structurée autour d'un faible élan narratif, signalé par l'emploi du passé simple, temps**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** du récit traditionnel (« je m'éveillai », « je réussi », « j'entendis », « [je] sentis »). Tous ces éléments rattachent le fragment au domaine de la prose et de la non-poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**.

Il y a, pourtant, une série de petits détails qui y interviennent et inclinent la balance textuelle en faveur de la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. La simple mise en lignes égales ne condamne pas ce fragment à l'état de prose. Son contexte élargi nous aide à le saisir comme une sorte de deuxième strophe d'un poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**, car un évident parallélisme syntaxique associe les deux parties de *La prairie des éveils* (qui n'est, d'ailleurs, qu'un fragment de toute une série). Nous citons, à titre d'emple, la première séquence de la première partie : « Après une nuit d'errance et d'épuisement je m'éveillai à l'entrée d'une longue vallée fermée d'éblouissantes montagnes ». *La prairie des éveils* est un long poème, éparpillé par de tels ensembles de deux strophes, tout au long du volume *Patience*. A sa façon, le texte**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** obéit à la loi du *uersus*, car il revient, régulièrement, à la ligne, c'est-à-dire à la même structure**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** sémantique et syntaxique.

A son tour, la narration n'y a pas raison de la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**. La précision du passé simple se fond dans le contexte des articles indéfinis : « je m'éveillai devant le portail d'une haute ville », « je réussi à me faufiler pour trouver de somptueuses rues », « j'entendis une voix m'interpeller ». La description, elle, est loin d'être neutre ou purement « prosaïque ». Elle recourt à des comparaisons du genre « les battants marquetés et niellés s'ouvraient et se fermaient comme une respiration » ou « insaisissables je les traversais comme s'ils étaient faits de fumée » - figures de style qui amènent la description architecturale vers des horizons plus flous, d'atmosphère et de charme. L'amorce narrative ne réussit pas à entraîner le texte**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** dans la suite des faits; par contre, le texte se laisse aller au flot des mots et des images, comme dans le cas de la « respiration » (mot y survenu par l'accident d'une comparaison). Ce terme ouvre la voie pour toute une isotopie de la présence humaine anonyme qui anime la ville : « mouvements des rideaux », « empreintes de leurs pas », « voix », « main ». Nous comprenons ainsi que le fragment visé ne se contente ni de décrire une ville ni de relater le périple d'un voyageur à travers cette ville; le texte transcende ses dimensions descriptives et narratives, dans un élan lyrique de la quête de l'autre.

Nous constatons que l'opération descriptive de mise en relation atteint la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** par l'effet de ses figures de style. L'opération descriptive d'aspectualisation dépasse, elle aussi, les limites de la neutralité: elle regroupe les éléments par ensembles de deux (« une nuit d'abominations et de souffrances », « battants marquetés et niellés », « souks regorgeant d'orfèvreries et soieries », « les mouvements des rideaux et les empreintes de leurs pas ») – mouvement syntaxique qui construit un horizon d'attente régi par la symétrie, dans lequel viendra s'installer l'image finale: l'image de la rencontre avec l'autre (« une voix m'interpeller tendrement dans ma langue, et sentis le dos d'une main effleurer un instant mes lèvres »)

[1] Michel Butor, *La prairie des éveils* in *Patience*, Editions Métailié, Paris, 199, pp. 34-35.

Un souffle poétique certain anime ces lignes de Michel Butor. La tournure même d'une phrase telle « Insaisissables je les traversais comme s'ils étaient faits de fumée […] » fait preuve d'une telle poéticité. De plus, on ne peut « traverser » les humains ou leurs gestes que dans la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** ou dans la littérature d'anticipation.

Ce texte**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** aux apparences faciles dévoile, petit à petit, les difficultés qu'il est censé surmonter en tant que poème**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** qui fait l'expérience–limite d'un voisinage étroit avec la prose. Aux emples cités, s'ajoute, d'une façon très significative, l'emple des connecteurs par lesquels le texte respire et s'avance. Après la pause que marque une virgule, il rebondit souvent par l'intervention de la conjonction « et ». d'où un effet poétique d'avancement par accumulation : « Après une nuit d'abominations […], et je réussi à me faufiler […], et aussi des entrées de caves et tonneaux […] une voix m'interpeller tendrement dans ma langue, et sentis le dos d'une main effleurer un instant mes lèvres ». Au cœur du texte, nous retrouvons, pourtant, le signe d'un autre type de connexion : l'argumentatif « mais » (« mais il n'y avait aucun habitant visible »), qui marque un net changement de ton et le début d'une courte séquence de prose. L'écriture**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** y rend en clair tout ce qu'elle avait déjà suggéré (et qu'elle continuera de suggérer) par des moyens poétiques multiples. Elle se donne, en fait, un but et une source, par une notation comme « mais il n'y avait aucun habitant visible ». Le connecteur « mais » la relie à la séquence précédente et son contenu informatif (« aucun habitant visible ») sert de support pour la séquence ultérieure (« je commençais seulement à les deviner dans les mouvements des rideaux […] »).

Le geste**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** littéraire de l'auteur**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** s'élance dans la poésie**Eroare! Marcaj în document nedefinit.** (« Après une nuit d'abominations et de souffrances […] »), aboutit à un extrême prosaïque (« mais il n'y avait aucun habitant visible »), et revient à la poésie (« je commençais seulement à les deviner dans les mouvements des rideaux et les empreintes de leurs pas sur le sable ou la cendre ; insaisissables je les traversais comme s'ils étaient faits de fumée […] »). Son oscillation entre la poésie et la prose débouche sur le tissage d'un texte**Eroare! Marcaj în document nedefinit.**.

Ce parcours analytique à travers l'écriture poétique de Michel Butor nous montre à quel point la poésie définit l'identité scripturale de l'auteur. Il serait garnd temps de détacher son nom du cliché « Npuveau Roman » et de l'envisager plutôt dans le contexte de la famille poétique surréaliste ou, encore mieux, de l'envisager sous le jour de sa propre étoile scripturale qui est celle de la poésie.

A notre sens, pour mieux saisir le voyage scriptural de Michel Butor, il convient d'emprunter le chemin de la poésie. Il n'en est pas le seul, mais il dit la haute vérité d'une hésitation essentielle. Ce que notre étude propose est un double repérage: la poésie comme repère de l'écriture butorienne et l'hésitation comme repère de l'identité poétique.

Vasile RĂDULESCU
Universitatea din Piteşti

LA RHÉTORIQUE DÉLIBERATIVE DANS LES SEPT PREMIÈRES TRAGÉDIES DE P. CORNEILLE

***Résumé** : Puisque les intrigues des tragédies de Corneille tournent autour des conflits moraux et idéologiques, les personnages sont souvent placés dans des situations où ils doivent choisir entre deux alternatives tout aussi impossibles et de prendre une décision, soit pour eux-mêmes, soit pour convaincre un autre participant à l'action de partager leur raisonnement. Le discours délibératif s'impose alors et , en effet, il y apparaît fréquemment.*

***Mots-clés** : discours délibératif, genre démonstratif, personnage, preuves*

La première tragédie de Corneille, Médée , est centrée sur la force d'un caractère, au- delà des notions de bien et de mal. La force du caractère de Médée, davantage que ses pouvoirs surnaturels, domine la raison et les émotions des autres personnages qui viennent en contact avec elle: Jason, Créuse, Créon et Aegée. C'est Médée qui prononce dans la pièce les plus brillants et les plus vigoureux discours de nature délibérative. Dans son monologue d'entrée en scène (I,4), Médée dévoile d'abord son désir de garder l'amour de son mari ingrat et frivole, exprimé vigoureusement par une invocation aux "Souverains protecteurs des lois de l'hyménée" (v. 200-235) . En admettant qu'il lui est impossible de faire revenir Jason à elle, Médée se décide d'adopter la seule conduite qui lui permette de réparer son honneur baffoué et son orgueil meurtri.Elle se construit alors une "cuirasse" contre les blessures d'amour – propre, s'enfermant en soi.

Les arguments qui soutiennent son accusation portée contre Jason consistent en une énumération des actes que le traître Jason a commis et dans le contraste entre son manque de fidélité et sa propre dévotion, celle-ci s'étant manifestée par une série de monstruosités qu'elle avait commises en faveur de Jason. Sans son aide , sans sa compli- cité criminelle, il n'aurait pas réussi à conquérir la Toison d'Or et elle évoque vi-vement cet épisode mythique, comme un argument , Médée s'efforce ainsi à convain- cre de la légimité de ses projets avec des emples, ou induction rhétorique. Son dis-cours se laisse diviser dans les sections traditionnelles, mais les parties qui font le plus appel aux passions – l'exordre et la péroraison – occupent plus de la moitié du discours. Par son ton explosif, l'exorde réussit dans sa fonction de capter l'attention de l'auditoire. Après l'invocation du début, il continue par une ecratio, une série de malédictions dirigées contre Jason. La narration commence par un vers particulièrement énergique: "Jason me répudie!" Dans cette partie, Médée introduit des détails du passé qui justifient son état d'âme avec des questions d'une force persuasive extraordinaire: " Lui font-ils présumer…", répétée plusieurs fois et cumulant plusieurs figures dans le même vers. Le ton frénétique de la narration se termine de manière abrupte par l'affirmation de son moi: "Tu t'abuses, Jason, je suis encore moi-même!" (v.241). Dans l'explicatio , qui suit (v. 241-254), Médée introduit la situation présente et révèle ses projets de vengeance, de tuer les fils qu'elle a eus de Jason. Pour trouver appui dans son projet monstrueux, elle se tourne vers son ancêtre, le Soleil, dans une apostrophe passionnée qui sert de peroratio. Corneille illustre la furie de Médée en ayant recours aux images de chaleur et au

langage hyperbolique qu'il utilise dans ce passage. Ces moyens donnent une force extraordinaire au discours de Médée et écartent toute alternative à sa résolution. La pensée de Médée, ses actions et son discours sont toujours en accord avec sa nature impétueuse.Dans ce discours de Médée, la force persuasive s'appuie sur un arsénal de figures de pensée et de langage, telles: l'apostrophe, l'anaphore, le climax, l'asyndeton, l'exclamation, l'énumération, l'antithèse, l'interrogation, la métonymie.

Dans le premier chef-d'oeuvre de Corneille, *Le Cid*, la lutte entre le dévouement familial et l'émotion personnelle (l'opposition honneur/bonheur) constitue la base du conflit. Les deux protagonistes, Rodrigue et Chimène, se trouvent dans des situations demandant la délibération et la décision. Le plus frappant et le plus célèbre emple de rhétorique délibérative dans la tragédie cornélienne, c'est le discours de Rodrigue de l'Acte I, scène 6. Dans ce passage, Rodrigue essaie de décider entre l'honneur de sa famille et son amour pour Chimène. Ce monologue peut être considéré comme un pivot de toute l'action dramatique de la pièce.Les arguments que Rodrigue utilise pour se convaincre lui-même servent en même temps à persuader l'assistance, en suscitant la pitié et la crainte, les deux ressorts aristotéliciens du tragique. L'argument principal de Rodrigue est basé sur une démonstration de son propre caractère moral. La disposition logique, ordonnée, des arguments et des preuves dans le discours de Rodrigue démontre le désir du personnage d'aboutir à une solution rationnelle pour un problème qui est à l'origine affective. Son dilemme est présenté à la fois d'une manière dramatique et cohérente. Commençant son discours par la lamentation hyperbolique ("Percé jusques au fond du coeur…"), Rodrigue décrit son dilemme comme étant "mor-tel", comme un présage de mauvais augure. Il est conscient dès le début qu'il sera obligé de jouer le rôle d'un "misérable vengeur". L'antithèse entre *juste querelle* et *injuste rigueur* (v.294) attire l'attention sur la difficulté du choix dans ce dilemme. À la recherche d'une solution, Rodrigue arrive à la conclusion qu'il doit sacrifier soit l'amour, soit l'honneur:"Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie" (v. 313). L'affirmation acquiert une grande force par la personnification de *plaisirs* et par la matérialisation de *gloire*, par métaphore, *ternie*_ Rodrigue continue par l'apostrophe à son épée, qui est décrite d'abord comme "cher et cruel espoir", ensuite comme" digne ennemi", pour devenir finalement, par métonymie, *fer*, qui cause sa peine. Après quoi, le ton et l'attitude changent brusquement, comme dans une *amplificatio*_. Cette section ressemble à un débat où Rodrigue joue alternativement le rôle d'avocat de chaque part du dilemme.Il arrive d'abord à la conclusion que la mort est la seule issue de cette épreuve: "Il vaut mieux courir au trépas" (v.321). Mais,dès que la décision de venger l'honneur de son père est prise, Rodrigue refuse avec force de se complaire dans l'autocompassion; il cesse de faire appel aux sentiments. À partir de ce point, il refuse d'hésiter dans sa conviction que sa vengeance est juste et que son action est une action de défense, de sauvegarde de son moi, de sa propre essence.

Le dilemme de Rodrigue est transféré symétriquement à Chimène.

Les tentatives de la jeune fille de se convaincre qu'elle doit demander la mort de Rodrigue comme sanction pour la mort de son père prennent la forme d'un discours délibératif dans la première scène de l'Acte IV. Chimène justifie ses prétentions à la mort de Rodrigue se basant sur des preuves qui dépendent du caractère moral de la locutrice et des preuves qui dépendent de la capacité de celle-ci de provoquer un certain état d'esprit à l'auditeur. Malgré ses lamentations continuelles, Chimène laisse entendre que sa décision ne peut pas être ébranlée, étant donné son caractère moral.

Sa décision de venger la mort de son père et l'honneur de la famille apparaît comme une réaction rationnelle et normale pour une fille se trouvant dans sa position sociale et morale. Pour se convaincre elle- même, elle recourt à une preuve concrète qui lui induit un état d'esprit particulier: elle se voit habillée de noir et elle énumère et évoque ses tristes vêtements qui ne lui permettent pas d'oublier la situation dans laquelle elle se trouve. Elle se rappelle et rappelle en même temps à l'auditoire la perte subie et sollicite indirectement la compassion et l'approbation de vengeance . Pourtant , les preuves qu'emploie Chimène pour justification sont vulnérables, car elle n'attaque aucun moment la réputation de son ennemi, elle reconnaît sa valeur, le fait qu'il a un "coeur magnanime" et, surtout, elle ne réusit pas à étouffer son amour pour Rodrigue.La délibération de Chimène, qui est émotionnelle plutôt que rationnelle dans le ton , commence par une exhortation à l'adresse de l'amour sous la forme d'une apostrophe et d'une injonction. L'ajournement de la décision de Chimène agrandit l'intensité dramatique, mais dans la scène suivante, elle est prête à demander la mort de Rodrigue.

Dans la tragédie Cinna, qui s'occupe d'idées et d'intrigues politiques, il n'est pas surprenant que les délibérations abondent. La logique, la persuasion et l'appel aux émotions offre au politicien ses plus puissantes armes. Ainsi , les discours délibératifs des conspirateurs Cinna et Maxime sont construits en conformité avec les règles de la rhétorique. En outre, Emilie, qui est plus intéressée de la vengeance personnelle que du gouvernement équitable, prononce fréquemment des discours qui tirent leur sève émotionnelle des procédés stylistiques tenant de l'*elocutio*. *Cinna* est la seule tragédie cornélienne qui s'ouvre par un monologue (procédé traditionnel); le discours délibératif d'Emilie de la première scène este un excellent emple d'emploi des principes rhétoriques pour remplir plusieurs fonctions. La délibération d'Emilie est basée sur une crise émotionnelle qui concerne seulement sa satisfaction personnelle, où elle tente de justifier son désir de vengeance par l'emploi d'arguments de nature prépondéremment émotionnelle. Elle recourt à une tactique argumentative basée sur des facteurs émotifs dictés par sa haine contre l'empereur. Un passage ultérieur de la pièce (Acte III, scène 4) nous le fera voir clairement. Emilie, qui veut la mort d'Auguste, et Cinna, qui aime Emilie mais ne peut pas se résoudre au crime qu'elle lui demande, échangent les opinions suivantes: Cinna affirme qu'une âme généreuse, guidée par la vertu, ne peut se résoudre à être ingrate et perfide et il invoque l'honneur qui doit être au-dessus de tout. Emilie réplique: "Je fais gloire, pour moi, de cette ignonimie: /La perfidie est noble envers la tyrannie;/Et quand on rompt le cours d'un sort malheureux,/Les coeurs les plus ingrats sont les plus généreux"//. À quoi, Cinna répond: "Vous faites des vertus au gré de votre haine".L'argumentation d'Emilie se sert d'un enthymème, qui consiste à retourner les maximes de Cinna et à les appliquer sans le dire au cas particulier qui la concerne: "La perfidie est noble envers la tyrannie", *or* Auguste est un tyran, *donc* la perfidie est noble envers Auguste.. La courte réplique de Cinna établit le lien entre les raisons que donne Emilie et les passions, qui sont le véritable moteur de ses paroles et de ses actions. En revenant au monologue délibératif d'entrée en scène d'Emilie, on constate qu'elle défend ses projets en affimant l'intégrité du caractère moral de son père et d'elle-même, en opposition avec la nature dictatoriale du caractère de l'empereur, qu'elle ne cesse de dénoncer. La présentation de ses arguments en faveur de l'assassinat se fonde encore sur l'emple: l'assassinat barbare et injuste de son père sur l'ordre d'Auguste. Dans ce monologue

délibératif, elle passe successivement d'un état d'esprit à l'autre, avant de se résoudre.L'amour pour Cinna et l'inquiétude pour sa sécurité la font hésiter momentanément, mais sa haine contre l'empereur réussit à éliminer ces craintes. Finalement , Emilie prend une décision: son unique souci doit être celui de venger son père. Ces états successifs sont soutenus pas des moyens stylistiques appropriés. Ainsi, la délibération d'Emilie commence par un vers qui est l'essence de tout le problème: "Impatients désirs d'une illustre vengeance…", une apostrophe passionnée aux désirs de vengeance qui sont "impétueux", mais ils sont justifiés, c'est pouquoi elle emploie l'épithète *illustre* pour sa vengeance. Après l'imploration passionnelle des vers du début, Emilie annonce son intention de peser la situation d'une manière calme, en demandant à ses émotions de se calmer, mais dès qu'Emilie se souvient du crime d'Auguste, sa furie éclate et elle recourt à un langage hyperbolique dans un serment de vengeance.

Par sa position de chef de la conspiration contre Auguste, Cinna découvre la force persuasive de la rhétorique. Cinna est confiant dans ses habiletés d'orateur, parce qu'il se vante devant Emilie avec les effets que son discours a eus sur les conspirateurs (I,3). Ce passage est encore un emple de discours délibératif,d'une facture toute spéciale.Espérant impressionner Emilie, comme il l'avait fait avec ses partenaires de conspiration, Cinna commence son discours par une exclamation et une invocation aux dieux. Ensuite il montre comment son insistance sur la tyrannie d'Auguste a amplifié les sentiments des conspirateurs. La principale raison pour laquelle Cinna a un grand succès à capter l'attention de son audience est la perception fine des mentalités et des passions humaines. Il fait appel avec succès aux arguments du type *ad populum*, de nature démagogique, pour persuader ses auditeurs de la viabilité et de l'efficacité de son projet d'assassinat. Mais non seulement.Les trois catégories d'arguments énumérées par Aristote dans son *Art de la Rhétorique*, sont pleinement exploitées: l'*ethos* (arguments qui dépendent du caractère moral de l'orateur), le *pathos_* (arguments qui dépendent de la capacité du locuteur d'induire aux auditeurs un certain état psychologi- que, en éveillant leurs passions) et le *logos_* (arguments fournis par le discours même).Dès le début, Cinna essaie d'établir une liaison fraternelle entre lui et les conspirateurs en leur s'adressant avec l'appellatif *amis*. Il les assure de l'ntégrité de son caractère, en insistant tout le long de son discours sur le fait qu'il agit seulement dans l'intérêt de Rome. Ensuite il édifie son intégrité en rappelant à ses auditeurs qu'il est le descendant du *grand Pompée*. En se servant du *pathos*, Cinna espère convaincre ses auditeurs par l'appel au sens de leur devoir civique et il les encourage en affirmant que s'ils le suivent, ils accompliront la volonté des dieux. Cinna édifie la légitimité de la conspiration en citant un précédent : les parents des conspirateurs ont souffert eux aussi, à leur tour, du régime tyrannique de l'empereur et Cinna les flatte en insistant sur le fait que leurs ancêtres seront d'accord avec le complot préparé. En proposant pour lieu de l'attentat le temple, il veut conférer un air de sanctité, de justice divine à la conspiration, Cinna assure ses auditeurs que la justice sera faite à tous,"à la face des dieux´(v. 232). Cinna fait allusion aux illustres devanciers de ses auditeurs, pour les convaincre qu'ils sont obligés, par fierté et par loyauté familiale, de participer à ce qu'il considère être un acte approuvé par les dieux. Cinna combine habilement les arguments du pathos et du logos, en offrant des emples de crimes commis par Auguste, présentés dans un style incendiaire, qui incite les auditeurs. Les emples choisis par Cinna sont destinés à inspirer horreur et dégoût.Le passage en revue des

assassinats politiques vise le sens de la responsabilité civique, par l'appel pathétique aux émotions dans un tableau impressionnant contenu dans les vers 196- 204. L'habileté rhétorique dégénère en démagogie, lorsque Cinna déclare qu'il peut fournir la preuve de ses affirmations, mais il ne le ferait que si on le lui demandait. La disposition ordonnée des arguments basés sur la logique et la raison prouve que Cinna est un habile manipulateur. La manière dont Cinna relate à Emilie comment le public lui a cédé hypnotisé est enthousiaste et chargée de toutes sortes de figures qui grossissent les faits. L'image d'une lutte où " Rome pae ses mains déchirait ses entrailles" (v.178) permet l'association avec *aigle* et ajoute une nouvelle dimension à la métaphore qui désigne Auguste comme un *tigre altéré de sang* (v.168). En énumérant sous forme asyndétique les nombreux crimes de l'empereur, Cinna donne au langage un rythme alerte, qui suggère la nécessité de prendre une décision rapide.Dans ce discours délibératif, Cinna a démontré que les techniques argumentatives et les moyens stylistiques de la rhétorique peuvent être réellement utiles au leader qui doit convaincre ses auditeurs de suivre ses projets. C'est un chef- d'œvre, classique, de discours politique.

Dans *Polyeucte*, le solliloque du protagoniste dans l'Acte IV, scène 2, n'est pas un discours délibératif dans le vrai sens du mot, parce que Polyeucte n'essaie pas de se convaincre soi- même ou un autre personnage à suivre un certain cours de l'action . Polyeucte est déja arrivé à une décision, il n'a qu'à la défendre. Son monologue tient plutôt de l'épidictique, par l'apologie de la religion chrétienne, basée sur l'appel aux émotions. Grâce au fait qu'il a embrassé le christianisme de bon gré, Polyeucte ne considère pas nécessaire de construire des arguments artificiels ou d'apporter des preuves et de les ordonner dans une suite logique en vue de persuader l'auditoire de la vérité de ses convictions. Il ne doute aucun moment du fait que le christianisme est la vraie religion et il n'essaie pas de se rassurer soi-même d'avoir fait le bon choix. Par conséquent, Corneille ignore dans le cas de ce discours les techniques de l'*inventio* et de *dispositio* et se concentre sur les embellissements rhétoriques de l'*elocutio* qui éveillent la sympathie et inspirent l'admiration , en donnant un air de grandeur aux faits du protagoniste. À l'aide d'une apostrophe, Polyeucte rejette les nombreux plaisirs de la vie qui l'ont tenté dans le passé. Son renoncement est d'autant plus douloureux et plus émouvant qu'il est pleinement conscient de la beauté et des joies de la vie. Mais son éphémérité et son insignifiance par rapport à la vie éternelle l'affermit dans son choix. La comparaison de la vie terrestre avec *le verre* souligne sa fragilité et l'image des *glaives* que Dieu tient au- dessus de la tête des mortels suggère son éphémérité.Par conséquent, ce n'est que la vie éternelle d'après la mort physique qui est attrayante pour l'homme. En contraste avec le ton interrogateur du début du discours, les déclarations de Polyeucte sont maintenant exprimées dans des affirmations précises.Il devient virulent et adresse une apostrophe à l'empereur Décie, il prédit la chute finale des religions payennes et affirme son désir de mourir en martyr chrétien.La scène qui suit immédiatement est une confrontation entre Polyeucte et Pauline où chacun essaie de convaincre l'autre de renoncer à sa position. Comme dans la scène précédente, les arguments sont basés sur les appels passionnés aux émotions. Encore une fois, les embellissements affectifs de l'elocutio sont employés prépondéremment. Polyeucte reste insensible aux prières et aux lamentations de sa femme Pauline. Son argument principal est la supériorité de Dieu par rapport aux dieux payens. Pour opposer Dieu aux idoles payennes, Polyeucte utilise l'énumération

ternaire et l'anaphore (v.1219-1220). À mesure que le débat s'approche de sa fin , les répliques deviennent plus courtes, entrecoupées et émouvantes. Corneille y utilise la technique dramatique nommée *stichomythie* pour juxtaposer les positions différentes de Polyeucte et de Pauline. Le dernier discours de Polyeucte, dans l'Acte V, scène 3, est une déclaration résolue de sa croyance et une apologie du christianisme, à la fois délibérative et démostrative. À cause de l'état émotionnel de Polyeucte, le discours a un ton hyperbolique, sans structure claire. Les croyances religieuses ne peuvent pas être présentées comme un débat ou comme sujet d'une délibération, c'est pourquoi Polyeucte n'essaie pas d'employer des techniques rhétoriques de persuasion pour convaincre Pauline et Félix d'adopter la religion chrétienne. Leur foi doit venir , comme il s'est passé dans son cas, d'une conversion émotionelle sincère qui ne soit pas altérée des complications et des imperfections du raisonnement humain. De même , sa propre ferveur religieuse ne peut pas être touchée de leurs prières et de leurs arguments de la vie des mortels.

L'utilisation de la rhétorique dans *Rodogune* est tout aussi efficace que dans les pièces précédentes. L'emploi par Cléopâtre de brillantes figures rhétoriques qui font appel direct aux passions contribue significativement à la portraitisation psychologique d'une reine obsédée par le pouvoir. Puisque son esprit est dominé par le désir de contrôle absolu sur le royaume et de la haine pour Rodogune, Cléopâtre s'élance dans des discours caractérisés par des propositions fragmentées, exclamations, imprécations et apostrophes à l'adresse des gens –vivants ou morts. Parfois, pourtant, elle est capable de faire des discours cohérents dans le but d'obtenir ce qu'elle veut. Mais, sa frénésie, quand elle échoue dans ses tentatives, détruit ce qu'elle avait construit logiquement. Dans la première scène de l'Acte II, Cléopâtre annonce dans un discours délibératif sa décision irrévocable de rester reine et de se venger pour sa fierté offensée. Cléopâtre fonde ses demandes de vengeance sur un type de preuve: l'emple. L'humilité du passé provoquée par son mari qui lui préfère une autre femme et la crainte présente que Rodogune ne la remplace encore une fois provoquent la furie de Cléopâtre. L'analogie avec *Médée* est évidente. Cette furie aveugle la convainc du fait qu'elle n'a pas besoin d'une autre justification pour ses projets et de cette façon elle ignore tout appel raison- nable à l'intellect. L'obsession de Cléopâtre pour l'accomplissement de la vengeance domine ses pensées. Dans une série d'apostrophes et d'injonctions adresées aux forces qu'elle invoque à son appui, Cléopâtre indique la direction que prendront ses actions et en même temps offre à l'auditoire une image de son caractère.Le reste du discours (v.407- 426) est dédié à *l'amplificatio,* où Cléopâtre déclare: " Je hais, je règne encor". Par cet hémistiche, Corneille surprend l'essence de la tragédie , parce que l'action est motivée totalement par la passion de Cléopâtre, se manifestant dans la haine pour sa rivale et la soif de pouvoir. Cléopâtre ne fait aucune menace directe, elle refuse de dévoiler la manière dont elle obtiendra la vengeance voulue, en échange, elle insiste sur l'effet que son action aura sur Rodogune. Ses avertissements sont vagues et voilés, ce qui les rend encore de plus mauvais augure. Le discours de Cléopâtre n'a pas de *peroratio* puisque la locutrice ne résume pas les arguments présentés antérieurement et elle ne fait pas non plus un appel final aux émotions de l'auditoire d'une manière différente de celle des sections antérieures du discours.Le trope le plus fréquent qu'on trouve dans ce discours est l'apostrophe: Cléopâtre s'adresse d'abord aux forces dont elle invoque l'aide (v. 395-398) et ensuite à sa future victime, qui sera sans doute Rodogune (v. 419 – 426). Dans une expression passionnée, les exclamations

apparaissent évidemment souvent; il y a encore la personnification, par emple, la naissance de “ serments fallacieux”, “heureux déguisements” ou “vains fantomes d’Etat”.La répétition du mot *péril* , ainsi que la métaphore qui compare les émotios de Cléopâtre à un “orage” expriment l’atmosphère appropriée à l’intrigue et le danger imminent qui domine dans la pièce. Les mêmes fonctions remplissent les anaphores, par la répétition des impératifs *vois_* et *tremble* . La locutrice ne convainc pas son auditoire de la légitimité de ses demandes de vengeance par un appel logique et cohérent à la raison, cela n’a pas été l’intention de Cléopâtre dans ce discours, elle ne se sent pas obligée de justifier ses actions. Ses passions sont d’une telle intensité qu’elles dominent complètement toute tentative de faire des appels cohérents et persuasifs à l’approbation de l’auditoire.

La troisième scène de l’Acte II consiste principalement en deux longs discours prononcés par Cléopâtre, destinés à convaincre ses fils de devenir l’instrument de sa vengeance. Elle veut d’abord les convaincre de son amour pour eux et de l’intégrité de son caractère moral. En rappelant à ses fils que tous les crimes commis antérieurement ont eu pour but unique d’assurer leur avenir, Cléopâtre renforce sa position de deux manières. En insistant sur le fait que ses actions ont été inspirées par son affection maternelle, la reine espère gagner leur confiance et leur sympathie. Elle aurait agi non pas dans son propre intérêt, mais dans leur intérêt. Et Cléopâtre tente encore d’une autre manière de maintenir la confiance de ses fils: elle discrédite leur père par l’énumération de ses défauts. Selon Cléopâtre, puisque Nicanor a été “ lâche, ingrat, parjure, traître” (v.536), les sujets du royaume ont voulu un autre roi qui les dirige auprès de Cléopâtre. La reine affirme qu’elle s’est remariée avec le roi Antiochus, leur oncle , parce qu’il était de son devoir de céder au désir de son peuple. Mais pendant qu’elle défend ses actions nullement vertueuses, Cléopâtre ne laisse pas ses fils oublier aucun moment qu’elle a commis ses faits seulement pour garder le trône pour eux. Elle parle de “votre trône” et de “votre état”. Dans la deuxième partie du discours délibératif (v.615-660), Cléopâtre tente de convaincre ses fils d’exécuter ses projets par la mise en évidence des liaisons étroites entre mère et fils. Pour mobiliser ses fils, elle se réfère à Rodogune comme à “ notre ennemie” (v.620) et ensuite la rend directement responsable des fautes de Nicanor. Dans le final, Cléopâtre impute à Rodogune la mort du père de ses enfants, ce qui l’absout de culpabilité et de toute responsabilité.Maintenant que la culpabilité pour la mort de Nicanor a été transférée de Cléopâtre à Rodogune - ce qui constitue un raisonnement par le parado -, la reine introduit avec adresse, presque imperceptiblement, le sujet de l’assassinat de Rodogune.Sa mort rétablirait l’innocence de Cléopâtre et, comme stimulent, elle propose que le fils qui tuera Rodogune sera nommé roi. Cléopâtre s’appuie sur l’*ethos* - en se créant une image idéale -, pour convaincre ses fils de tuer Rodogune. Elle essaie de se créer une image de mère et d’ancienne épouse dévouée et vertueuse, malheureuse parce que des forces au- delà de son contrôle l’ont poussée à commettre des faits abominables.Une *narratio* extrêmement longue (v.527-574) remplit deux fonctions dans le discours: de résumé des actions précédentes et de tentative de Cléopâtre de se justifier. Les quatre dernières lignes de la narration ont une triple raison: Cléopâtre espère diffamer Nicanor, faire ses fils croire qu’ils hériteront du trône et justifier ses propres actions. Après qu’Antiochus et Séleucus ont affirmé que le trône doit rester à elle durant sa vie, Cléopâtre, sûre de victoire, dévoile les détails de son projet de tuer Rodogune. Quand elle voit l’horreur et la répulsion dont sont saisis ses fils en entendant ce

projet, Cléopâtre conclut précipitamment par une *peroratio* (v. 653 – 660) qui trahit son indignation et sa furie. Son discours devient frénétique, parsemé d'excla-mations et d'interrogations. Il y a donc deux parties distinctes dans ce discours de Cléopâtre:d'abord elle se sert de la force argumentative de la rhétorique pour convain-cre ses fils, mais elle finit dans la déraison et le déséquilibre.

L'état de furie de la reine atteint le paroxysme dans la première scène de l'Acte V, où Cléopâtre prononce un discours délibératif qui offre au spectateur encore une preuve de la violence des passions et de la force de sa volonté. La reine est si aveuglée de son désir de vengeance qu'elle ne peut pas exprimer ses pensées de manière cohérente . Ses passions ont vaincu sa capacité de raisonner, si bien qu'elle n'essaie même plus de donner l'impression que ses demandes sont acceptables moralement ou raisonnablement; ainsi, la seule preuve à laquelle elle fait allusion est l'emple du mal qu'elle a subi de la part de Rododgune et de Nicanor. Elle ne met plus ses pensées en ordre. Son discours commence brusquement, *in medias res* par l'énumération des événements qui ont eu lieu entre les actes IV et V.Elle ne fait aucun effort d'introduire le sujet par un exorde qui éveillerait l'intérêt et la sympathie de l'auditoire. La péroraison de sa délibération contient un vers très vigoureux: " Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge! " (v. 1532). Le passage qui termine le discours réitère la décision de Cléopâtre de rester reine, quelles que soient les conséquences.Dans un discours tellement virulent, il est naturel que les figures aparaissent abondamment: apostrophe (v. 1503 -1507), polysyndeton (v. 1506), métonymie (surtout *trône* , *diadème* pour " pouvoir politique", répétés obsessivement), sentences (v.1523), anaphore (v. 1525, 1527, 1528) et exceratio (v. 1532).

Dans la première série de tragédies de Corneille – depuis Médée jusqu'à Rodogune - , les déclamations de nature délibérative prédominent et l'oratoire judiciaire est pleinement illustrée. De même , les ressorts du genre démonstratif sont utilisés pour fir l'état d'esprit et le caractère des protagonistes. Les conflits d'idéaux ou d'intérêts qui forment la base de ces tragédies assurent surtout des situatios appropriées pour l'éloquence délibérative. Confronté avec un dilemme qui demande un choix immédiat, le personnage fait des efforts surhumains pour chercher , dans son âme, sa conscience et sa raison une solution , qui semble impossible à trouver. Il pèse le pour et le contre entre des solutions variables et alors la langue appelée à exprimer ces réflexions se charge de figures de pensée et de langage. Quand il est convaincu de la possibilité de réaliser une chose, le héros cornélien devient intransigeant, inflexible dans sa position et s'efforce ensuite à en persuader les autres ou à ne pas se laisser détourner par les autres. À cet effet, il se sert de tout le répertoire traditionnel de preuves – extrinsèques (ou naturels) et intrinsèques (ou artificielles). Les preuves qui dépendent du caractère de l'orateur et de son habileté discursive prédominent.

Bibliographie :

ANSCOMBRE, - CL., DUCROT, O., 1983, *L'argumentation dans la langue*, Mardaga,Brulles
BARTHES, R., *L'ancienne rhétorique in " Communications* no 16/1970.
BRETON,PH.,1996,*L'argumentation dans la communication*,.Ed.La Découverete,Paris.
FORESTIER, G., 1998, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, SEDES.
FUMAROLI, M., 1990, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Libr. Larousse, Paris.

GARDES – TAMINE, J., 1996, *La Rhétorique*, A. Colin, Paris.
GROUPE µ (Dubois, J. et al.), 1970, *Rhétorique générale*, Libr. Larousse, Paris
KIBEDI – VARGA, A., 1970, *Rhétorique et littérature. Etude des structures classiques*, Didier, Paris.
MEYER, M ., 1993, *Questions de rhétorique: langage, raison et séduction*, Le livre de poche.
OLERON, P., 1983, *L'Argumentation*, P.U.F.
PATILION, M., 1990, *Eléments de rhétorique classique*, Nathan, Université.
REBOUL, O ., 1984, *La Rhétorique*, P.U.F.
REBOUL, O., 1991, *Introduction à la rhétorique* , P.U.F.
TUTESCU, M., 1998, *L'Argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Ed. Universitatii din Bucuresti.
VERHOEFF, H., 1982 , *Les grandes tragédies de Corneille*, Ed. Lettres Modernes
****Corneille*, Actes du Colloque de Rouen, Ed.A. Niderst, P.U.F., 1985.

Maria-Monica SAVU
Universitatea *Constantin Brâncoveanu*, Piteşti

LE RÔLE DES ÉLÉMENTS PRIMORDIAUX DANS LE RÉCIT CAMUSIEN

Résumé: *Dans notre travail, nous nous proposons de démontrer que les récits camusiens, loin d'être des textes absurdes, ont une forte motivation intérieure qui les sous-tend et qui en fait un univers autosuffisant et cohérent, régi par des lois internes autonomes.*

Mots-clés *: éléments primordiaux, récit, rôles actantiels*

L'œuvre littéraire d'Albert CAMUS a été souvent appréciée comme étant l'application en littérature de la philosophie de l'absurde telle que l'écrivain l'a conçue et développée dans son célèbre ouvrage *L'Envers et l'Endroit* (1958). Cette affirmation n'est vraie que partiellement : apparemment, les personnages camusiens ne suivent pas le trajet auquel on s'attendrait, mais leurs actions sont dictées par le hasard et eux-mêmes semblent exister, bouger et agir sous le signe de l'absurde. D'autre côté, les personnages camusiens sont bivalents, construits selon le principe qui domine *L'Envers et l'Endroit*, c'est-à-dire d'un visage positif, apparent, et d'un visage négatif, profond. De ce point de vue, l'œuvre camusienne reste cohérente et se développe en conformité avec la philosophie de l'absurde.

Mais l'œuvre camusienne est encore plus que cela. Dans notre travail, nous nous proposons de démontrer que les récits camusiens, loin d'être des textes absurdes, ont une forte motivation intérieure qui les sous-tend et qui en fait un univers autosuffisant et cohérent, régi par des lois internes autonomes. Il s'agit de l'interprétation mythologique de ses écrits, à la lumière de laquelle on constate que l'écrivain s'avère être un adepte contemporain du culte dionysiaque qu'il s'efforce de réitérer en mettant en scène des personnages et des faits de vie frénétiques, robustes et bien sûr tragiques car la vie des humains, à son avis, se résume à ce monde et alors il faut en épuiser toutes les ressources, on doit l'aimer passionnément et puis bien apprendre à mourir, afin de rester digne de la noble condition humaine. C'est ici qu'on doit chercher un point de départ pour une analyse de l'œuvre camusienne de quelle sorte qu'elle soit. Et à partir d'ici, tout peut être expliqué.

Il est évident que ces éléments primordiaux représentent une constante dans l'œuvre camusienne, comme une sorte de signature. Ce phénomène est tout à fait normal, vu l'origine méditerranéenne de l'écrivain. Origine dont les traces sont partout retrouvables dans son œuvre, notamment dans ses essais où elles sont le mieux explicitées, ainsi qu'on puisse parler d'une véritable mythologie de l'autochtonie. Mais le soleil et la mer s'avèrent être non pas seulement des éléments du décor algérien que Albert Camus a tant aimé, mais des pièces de résistance au cours du rite dionysiaque, tel qu'il est conçu par Camus comme la grande fête de la vie en harmonie avec la nature. Une véritable bacchanale, oserons-nous affirmer, qui prend le plus souvent une apparence tragique, parce que Dionysos exigeait aussi les sacrifices humains et, lors de ces célébrations payennes, les éléments naturels mêmes revêtent l'aspect de l'Envers : le soleil noir et l'eau morte.

Dans notre étude nous allons identifier les rôles actantiels concrets des éléments primordiaux dans le récit camusien, et comme support de notre démarche nous avons choisi deux textes de référence : *L'Etranger* qui est, probablement, le plus connu, et *La Chute*, le plus controversé.

Bien sûr, notre démarche de démonter la théorie conformément à laquelle l'œuvre camusienne s'inscrit à la lettre dans la philosophie de l'absurde du même écrivain,

semblerait audacieuse. Nos arguments pourraient être considérés spéculatifs ou forcés mais on est dans le domaine de la littérature et l'œuvre d'Albert Camus reste ouverte aux interprétations. De plus, notre travail se désire être une plaidoirie contre les théories qui donnent une portée péjorative au terme d'*absurde*, auquel les récits camusiens sont souvent associés: car nous avons écrit non pas avec le stylo, mais avec le cœur.

1. ***LES PERSONNAGES CAMUSIENS EN PERSPECTIVE PROPPIENNE***

En partant des contes de fées populaires, Vladimir PROPP a établi les sept célèbres typologies substantielles et leurs sphères d'action.

Dans le tableau de l'Anne 1 les typologies substantielles proppiennes apparaissent clairement ; on observe pourtant qu'en qualité de récits modernes, les fonctions des « *personnages* » ne correspondent plus aux schémas traditionnels. L'intrigue étant plus compliquée et l'objet recherché étant abstrait, les autres « *fonctions dramatiques* » deviennent, à leur tour, abstraites.

Dans *L'Etranger*, l' « Agresseur » n'est plus obligatoirement l'incarnation du mal, mais, au contraire, le soleil, qui généralement symbolise la vie. On a affaire ici au soleil noir, qui pousse le héros à la mort.

Cette idée apparaît plusieurs fois dans le récit : premièrement à l'enterrement de la mère de Meursault, où le soleil est évidemment lié à la mort et agresse le héros ; et deuxièmement, au scène du meurtre de l'Arabe qui clôt la première partie du roman.

Le fragment du meurtre de l'Arabe est emblématique pour la compréhension de *L'Etranger* et contient toute une isotopie du soleil, du feu et de la chaleur qui agressent, en marquant la fatalité de ce soleil noir (V. anne 2).

On insistera sur cet épisode parce que les éléments primordiaux font l'objet de notre étude et nous les considérons en tant qu'actants dans le récit camusien. Le soleil joue ici le rôle d'***Agresseur,*** suivant la typologie proppienne.

L'épisode appartient à un long récit où Meursault raconte comment des circonstances indépendantes de sa volonté l'ont amené au meurtre. Meursault est revenu à la source parce qu'il avait trop chaud : en effet, il vit au niveau de son corps et donc au niveau de ses envies

Comment Meursault réagit-il en face des éléments naturels qui l'écrasent ? Dans un premier temps, il essaye de combattre la chaleur, on a affaire à une réaction de tension du personnage exprimée par l'expression « *son front se gonfle sous le soleil* » qui est une réaction de défense. Seconde étape dans les sensations physiques avec le début de la perte de perception visuelle : lorsqu'il voit l'Arabe, il a en même temps une perception et un espèce de voile qui l'empêche (ce que nous fait penser à l'intervention de Maya, la déesse de l'illusion). Tout est centralisé sur le visage, autour des yeux et ainsi on remarque beaucoup mieux la croissance de sa souffrance, de l'hostilité du monde. Les expressions « *au même instant* » et « *d'un coup* » montrent qu'il prend d'un seul coup et complètement sa conscience. On retrouve les notions précédentes d'eau et de chaleur avec la sueur. Parallèlement, on a la restriction des perceptions du monde et une insistance sur l'attaque du regard (« *ronger…sel* »). L'image de l'épée marque la confusion de Meursault entre l'agression des éléments naturels et celle du couteau. L'expression « *la lumière a giclé* » met en évidence un mélange eau et lumière que ressent le personnage : le soleil prend le relais du couteau qui n'est pas encore agressif : l'Arabe n'a fait que de le sortir de sa poche. Finalement, cette confusion entre le couteau et le soleil marque que pour Meursault c'est le soleil qui a pris la responsabilité du danger du couteau.

La phrase « *brûlure que je ne pouvais plus supporter* » montre que c'est le climat et la chaleur qui ont provoqué ce drame : Meursault agit malgré lui. On peut voir que, d'un côté, il avance sans le vouloir, et que de l'autre l'Arabe l'agresse, ce qui présente Meursault en légitime défense.

Si dans *L'Etranger* le héros est tout à fait content de sa vie avant que la tragédie intervienne pour bouleverser toute sa vie et son système de pensée et de valeurs, le héros gardant jusqu'à la fin une sorte d'innocence, pour ce qui est du héros de l'autre récit qui nous intéresse, les choses en ce qui le concerne, sont plus compliquées. Jusqu'à un certain moment donné Jean-Baptiste Clamence est un homme heureux, plus que content de sa vie, comme l'était Meursault. Et la tragédie qu'il subit n'a lieu qu'au niveau de sa conscience.

Tout comme Meursault, ce personnage est agressé en quelque sorte par l'influence qu'un élément primordial a sur lui, il s'agit de l'eau cette fois-ci. Ce personnage est ambigu, il semble incarner la fonction de « Héros » dans son hypostase de Juge mais il est en même temps le Faux-Héros lorsqu'il se déclare Pénitent. Car, en effet, tout le récit est construit sur son monologue et son monologue suit les règles des réquisitoires. Dans ce réquisitoire, Clamence accuse l'humanité entière (par emple : « *Le mariage bourgeois a mis notre pays en pantoufles et, bientôt, aux portes de la mort »*[1]). Alors son statut réel, qu'il obtient dès par son orgueil, est celui de Juge, c'est sa fonction, c'est le Juge qui est le véritable Héros du récit. Il explique toutefois son exil à Amsterdam par le besoin qu'il eût ressenti de faire pénitence. Mai le rôle de pénitent n'est qu'un masque qu'il prend afin de tromper son interlocuteur. Et ce masque est le premier signe que J-B Clamence est un Faux-Héros en tant que Pénitent.

Le nom du personnage est chargé de symboles religieux. Jean Baptiste était à la fois prophète et martyr (en corrélation avec la fonction de juge-pénitent).Construit par analogie avec Jean Baptiste, Jean-Baptiste Clamence clame dans le désert de l'indifférence des hommes.

Il est donc, lui-aussi, un prophète : celui d'une ère nouvelle : « *Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement ! »* clame-t-il, à la fin de *La Chute.*

D'ici, l'importance de l'eau dans *La Chute,* mais aussi du baptême. Il y a un passage très intéressant à cet égard, construit sur une métaphore filée contenant trois termes qui font partie de la même isotopie de l'eau à signification symbolique d'eau bénie : ***le baptême, le bénitier*** et ***l'eau*** (V. anne 3).

A la fin du 4e chapitre il y a, en effet, tout un champ lexical de l'eau, pour n'en donner que quelques emples : « *le rire a continué de flotter autour de moi », « la mer monte »,* ou «*notre bateau ne va pas tarder à partir ».*

On peut comprendre que l'eau, en dépit de son caractère symbolique purifiant, ***agresse*** le héros. Elle est à la base d'une obsession, car c'est au milieu d'un décor humide qu'il avait assisté à un suicide, sans y intervenir, en traversant le Pont Royal, à Paris : « *novembre », « une heure après minuit », une petite pluie tombait »,* elle *«dispersait les rares passants »* - puis la noyade de la jeune passante et, après quelque temps, le rire monstrueux qui allait l'accompagner toujours, le souvenir du cri de la femme. En un mot, l'eau est à la base d'une sorte de névrose de Clamence, d'ici son sentiment d'être dans un « *bénitier immense ».*

C'est pourquoi la pénitence de Clamence réside dans l'existence dans une ville humide, que lui-même avait choisi : c'est parce que l'eau le torture.

---

[1] A. CAMUS, *Oeuvres,* éd. Gallimard, coll. "*Bibliothèque de la Pléiade"*, Tome I, p. 1485

Mais cette affirmation est valable pour le Faux-Héros qu'il est. Concernant le Juge J.-B. Clamence, le milieu humide de la ville d'Amsterdam apparaît comme Auxiliaire (en perspective proppienne) ou Adjuvant (selon Greimas).

Ainsi, Amsterdam, avec ses canaux concentriques, comme une toile d'araignée, ressemble à un piège tendu par Clamence pour attirer ses proies, ceux à qu'il va faire le récit de ses fautes pour les amener ensuite à se confesser.

En tant qu'Agresseur, Amsterdam est comme une prison volontaire pour lui, son *malconfort* qui lui permet de faire pénitence.

Mais Clamence – le Juge a choisi cette ville en tant qu'Auxiliaire, comme l'araignée choisit sa toile, pour piéger ses contemporains et ne laisser aucun espoir de rédemption : « *prophète vide pour temps médiocres* », il ne laisse aux hommes d'autre possibilité que…*la chute*.

Dans un premier temps, il paraît que Clamence s'établit à Amsterdam pour fuir son passé : lui qui aimait les *hauteurs* (et qui exècre les spéléologues), s'installe dans le « plat pays », aux « Pays Bas ». Il erce à Amsterdam la profession bivalente et ambiguë à la fois de « juge-pénitent », dans le bar « Mexico-city », et si Amsterdam s'oppose à Paris comme la périphérie (où il habite) s'oppose au centre (qu'il fréquentait), Amsterdam s'oppose au Mexico comme, topographiquement, le haut s'oppose au bas ou, symboliquement, le Nord s'oppose au Sud et l'eau au soleil. Amsterdam, c'est surtout et principalement l'eau, comme un rappel à Clamence de ses fautes passées : péchés de Clamence qui a bu la dernière ration d'eau d'un camarade qui allait mourir, péchés de Clamence qui n'a rien fait pour sauver la jeune femme qui s'est jetée du haut du Pont Royal, l'eau qui rappelle à Clamence tous les ponts, le Pont des Arts, où il a entendu le rire qui a provoqué sa chute, en lui faisant prendre conscience de son « ***inauthenticité*** ». Cette ville est représentée comme une vile des Enfers, ou comme les limbes qu'en sont le vestibule, où n'errent que des fantômes de ceux qui, lors de leur vie, n'ont pas reçu le baptême chrétien.

« *Toi qui entres ici, abandonne toute espérance* », nous dit Clamence, en faisant allusion à Dante. Il est, selon lui, dans le neuvième cercle, celui des traîtres (c'est-à-dire des ***indifférents***) et c'est comme tel qu'il se considère, du jour où il vit une femme se jeter dans la Seine sans intervenir.

Il est enfin à noter l'analogie entre Meursault dans *L'Etranger* (il tue « à cause du soleil ») et Clamence (il ne bouge pas « à cause du froid et de la pluie », donc, de l'***eau***) mais aussi la différence essentielle. Meursault ne se sent pas coupable, et en effet il n'a été qu'un instrument dans les mains du hasard. Clamence, bien que conscient de ses crimes « par négligence », utilise sa fausse pénitence afin de juger les autres.

Nous avons insisté sur l'analyse des deux récits camusiens afin de souligner que la notion de « personnage »envisagée par V. Propp reste très proche de la conception traditionnelle. De même, il était question de souligner, dès par ce premier chapitre de notre analyse, l'importance que les éléments dits « vitaux » prennent dans le récit camusien, non pas uniquement du point de vue symbolique, mais aussi de celui actantiel, car si chez Propp les notions de « personnage », « fonction du personnage » et « sphère d'action du personnage » comportaient une composante humaine qui les accomplisse, chez d'autres chercheurs ces notions deviendraient de plus en plus abstraites comme il es le cas de Greimas et Bremond. Le « personnage » évolue vers ***l'acteur*** et puis vers l'***actant*** et on verra comment, dans cette perspective, le premier plan du récit sera gagné par les éléments naturels dans l'œuvre de Camus.

Une étape de transition vers ces concepts est assurée par E. Souriau qui, après Propp, parle des « *fonctions dramatiques* » des personnages. Une synthèse de l'application de ce concept aux œuvres camusiennes est relevée dans le tableau de l'Anne 4.

Il y a une double portée de chaque fonction : la première est celle apparente, déclarée par le personnage plus ou moins explicitement dans le récit.

Ainsi, apparemment, Meursault (en tant que « *héros absurde* », comme il a été défini), ne désire rien. En approfondant la lecture, on constate qu'en effet le héros se contente de vivre en harmonie avec la nature et en conformité avec sa structure tempéramentale dionysiaque. Mais à un niveau plus profond du psychisme du personnage, il manifeste une pulsion de mort, celle-ci étant spécifique pour les méditerranéens, mais au-delà des aspects générales, le fait qu'il préfère l'amusement le lendemain de l'enterrement de sa mère en est une preuve. Premièrement, parce que la mère enterrée est réintégrée à la nature. Deuxièmement, car Meursault prend un bain héliomarin justement après les obsèques en désirant, inconsciemment, une union post – mortem avec sa mère. Et enfin, le rapprochement phonique *mère-mer* nous semble définitoire à cet égard.

Apparemment, le Bien qu'il désire est Marie Cardona, la femme emblématique pour l'espace méditerranéen, qui semble l'avoir engendrée, tout comme les eaux de la mer ont donné naissance à Aphrodite. Marie est belle et elle est une véritable femme car elle aime l'eau, le symbole exclusif de la féminité. Mais notons que son nom renvoie à une autre *MARIE*, la mère du Christ et l'image de la mère universelle…

Le Soleil qui l'agresse détruit son équilibre et son bonheur, mais le soleil est le symbole de l'autorité et, en plus, le soleil méditerranéen ne laisse pas d'ombres. Alors, c'est à cause de ce soleil méditerranéen qui le domine, qu'il manifeste toujours une sincérité absolue – sincérité qui va lui apporter, à la fin, sa mort.

Concernant l'autre Héros, le Bien qu'il désire est, comme on l'a précisé, l'exil, l'éloignement spatial de ses péchés passés et, à un niveau plus profond, l'oubli de ce que l'avait frustré auparavant, de ce qui n'avait pas satisfait son orgueil luciférique et l'oubli de sa condition humaine.

La force thématique orientée devient alors, pour lui, le désir de faire pénitence mais c'est un masque puisqu'en réalité, dès par cette pénitence, il oblige son interlocuteur de se confesser à son tour, afin de devenir son juge et, par extension, le juge de l'humanité entière.

Mais sa démarche est oblitérée par la présence de l'eau, qui lui rappelle les épisodes où il avait péché et sa conscience, en tant qu'opposant secondaire, ne lui permet pas d'oublier qu'en fait il est humain et mortel comme tous les autres.

2. *ACTEURS ET ACTANTS DANS LE RÉCIT CAMUSIEN. LE MODÈLE ACTANTIEL DE A.-J. GREIMAS DANS* L'ETRANGER *ET* LA CHUTE

Après V. Propp, A.-J. Greimas a développé les concepts de « personnage », « fonction narrative » et « sphère d'action », en les restreignant à deux concepts fondamentaux : ceux d'*ACTEUR* et d'*ACTANT*.

Par là, il résout le problème du « personnage » qui ne comporte pas le trait sémique [+humain], car les deux catégories sont très claires : les *acteurs* sont des humains ou des objets reconnaissables dans le discours narratif où ils se trouvent manifestement, tandis que les *actants* sont des objets (y compris des abstractions, telles que les valeurs morales, les attitudes ou, dans notre cas, les éléments de la nature) qui ont le rôle de fonctions remplies par les acteurs.

Dans cette perspective, on a affaire dans *L'Etranger* aux modèles actantiels présentés dans l'Anne 5.

Ainsi, dans la première partie du récit, le Destinateur est la mère de Meursault qui, après sa mort, donne à son fils un désir de vivre très violent, identifiable dans son désir et son plaisir de nager, d'aimer, de réaliser une communion avec les éléments de la nature. Mais au-delà de ce désir se cache une forte pulsion de mort (spécifique, d'ailleurs, pour les méditerranéens). Cette pulsion de mort sera plus explicite et satisfaite dans la deuxième partie du roman, dont l'objet narratif semble être la mort même. C'est le jury ici le Destinateur de l'objet.

Dans les deux séquences du récit, le Destinataire et le Sujet coïncident, il s'agit de Meursault.

Quant aux auxiliaires, on observe un transfert, une migration de l'Adjuvant de la 1re partie vers l'Opposant de la 2e (on observe, de même, que le rôle actantiel est rempli par plusieurs acteurs). Ce phénomène est tout à fait normale, parce qu'il est logique que l'Adjuvant de la vie soit l'Opposant de la mort et inversement.

Même si l'on n'a pas précisé explicitement, le dénominateur commun des deux schémas, qui reflètent deux désirs contradictoires, et en même temps la clef et le responsable des actions du Sujet, c'est sa structure tempéramentale dionysiaque. La Méditerranée engendre aux habitants de son basin un parado existentiel, une bivalence qui se retrouve dans le rite dionysiaque. Ainsi, il est vrai, le rite en question exigeait une certaine démesure de vivre, un *« désespoir de vivre »*, l'exacerbation des sens par les expériences frénétiques. Et c'est aspect est relevé dans la première partie du roman. D'autre côté, le rite dionysiaque exigeait parfois les sacrifices humains, et la deuxième partie parle de soi à cet égard. Par ce fait, d'être l'adepte fervent de ce culte dionysiaque, s'explique le comportement du Héros, y compris son athéisme et le geste d'agresser l'aumônier.

Pour ce qui est de Clamence, il est lui aussi athée, à la différence qu'il n'est pas dionysiaque, mais luciférique. Dans *La Chute*, les choses se présentent cf à l'Anne 6.

On constate la bivalence du héros du récit : on a affaire à un sujet Pénitent, selon ses dires, et à un anti-sujet Juge, selon ses faits. Par conséquent, le récit se construit autour des rôles actantiels bipolaires qui s'organisent autour de ces deux acteurs.

Le sujet désire un objet qui consisterait en faire pénitence pour les fautes du passé. Ce sujet est en même temps le Destinataire de l'objet, on a affaire à un Destinataire abstrait, la ville d'Amsterdam – un endroit propice à la pénitence, vu son aspect hostile, humide. La pénitence prend les formes de la fuite, de l'exil et de la confession. Dans sa démarche, le sujet est aidé par sa volonté, sa lucidité et par le moyen de la confession. On en tire la conclusion que la pénitence est non pas seulement un moyen, mais aussi une fin. Pourtant, le sujet est empêché de s'exiler à proprement parler car l'eau et le rire absurde l'accompagnent de Paris à Amsterdam, ne lui permettant pas d'oublier ses crimes passés.

On comprend toutefois que ces aspects déclarés par Clamence sont des apparences, et c'est maintenant que l'anti-sujet (ou l'anti-héros) fait son entrée en scène : Jean-Baptiste Clamence est en effet un JUGE. En cette qualité, l'objet qu'il poursuit est la ***satisfaction de son orgueil*** ; cette satisfaction lui est offerte par les interlocuteurs qui écoutent ses discours, ces interlocuteurs remplissant le rôle actantiel de Destinateur. Afin de révéler les faiblesses humaines, il se sert de l'ambiance sombre de la ville humide qui prédispose à la confession, de sa structure luciférique pleine de charme (dès là le sémantisme chargé de symboles de sa ***chute***), son orgueil étant le mieux satisfait par le

jugement. Pourtant, son orgueil n'est pas complètement satisafait, à cause de l'Opposant qui est sa propre conscience.

Alors, le récit se développe sur deux plans parallèles, symétriques et inverses, dont le point d'interférence est Jean-Baptiste Clamence – personnage ambigu, duale et trompeur.

3. *AGENTS ET PACIENTS DANS* L'ETRANGER *ET* LA CHUTE

C'est Claude Bremond celui qui a synthétisé, dans l'ouvrage *La Logique du récit*[1], les recherches proppiennes et greimasiennes dans le domaine de la sémiotique narrative.

Dans *L'Etranger*, le héros (Meursault) joue le rôle de pacient avec toutes ses variantes : il est premièrement Influencé par le Séducteur Raymond, lorsque celui-ci le détermine à devenir son ami et son complice, et par le Dégradateur qui est le Soleil, sa chaleur le poussant à commettre le crime ; Meursault est également le Bénéficiaire du Soleil lorsque ce soleil prend son visage positif, lors des journées heureuses que Meursault passe avec Marie. Et enfin, Meursault est à la fin le Victime du Soleil, à cause duquel il tue et finit par être tué.

On constate alors le rôle crucial que le Soleil joue dans le récit de *L'Etranger*. C'est pourquoi il est considéré un ***agent*** ; son action est orientée exclusivement sur Meursault, le ***pacient***, mais il est en même temps un agent involontaire, à cause du manque de conscience car il comporte le trait sémique [-humain]. De même, son rôle est important dans la diégèse parce que c'est le soleil qui oriente toutes les actions du récit, il apparaît dans les moments-clé : au début (à l'enterrement de la mère de Meursault), au milieu (au moment du meurtre de l'Arabe) et à la fin, lorsqu'il est valorisé par manque (puisque Meursault, emprisonné, le désire). Mais il ne faut pas oublier le chargement symbolique dont le Soleil est doué. On obtient ainsi une image comple de ce que le soleil signifie, mais qui reste ouverte aux interprétations.

Tout comme le Soleil dans *L'Etranger*, dans *La Chute*, l'Eau joue le rôle d'agent de premier rang, apte à modifier, à détourner même, le programme narratif initial du héros.

Dans *La Chute*, l'Eau est, tout d'abord, un agent Dégradateur : c'est à cause de la pluie que Jean-Baptiste Clamence n'intervient pas dans la noyade du Pont Royal et c'est à cause de cette noyade dans la Seine que le héros s'auto-exile Amsterdam, parce que avant de cet événement il était heureux et content de lui-même et après, sa propre conscience lui révèle le côté égocentrique de sa personnalité ; or, ne pouvant supporter cette réalité, il décide de s'enfuir ailleurs, afin d'oublier l'événement ennuyeux qui lui avait troublé.

Arrivé à Amsterdam, ville humide avec des pluies, du brouillard et ses canaux concentriques, l'Eau omniprésente devait être pour Clamence et son orgueil y compris un agent Protecteur mais, au contraire, il s'avère être plutôt un agent Frustrateur. Clamence voulait s'échapper aux souvenirs que l'Eau ne cesse de lui rappeller .

Mais on ne peut pas absolutiser l'idée que Clamence est une Victime de cet agent. Il en est aussi le Bénéficiaire, car l'Eau agit aussi sur les autres : en tant qu'Inhibiteur, par son omniprésence, l'Eau prédispose les interlocuteurs de Clamence à la confession ; cela fait, l'Eau devient pour Clamence une sorte de Prestateur, puisqu'elle lui offre la possibilité de satisfaire son orgueil en jugeant les autres selon les péchés qu'ils lui avouent.

Il serait intéressant d'envisager le rôle du Soleil dans *La Chute* et celui de l'Eau dans *L'Etranger*. Il est facile de constater que, détachés du cadre naturel où ils dominent, ces éléments primordiaux reçoivent une forte valorisation positive. Dans *La Chute*, le Soleil

---

[1] Cl. BREMOND, *La Logique du récit*, Seuil, 1973.

manque, c'est pourquoi il est désiré par le héros, qui imagine les paysages ensoleillés des îles tropicales ou de la Grèce, comme des paradis terrestres qui lui sont inaccessibles. D'autre côté, le soleil méditerranéen que désire Clamence est celui qui purifie, et à la lumière aigue duquel il ne reste pas de place pour le mensonge, sous lequel on ne peut se cacher, or la fuite, la dissimulation, l'ambiguïté semblent être les attributs du héros qui est en même temps un faux pénitent et un pseudo-juge. Alors sa place reste à Amsterdam, au milieu des eaux qui néantisent et les êtres, et leurs consciences.

D'autre côté, dans *L'Etranger*, l'Eau de la mer joue le rôle d'Améliorateur pour la souffrance que la chaleur provoque au héros. Elle est en même temps un (espace) Protecteur, étant associée souvent à l'idée de maternité. Pourtant, l'Eau joue aussi le rôle de Dissimulateur, sous la forme des gouttes de sueur qui empêchent Meursault de voir clairement et, de plus, en conjonction avec la lumière aigue du Soleil, elle crée un effet de loupe, en augmentant l'image que Meursault se fait vis-à-vis du couteau de l'Arabe. D'ici son illusion d'***épée de lumière*** par association involontaire, sa crainte, et son geste réfle. En un mot, dans ce contexte, l'Eau devient la forme qui cache Maya – l'illusion au service du Hasard.

CONCLUSIONS

Afin de démontrer que les éléments naturels en question sont des actants de la diégèse, notamment et surtout des Adjuvants et/ou des Opposants, nous avons observé que ces rôles ne pouvaient être accomplis sans leur fort chargement symbolique.

On est arrivé à la conclusion que, dans *L'Etranger*, le Soleil reçoit une valorisation négative et il y joue le rôle actantiel d'Opposant pour le désir de bonheur et d'harmonie que Meursault manifeste dans le premier plan de la diégèse, et le rôle d'Adjuvant pour son désir de mort, qu'il manifeste inconsciemment dès l'enterrement de sa mère. Le Soleil y est à la fois un sujet opérateur, car il change dramatiquement le programme narratif du héros. Au contraire, dans *L'Etranger* l'eau semble jouer le rôle d'Améliorateur, selon la typologie de Claude Bremond, sous la forme de la mer qui rafraîchit le héros après la chaleur infernale qu'il subit, et de Protecteur, en tant que symbole de la féminité et de la maternité ; et d'autre côte elle joue le rôle de Dissimulateur sous la forme de la sueur qui empêché le héros de voir clairement, qui augmente sa représentation visuelle et en cette qualité elle s'avère être un second adjuvant après le soleil, car elle contribue indirectement au crime et à la mort de Meursault.

Dans l'autre récit, *La Chute*, l'Eau représente le dénominateur commun des actions de Jean-Baptiste Clamence. On a vu que ce récit est construit sur un *trompe-l'œil :* Clamence se déclare Juge-pénitent ; par son discours il essaye de créer l'illusion qu'à Amsterdam il fait pénitence pour ses péchés passés mais en effet on se rend compte qu'il y est plutôt un juge. Ainsi l'Eau reçoit des valorisations différentes selon les buts de Clamence. Dans le plan apparent, elle est un Opposant, car la pénitence et l'exil de Clamence sont empêchés par l'omniprésence de l'Eau qui lui rappelle tous ses péchés ayant liaison avec cet élément : il s'accuse d'avoir bu l'eau d'un camarade moribond et de ne pas intervenir à la noyade d'une jeune femme. Pourtant, au second plan de la diégèse, où l'on a affaire à un Clamence –Juge, l'Eau joue le rôle d'Adjuvant, car elle, toujours par son omniprésence, rend les gens plus sensibles, plus influençables et ils deviennent la proie de Clamence qui, par ses confessions, les oblige à se confesser eux-mêmes, afin de pouvoir les juger. Du point de vue symbolique, dans *La Chute*, l'eau prend les représentations de l'eau infernale, de l'eau morte et de l'eau glacée ou amère qui signifient la stagnation de l'âme, traduite par l'indifférence de Clamence qui à son tour accuse l'indifférence de l'humanité entière, l'amertume du cœur et les forces obscures du sous-conscient.

A partir de ces considérations, les interprétations qu'on pourrait donner aux récits camusiens sont innombrables. Pour ce qui est de notre travail, nous n'avons pas donné une connotation négative aux aspects nocturnes et sombres des éléments primordiaux car nous les avons considérés l'envers de la même monnaye qui est le rite dionysiaque, rite qui, essentiellement, célèbre la victoire de la vie sur la mort, de la conscience sur les forces obscures de l'inconscient, de la spiritualité sur le corps. Nous avons seulement mis en évidence, peut être avec des arguments spéculatifs ou faibles parfois, cet aspect à partir duquel tout ce qui est considéré négatif ou « absurde » (au sens péjoratif du terme) devrait être réinterprété à la lumière de la mythologie que l'écrivain même avait pris en considération à cet égard.

A la fin de notre travail, nous considérons que l'œuvre camusienne semble être dominée par les célèbres mots du romantique anglais William Blake :

« ***THE PATH OF EXCESS LEADS TO THE TOWER OF WISDOM*** »

Bibliographie :

BREMOND Cl., *La Logique du récit*, Seuil, 1973

CAMUS A., *Oeuvres,* éd. Gallimard, coll. *"Bibliothèque de la Pléiade"*, Tome I, II, 1957;

GREIMAS A.-J., *Du sens,* Seuil, 1970;

GREIMAS A.-J., *Sémantique structurale*, Seuil, 1966;

KERNBACH V., *Dictionnaire de mythologie générale*, Paris, Hachette, 1995

PROPP V., *Morphologie du conte*, Seuil, coll. "*Points*", no 12, 1970;

SOURIAU E., *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Paris, 1950;

ANNEXE 1

TYPOLOGIES SUBSTANTIELLES PROPPIENNES DANS L'ETRANGER ET LA CHUTE DE ALBERT CAMUS

TYPOLOGIES SUBSTANTIELLES	*L'ETRANGER*	*LA CHUTE*
L'Agresseur	= la bande des Arabes = le soleil : 1. à l'enterrement de la mère du héros 2. au scène du meurtre de l'Arabe = le pouvoir judiciaire = l'aumônier	= l'eau (à plusieurs reprises) = le rire absurde et effrayant =la conscience du héros
Le Donateur	= Marie Cardona = L'espace méditerranéen Ces deux donnent au héros l'objet : *sa jouissance de vivre*	= la ville d'Amsterdam donne au héros son objet désiré, à savoir le refuge (l'exil), sa pénitence = les interlocuteurs du héros nourrissent son orgueil
L'Auxiliaire	= Marie Cardona =Céleste et tous ceux qui	= l'interlocuteur du héros, que ce dernier prend de

	témoignent en la faveur du héros à son jugement	témoin =parfois, le héros fait référence au diable (allusion intertextuelle au mythe faustien) = La ville d'Amsterdam pour le Juge - Clamence
La Princesse (le personnage recherché)	= Marie Cardona incarne l'objet de désir du héros mais cet objet est [-humain] = la jouissance dionysiaque de vivre du héros	= trait sémique [-humain] = objet déclaré : *l'exil et la pénitence* = objet réel : *le jugement des autres*
Le mandateur	= si l'on considère que la tâche principale du héros est l'obligation de vivre pleinement, le mandateur est sa *structure intérieure de nature dionysiaque* et *le paysage méditerranéen* qui l'engendre = dans des séquences moins importantes du récit, Marie, Raymond et d'autres personnages soumettent le héros aux diverses épreuves	= l'instance qui exige au héros de quitter Paris, de s'exiler à Amsterdam et d'y faire pénitence pour ses péchés passés ou de juger l'humanité est apparemment *sa conscience*, éveillée par l'hallucination du *rire absurde* et, au niveau sous-conscient, son *orgueil démesuré*

ANNEXE 2

« La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. A cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongeait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il me semblait que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'es tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai

tire encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur »[1].

ANNEXE 3

« […] ce cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche, de cheminer dans ce monde, à travers l'étendue illimitée de l'Océan, et qu'il m'y avait attendu jusqu'au ce jour où je l'avais rencontré. Je compris aussi qu'il continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de mon baptême. Ici encore, dites-moi, ne sommes-nous pas sur l'eau ? Sur l'eau plate, monotone, interminable, qui confond ses limites à celles de la terre ? Comment croire que nous allons arriver à Amsterdam ? Nous ne sortirons jamais de ce bénitier immense »[2].

ANNEXE 4

LES ACTANTS OU « FONCTIONS DRAMATIQUES » DE ***E. SOURIAU*** *DANS LES RÉCITS CAMUSIENS*

FONCTIONS DRAMATIQUES	*L'ETRANGER*	*LA CHUTE*
La Force thématique orientée	a) Le désir de Meursault de vivre en accord avec les éléments de la nature b) la pulsion de mort de Meursault[3]	a) Le désir de Jean-Baptiste Clamence de faire pénitence b) Le besoin de juger de Jean-Baptiste Clamence, engendré par son orgueil
Le représentant du bien désiré, de la valeur orientante	a) Marie Cardona b) Sa mère, réintégrée, après sa mort, *à la nature*	a) L'exil, la fuite b) L'oubli de sa condition humaine
Le Bénéficiaire virtuel de ce bien, aidé par la Force thématique orientée	Meursault	Jean-Baptiste Clamence
L'Opposant	a) Le Soleil b) la sincérité	a) L'eau b) La conscience
L'Arbitre qui attribue le bien	a)L'espace méditerranéen ensoleillé b) Le système judiciaire	La ville humide et hostile d'Amsterdam
L'Adjuvant	a) Le Hasard b)Sa structure dionysiaque	a) Sa volonté b) Sa structure luciférique

ANNEXE 5

MODÈLES ACTANTIELS GREIMASIENS DANS L'ETRANGER

ACTANTS	ACTEURS DANS LA PREMIÈRE PARTIE	ACTEURS DANS LA DEUXIÈME PARTIE
DESTINATEUR	= La mère défunte de Meursault =La structure dionysiaque de Meursault	Le Jury

[1] A. CAMUS, *Oeuvres*, éd. Gallimard, coll. "*Bibliothèque de la Pléiade*", Tome I, pp. 1184-1185

[2] *Ibid.*, Tome I, pp. 1525-1526

[3] On prend ici la signification freudienne du terme "pulsion"

OBJET	La vie en harmonie avec la nature	La mort : a) comme satisfaction de la pulsion de mort, au niveau implicite b) désir explicite à la fin du récit
DESTINATAIRE	Meursault	Meursault
SUJET	Meursault	Meursault
ADJUVANT	=Marie Cardona =L'espace méditerranéen	=Le Soleil =Le Jury =Le Procureur
OPPOSANT	Le soleil	=Marie Cardona = Céleste, Raymond, autres amis =le juge =l'aumônier

ANNEXE 6

MODÈLES ACTANTIELS GREIMASIENS DANS LA CHUTE

ACTANTS	ACTEURS APPARENTS	ACTEURS RÉELS
DESTINATEUR	Amsterdam Le Rire	Les interlocuteurs du Héros
OBJET	La Pénitence par a) l'exil b) la fuite	La satisfaction de son orgueil
DESTINATAIRE	J.-B. Clamence – Le Pénitent	J.-B. Clamence – le Juge
SUJET // ANTI-SUJET	J.-B. Clamence – Le Pénitent	J.-B. Clamence – le Juge
ADJUVANT	=sa volonté =sa lucidité =la confession	=La vile humide d'Amsterdam =sa structure luciférique =le jugement
OPPOSANT	=L'eau =Le Rire	Sa conscience

Alexandra SOARE
Universitatea din Piteşti

« QU'EST-CE QUE TU VEUX DIRE? » OU LE PROBLÈME DE L'INTERPRÉTATION DES SOUS-ENTENDUS

***Résumé** : Une analyse pragma-linguistique du langage de tous les jours révèlera deux types d'énoncés: à contenu explicite (ce qui est clairement exprimé, sans équivoque) et à contenu implicite (ce qui n'est pas dit directement, mais seulement suggéré). Il y a une certaine catégorie de l' implicite qui pose des problèmes, surtout au sujet décodeur: le sous-entendu, à cause duquel le destinataire du message se trouve parfois en difficulté, ne sachant pas ce que le locuteur « veut dire ». Pourtant, le sous-entendu n'est pas un phénomène tellement redoutable et si l'on applique certaines règles et connaissances à savoir: le contexte pris dans son sens large et/ou les maximes conversationnelles, on peut vraiment comprendre et « traduire » ces contenus « codés ». Il est important que le destinataire sache employer toutes ses quatre compétences simultanément et qu'il prenne en considération les indices de nature extralinguistique et rhétorico-pragmatique afin d'interpréter correctement le sous-entendu produit par le locuteur et d' y répondre adéquatement, selon qu' il a affaire à un sous-entendu malveillant ou inoffensif. Des emples illustratifs vont démontrer que ce mécanisme interprétatif fonctionne non seulement dans le cas de la conversation quotidienne, mais également dans le discours publicitaire, domaine où le sous-entendu a gagné du terrain, surtout dans les dernières années.*

***Mots-clés :** analyse pragma-linguistique, sous-entendu, maximes conversationnelles, discours publicitaire*

Lorsqu' on parle, que ce soit au chef, à un ami ou devant un public, il y a certaines choses que l' on préfère plutôt suggérer que dire directement, vu leur caractère, les conventions sociales ou tout simplement les intentions des sujets parlants. C' est ce que la linguistique appelle les contenus implicites et leur existence dans notre langage de tous les jours n' est un secret pour personne.

Il y a pourtant une catégorie de l' implicite qui, à cause de son caractère instable, pose des problèmes surtout au destinataire du message: **le sous-entendu**. Il arrive parfois que l' on entende un message indirect, que l' on reconnaisse comme tel, mais que l' on ne sache pas ce que le locuteur suggère. Alors, on demande: **« Qu' est-ce que tu veux dire? »**. C' est pourquoi nous nous proposons de démontrer, dans ce qui suit, que le sous-entendu, ce phénomène linguistique assez disputé, n' est pas du tout notre « ennemi »; au contraire, il peut devenir notre « allié », rendant la communication plus facile, à condition que l' on sache « traiter » attentivement, c'est-à-dire si l' on applique certaines connaissances linguistiques, extralinguistiques ou socio-psychologiques qui aident le décodeur à interpréter correctement et adéquatement le sous-entendu.

Avec Catherine Kerbrat-Orecchioni[1] on distingue deux types d' implicite: **les présuppositions** et **les sous-entendus. Les présuppositions** sont définies par le même auteur comme *« toutes ces informations qui, sans être ouvertement posées (i. e. sans constituer en principe le véritable objet du message à transmettre) sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l' énoncé dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif »*[2].

[1] Kerbrat-Orecchioni, C., *L' Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, p. 6
[2] Kerbrat-Orecchioni, C., op. cit., p. 25

Quand un locuteur énonce une phrase « s », les présuppositions « t » de « s » sont celles que le locuteur introduit tout en énonçant « s » et celles que l' allocutaire doit reconnaître, selon les règles grammaticales, à partir de la forme de l' énoncé. Proférant l'énoncé « s » le locuteur est prêt à admettre la validité des présuppositions « t » et, s' il le faut, les expliquer ultérieurement, car la présupposition entraîne au plus haut degré la responsabilité du locuteur, qui au moment où il énonce quelque chose, ne peut pas contester ses propres affirmations et les présuppositions qui en découlent.

Pour ce qui est du **sous-entendu**, il est défini comme *« toutes les informations qui sont susceptibles d' être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l' actualisation reste tributaire des certaines particularités du contexte énonciatif. »*[1]. Autrement dit, si les présuppositions ne peuvent être suspendues que par l'action des contextes très particuliers, en absence desquels elles s'actualisent automatiquement, les sous-entendus ont, au contraire, besoin, pour s'actualiser véritablement, d'informations cotextuelles et contextuelles, sans lesquelles ils n'existent qu' à l' état de virtualités latentes.

Par opposition à la présupposition, le sous-entendu n'entraîne pas nécessairement la responsabilité du locuteur, qui peut tout simplement annuler un sous-entendu tiré par son allocutaire, comme dans l'emple suivant: Michelle et Marie, deux femmes de quarante ans environ, se rencontrent à nouveau, après beaucoup de temps, et parlent de leur amie commune, Jacqueline. A un moment donné, Marie s'eclame à propos de Jacqueline:

-*Comme elle a changé!*

Sachant que Jacqueline n'est plus une jeune fille, Michelle pense que l'intention de Marie a été de dire que Jacqueline semble vieille. Elle dit:

-*Tu veux dire qu'elle a pris un coup de vieille?*

- *J'ai dit: Comme elle a changé!*

Ainsi Marie annule-t-elle le sous-entendu tiré par Michelle, tout en la laissant peut-être penser à d'autres sous-entendus, car, tout en s'épargnant la responsabilité, elle n'explique pas son énoncé qui reste assez ambigu.

Par opposition aux présuppositions, les sous-entendus se caractérisent par leur inconstance. On peut donc les déceler à l'aide du test de « cancellability » (neutralisation, annulation) auquel Grice fait appel pour identifier les implicatures conversationelles :

- soit en cherchant des situations dans lesquelles l'information problématique ne s'actualise pas,

- soit en observant ou construisant un enchaînement annulant le sous-entendu éventuel et, prouvant ainsi, si la phrase obtenue est grammaticalement correcte, son statut de sous-entendu.

La plus importante source de production du sous-entendu est la transgression des règles qui contrôlent le dire. Pour qu'il y ait communication, l'interlocuteur doit reconnaître l'intention du locuteur de produire un sous-entendu; sinon, il devra inférer les contenus sous-entendus, s'appuyant sur les informations offertes par le contexte. A ce niveau il ne faut pas négliger l'importance de la coopération de l'interlocuteur dans le décodage des sous-entendus. Certes, le sous-entendu existe théoriquement, étant produit par le locuteur avec une certaine intention, mais il faut également que le récepteur le reconnaisse. Il peut arriver que l'interlocuteur prenne, consciemment ou non, l'énoncé à la lettre et qu'il ne le décode pas en tant que sous-entendu, comme dans l'emple suivant:

A dit à B: Marie a maigri de dix kilos., voulant que B comprenne:Tu peux aussi maigrir si tu veux.

---

[1] Kerbrat-Orecchioni, C., op. cit., p. 39

B, ne se rendant pas compte du sous-entendu, répond: Oui, elle a réellement maigri. Elle est plus belle maintenant.

Dans d'autres cas, il arrive que l'interprétation du destinataire ne coïncide pas avec l'intention du locuteur; chaque fois qu'il y aura divergence entre le sens S voulu par le locuteur et le sens S[1] extrait par l'allocutaire, on parlera de dissymétrie encodage/décodage, dissymétrie dont sont d'abord responsables les différences de compétences entre le locuteur et l'allocutaire.

Ex: Supposons que Marie est chez Nicole et à un moment donné Nicole s'exclame:

-Quel beau temps!. Marie répond:

-Volontiers!

Il y a dans ce cas une dissymétrie encodage/décodage, due tant à la formulation ambiguë de Nicole qu'au fait que Marie ne possède pas certaines informations préalables sur Nicole, qui l'auraient aidée à interpréter l'énoncé correctement. Peut-être Nicole veut-elle suggérer par son énoncé: Puisqu' il fait tellement beau, j'ai envie d'aller chez mes grands- parents, à la campagne. Marie, ne sachant pas que chaque fois qu'il fait beau Nicole se rend à la campagne, interprète l'énoncé comme une invitation à se promener ensemble, car c'est , peut-être, ce qu'elle fait lorsqu' il fait beau, ce qui justifie sa réponse: Volontiers!

En effet, tout énoncé veut dire ce que que ses récepteurs estiment qu'il veut dire.Un énoncé n'accède au sens qu'au moment ou il est reçu, perçu et déchiffré. Autant de déchiffreurs, autant de sens différents. Chaque fois que l'énoncé sera interprété par divers décodeurs, il perdra sa signification initiale, tout en gagnant de nouvelles significations propres à la pensée de chaque interlocuteur. Lorsqu'il s'agit du sous-entendu, on a trois variantes: a) l'interprétation du destinataire coïncide avec celle du locuteur, b) le destinataire donne au sous-entendu une interprétation différente de l'intention du locuteur, ou bien , c) il ne se rend pas compte (ou fait semblant ne pas se rendre compte) du sous-entendu et l'interprète littéralement, comme dans l'emple ci-dessus.

Le sous-entendu est, comme l'on peut observer dans emples qu'on vient de mentionner, assez difficile à « maîtiser », mais cela ne signifie pas que son décodage symétrique et interprétetion adéquate représentent une mission impossible. Ainsi, Catherine Kerbrat-Orecchioni nous indique-t-elle une solution simple pour accéder à la signification correcte du sous-entendu et de tout énoncé: *« Interpréter un énoncé c' est tout simplement, qu' il s' agisse de son contenu explicite ou implicite, appliquer ses diverses "compétences" aux divers signifiants inscrits dans la séquence, de manière à en extraire les signifiés. ».*[1]

Le linguiste identifie quatre types de **compétences**: 1) linguistique, 2)encyclopédique, 3) logique, 4) rhétorico-pragmatique.

Valeurs instables, fluctuantes, dont le décryptage implique un calcul interprétatif et qui ne s'actualisent vraiment que dans des circonstances déterminées, le décodage des sous-entendus exige, outre l'intervention de la compétence linguistique, celle des compétences encyclopédique et/ou rhétorico-pragmatique du sujet décodeur.

La compétence linguistique permet aux sujets parlants d' assigner des signifiés, en vertu des règles constitutives de la langue, aux signifiants textuels et même paratextuels.

Toute unité de contenu possède, directement ou indirectement, un support linguistique quelconque, et même lorsqu'ils n'ont d'autre ancrage qu'indirect, les contenus implicites sont en quelque sorte fondés sur les contenus explicites, de telle façon que la reconiassance d'un sous-entendu présuppose l'identification du contenu explicite de

[1] Kerbrat-Orecchioni, C., op. cit., p. 161

l'énoncé. Donc, il n'y a aucune unité de contenu dont le décodage s'effectue sans l'intervention de cette composante linguistique, quelle que soit son hétérogénéité, due à l'existence, à l'intérieur de la même communeauté linguistique, des dialectes[1], sociolectes[2], idiolectes[3], etc.

La compétene encyclopédique se présente comme *« un vaste réservoir d'informations extra-énonciatives portant sur le contexte »*[4]: ensemble de savoirs et de croyances, systèmes de représentations, inteprétations et évaluations de l'univers référentiel.

C'est la compétence encyclopédique qui nous aide à décoder un sous-entendu du type: J'ai garé ma Porsche au garage comme un acte d'infatuation ou de louange parcequ'elle dicte au destinataire du message que les voitures Porsche sont d'habitude très chères et que leurs possesseurs sont des gens riches.

La compétence logique joue dans les fonctionnements langagiers un rôle essentiel, permettant d'effectuer un certain nombre d'opérations qu'on peut grouper en trois catégories:[5]

a) opérations qui s'apparentent à celles de la logique formelle (i. e. du type syllogistique). Etant très rares dans les énoncés produits en langue naturelle, les syllogismes canoniques[6] sont remplacés par les enthymèmes. Les enthymèmes peuvent avoir les prémisses et la conclusion posées ou implicitées.

Ex: Majeure posée : Les vrais amis ne trompent jamais

Mineure et conclusion implicitées: Tu es un vrai ami. Donc tu ne me tromperas pas.

b) opérations plus spécifiques de la logique naturelle : « post hoc, ego propter hoc»[7], glissement de la condition suffisante à la condition nécessaire, etc.

c) inférences « praxéologiques », c'est-à-dire les informations présupposées ou sous-entendues par l'énoncé de tel ou tel fait diégétique, qui, au nom d'une certaine logique des actions implique nécessairement ou éventuellement la réalisation d'autres actions corrélées.

Ex: J'ai épousé une fortune sous-entend, par le transfert sémantique du sème commun [+richesse] de [-animé] à [+animé], J'ai épousé une femme très riche.

La compétence rhétorico-pragmatique se définit comme « l' ensemble des savoirs qu' un sujet possède sur le fonctionnement de ces "principes " discursifs, qui, sans être impératifs au même titre que les règles de bonne formation syntactico-sémantique, doivent être observés par qui veut jouer honnêtement le jeu de l' échange verbal (…).»[8]

Il existe de nombreux principes rhétorico-pragmatiques qui interviennent dans l'acte communicationnel dont le plus mentionnées par les linguistes sont les fameuses maximes conversationnelles de P. H. Grice, maximes subsumées par le principe de

---

[1] forme régionale d' une langue considérée comme un système en soi

[2] utilisation particulière de la langue par une certaine classe sociale ou professionnelle

[3] utilisation personnelle d' une langue par un sujet parlant

[4] Kerbrat-Orecchioni, C., op. cit., p. 162

[5] ibidem, p. 166

[6] opération par laquelle, du rapport de deux termes avec un même troisième, appelé moyen terme, on conclut à leur rapport mutuel (Le Petit Robert). Ce type de syllogisme a deux prémisses (majeure et mineure) et une conclusion

[7] relation logique de cause à conséquence ou de conséquence à cause

[8] Kerbrat-Orecchioni, C., op. cit. , p. 194

coopération: « que votre contribution conversationnelle coresponde à ce qui est demandé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptée de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé »[1]

Les quatre maximes sont:

- La maxime de quantité:

« Que votre contribution contienne autant d'information qu' il est requis,
Que votre contribution ne contienne pas plus d'information qu' il n'est requis»[2]

- La maxime de qualité

«Que votre contribution soit véridique, i. e.
N'affirmez pas ce que vous croyez être faux,
N'affirmez pas ce pour qui vous manquez des preuves »[3]

- La maxime de relation

« Parlez à propos »[4]

- La maxime de manière (ou de modalité)

« Soyez clair, i. e.
Evitez de vous exprimer avec obscurité,
Evitez d'être ambigu,
Soyez bref (ne soyez pas plus proli qu'il n'est nécessaire),
Soyez méthodique »[5]

En effet, non seulement, mais surtout dans le cas du sous-entendu, les maximes conversationnelles jouent un rôle essentiel, toute transgression volontaire ou non de l'une ou de plusieurs de ces maximes entraînant des sous-entendus plus ou moins subtils, que le destinataire, à son tour, ne peut décoder correctement que s'il connaît le principe de coopération.

Imaginons la situation suivante: Pierre veut savoir quand sera l'anniversaire de Victor et demande à Paul: Quand c'est l'anniversaire de Victor?
Paul répond: C' est au mois d'Avril.
Apparement, Paul a trnsgressé la maxime de quantité, parce qu' il n'a pas donné l'information complète dont Pierre a besoin. En réalité, il a dit tout ce qu'il savait, et puisqu'il ne savait pas la date exacte de l'anniversaire de Victor, il a préféré être sincère (respectant donc la maxime de qualité), tout en courant le risque de donner une réponse qui n'est pas assez informative (en violant la maxime de quantité). Si Pierre connaît ces maximes et qu'il suppose que Paul les connaît lui aussi, il devra sous-entendre de cette réponse que Paul ne peut pas lui dire la date exacte de l'anniversaire de Victor, parce qu'il ne la sait pas.

L'emple ci-dessous joue toujours sur la transgression de la maxime de quantité, cette fois-ci avec une intention plus évidente que dans le premier cas:

Victor: Quand est-ce qu'on pourra se voir?

Marie: Un de ces jours.

Dans ce cas, la transgression de la maxime de quantité (Marie ne donne pas une information exacte) ne signifie pas que Marie ne sait pas donner une information complète, car il s'agit ici d'une situation qui dépend de sa propre volonté.Sa réponse ne pourrait pas

---

[1] P. H. Grice in Kerbrat-Orecchioni, C., op. cit., p. 195
[2] ibidem, p.196
[3] ibidem
[4] ibidem, p. 197
[5] ibidem

être traduite comme Je ne sais pas, mais plutôt comme Je n'ai pas envie de te revoir bientôt! . C' est ce que Victor, supposant que Marie connaît ce que le principe de coopération postule, devrait sous-entendre de cette réponse assez vague. Si Marie choisit une formulation indirecte, c'est par politesse, par le soin de ne pas refuser Victor trop directement, ce qui lui menacerait la face positive.

Des sous-entendus assez significatifs peuvent être également obtenus par la violation de la maxime de relation, comme dans l'emple ci-dessous:

A: Qu'est-ce que tu penses? Peut-on lui confier cette tâche?

B: Tu sais, c'est une personne très aimable.

Dans ce cas, B transgresse consciemment la maxime de relation, par le fait qu'il ne donne pas une réponse portant sur le sujet de la question. A lui demande s'il croit qu'une tierce personne, C, disons, a la capacité nécessaire pour accomplir une certaine tâche. Lorsque B répond que C est très aimable, la compétence encyclopédique de A doit lui dicter que l'amabilité n' a rien affaire à la capacité d'accomplir une tâche, ce qui exige d'autres qualités telles: responsabilité, discipline, pouvoir de travailler rapidement, etc. C'est pourquoi, de la réponse de B, A doit sous-entendre: Moi, je ne crois pas qu'on puisse lui confier cette tâche, sous-entendu que B peut annuler avec mauvaise confiance:Je n'ai pas dit qu'on ne peut pas lui confier cette tâche; j'ai dit qu'il est une personne très aimable.

Un autre emple joue sur la transgression de deux maximes conversationnelles à la fois. Imaginons le dialogue suivant:

Jean: Je n'ai plus de cigarettes.

Paul: Il y a un bureau de tabac dans le coin.

A la première vue, on pourrait dire que Paul n'a pas compris le sous-entendu de Jean *« Je n'ai plus de cigarettes; peux-tu m' en prêter une? »*, car s' il l'avait compris, normalement il aurait dû répondre: *Je peux t'en donner une.* ou bien*: Je regrette, mais je n'en ai moi non plus.* En réalité cet emple est beaucoup plus comple, car Paul ne donne que l'impression de ne pas avoir compris le sous-entendu, refusant par sa réponse la prière implicite de Jean, d`une manière toujours implicite qui nous autorise à interpréter l`énoncé comme: *Je regrette mais je ne peux pas te donner des cigarettes. Tu peux aller t`en acheter toi-même.* On découvre donc que cet emple joue sur la transgression des maximes conversationnelles : de qualité, parce que les participants à l'échange verbal disent quelque chose et pensent autre chose, et de manière (qui stipule, parmi autres, qu`il faut éviter les formulations ambiguës), parce qu`on peut considérer que les deux sont ambigus dans formulation de leurs intentions, et employent des expressions attenuées qui, littéralement, rendent une autre idée.

Le contexte pris dans son sens large (les participants à l' acte de communication, le but de cet acte et le cadre spatio-temporel de l'interaction verbale)[1] joue lui aussi un rôle fondamental dans le décodage et l'interprétation des sous-entendus, surtout lorsqu'on a affaire à des sous-entendus ironiques, comme dans l'emple suivant :

Soit l'énoncé : *Il ne manquait plus que ça !*.Son sens conventionnel est d'habitude positif, comme dans l'emple : *Nous voilà enfin dans notre appartement, il ne manquait plus que ça !*. Mais si le même énoncé est proféré par Marc, disons, qui est dans le parc et qui a oublié son parapluie à la maison, au moment où la pluie commence, la valeur en devient ironique : *Voilà la pluie, il ne manquait plus que ça !*. Il peut y avoir certains éléments paratextuels tels : une intonation particulière ou des gestes spécifiques qui signalent qu'il

[1] Maingueneau, D., *Les termes clés de l' analyse du discours*, Dunod, Paris, 1998, p. 11

s'agit d'une ironie, mais en absence de toute indication contextuelle, on ne saurait jamais quelle a été l'intention du locuteur au moment où il a proféré cet énoncé.

La conversation qoutidienne n'est pas le seul domaine où le sous-entendu se manifeste ; il se trouve aussi « à son aise » dans le **discours publicitaire**, où il a gagné du terrain, surtout dans les dernières années, avec le développement de ce qu'on appelle à juste titre l'industrie de la publicité.

Arrêtons-nous tout d'abord sur une réclame pour des lunettes de soleil pour les femmes, qui se présente sous la forme suivante : *Lunettes pour être vue* . C`est un emple qui nous montre que la publicité utilise parfois des astuces qui déplacent l`attention de la fonction principale de l`objet à acheter. Ainsi, au lieu de dire : *Lunettes pour vous protéger contre le soleil* ou *Lunettes pour mieux voir, lorsque le soleil brille* , le créateur de la réclame choisit de louer les lunettes pour leur fonction esthétique, produisant, par la simple transformation du verbe *voir* au passif, un sous-entendu tel : *Si vous portez les lunettes X, vous vous ferez remarquée partout.*

Une autre réclame fait appel à la compétence encyclopédique des lecteurs et se présente sous la forme suivante : *Il y a 110 mg de magnésium dans un litre d`Hépar. Ca permet d`envisager l`avenir avec plus de sérénité* . La catégorie cible de cette réclame est représentée par les gens stressés, actifs, ayant un emploi de temps très chargé (et ils sont assez nombreux) qui savent en même temps que le magnésium est un remède efficace contre le stress et la fatigue .

Le message sous-entendu de cette réclame est donc : *Si vous buvez de l`eau minérale Hépar, vous ne serez plus stressés.*

Tous ces emples sont voués à démontrer que le phénomène du sous-entendu, à cause de son caractère fluctuant et instable ne doit pas et ne peut pas être analysé indépendamment des sujets parlants ou du contexte de sa production. C'est pourquoi, afin de bien interpréter un tel énoncé implicite, le sujet décodeur doit s'appuyer également sur des éléments qui dépassent le niveau de la phrase, comme le principe de coopération ou le cadre spatio-temporel de la communication, tout en essayant de rendre son interprétation conforme au projet sémantico-pragmatique du locuteur.

Bibliographie :

Ouvrages de spécialité

KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'Implicite,* Armand Colin, Paris, 1986

MAINGUENEAU, D., *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, Paris, 1996

MASTACAN, S., *Discursul implicit al dreptului*, Junimea, Iasi, 2004

Référence des emples

CHAMBERLAIN, A., Steele R., *Guide pratique de la communication*, Didier, Paris, 1985

****Communiquer en français*, Didier, Paris, 1991

Le Nouvel Observateur, n° 1599, Juin-Juillet, 1995

Le Nouvel Observateur, n° 1598, Juin, 1995

Elle, n°2518, Avril, 1994

VSD, n° 696, Janvier, 1991

Cristina UNGUREANU
Universitatea din Piteşti

L'INTÉGRATION MORPHOLOGIQUE DES ANGLICISMES EN FRANÇAIS ET EN ROUMAIN

Résumé : *Moins généralisé, ce processus reflète un degré avancé d'intégration du mot étranger, qui se voit appliquer la morphologie flexionnelle ou dérivationelle de la langue d'accueil. A la différence de l'anglais, le français et beaucoup plus le roumain, sont des langues avec une morphologie assez riche où certaines classes de mots ont de nombreuses inflexions et dont la plupart des catégories sont marquées.*

Mots-clés *: anglicismes, intégration, morphologie*

Sans faire un compte exact des unités lexicales, à première vue on se rend compte que le gros des emprunts de notre corpus (nous avons sélectionné les quotidiens *Le Monde* et *Le Nouvel Observateur*, *Jurnalul Național* et *Adevărul* et deux revues mensuelles pour les jeunes, plus précisément *20 Ans* et *Biba* avec leurs correspondantes roumaines *20 Ani* et *Viva)* est constitué par les substantifs, il y a ensuite les verbes et dans une faible proportion il y a d'autres emprunts (adjectifs, adverbes, d'autres mots).

1. Substantifs

L'adaptation morphologique des anglicismes pose des problèmes liés au genre, au nombre, à l'articulation enclitique (roumain) et à la flexion du cas (roumain).

Le Genre

Comment attribue-t-on un genre à des unités lexicales étrangères ?

Dès le début nous voudrions signaler le caractère arbitraire du choix qui nous fait adopter un genre masculin ou féminin. Les choses se compliquent plus en roumain à cause de l'existence d'un troisième genre : le neutre, auquel il manque un paradigme propre mais qui utilise une combinaison du paradigme masculin au singulier et du féminin au pluriel. Par conséquent le genre est très lié en roumain au nombre et au cas.

Critères	FRANCAIS		ROUMAIN		
	Masculin	Féminin	Masculin	Féminin	Neutre
phonologie et graphie	- mots terminés en consonne : look, T-shirt		- mots terminés en consonne : stilist, pampers		- mots terminés en consonne : trend, look, star
morphologie	- suffis : er - booker ing - télémarketing ment - management		- suffis : er - manager		- suffis : er - voucher ing - casting ment - management

sémantique	/ +animé/ = genre naturel	/ +animé/ = genre nat.	/ +animé/ = genre naturel	/ +animé/ genre nat.	-
	/ +inanimé/	/ +inanimé/	/ +inanimé/	/+inanimé/	/ +inanimé/
genre non marqué	X				X

Bien que la nécessité d'adapter des éléments pris dans un système grammatical étranger au fonctionnement intrinsèque d'un système grammatical autochtone crée une sorte d'incertitude dans l'usage[1] nous pouvons quand même tracer des tendances générales dans le processus d'emprunt de tel ou tel genre : la majeure partie des anglicismes roumains deviennent neutres tandis que en français ils se voient plutôt attribuer le genre masculin.

On attribue souvent le genre masculin en français et neutre en roumain aux emprunts même si le concept auquel ils renvoient est féminin :

un drink – une boisson un showroom – une salle
un drink – o băutură un showroom – o sală
un party – o petrecere

Bien sûr il y a aussi des emprunts plus récents dont le genre ne se fi pas rapidement et flotte selon le désir et le sens des locuteurs :

Ro → un story (N) – o story (F)
→ un cola (N) – o cola (F)
Fr → le jet-set (M) – la jet-set (F)

Le genre exclusivement féminin n' est attribué que très rarement et cela se produit lorsqu'au moins une des conditions suivantes est remplie[2] :

- le référent est du se féminin (genre naturel)

Fr → une ecutive woman
Ro → o business woman

- la terminaison du terme exige généralement le genre féminin : les terminaisons les plus fréquentes sont :

Fr → - ion : une fashion
- ie : une sandwicherie
- euse : une winneuse

Ro → - ă : o subsidiară, o videoconferință,
- e: o inflație, o competivitate, o penalitate, o conexiune

- il y a analogie avec un terme féminin français / roumain :

Fr → une star – une étoile, une vedette
une check-list – une liste
Ro → Ø

Dans le corpus roumain nous n'avons pas trouvé d'anglicismes féminins à la suite d'une analogie avec un terme roumain, au contraire les termes qui renvoient aux concepts féminins en roumain restent neutres : un star, un playlist, un look, etc.

- il y a analogie au niveau sémantique : malgré l'aspect particulier de son référent, *jeep* fait penser à automobile ou voiture, une *success story* > histoire.

---

[1] Pergnier, Maurice, *Les anglicismes*, Presses Universitaires de France, 1989, p. 40
[2] Johnson, Micheline, *Les mots anglais dans un magazine de jeunes*, Verlag Peter Lang, 1986, p. 529

Il est à remarquer que les terminaisons des substantifs en roumain n'offrent pas d'indices suffisants et efficients pour établir le genre parce qu'il n'y a pas de terminaison que l'on puisse attribuer à un seul genre. En tous les cas, il n'est pas aisé pour le locuteur, même journaliste d'être au courant du genre de certaines unités étrangères.

La tendance moderne est de négliger la distinction de genre pour les substantifs /+animé/ qui désignent des occupations ou des titres :

Ro (ils prennent la forme masculine mais ils renvoient aux deux ses)
baby-sitter, manager, dealer, broker, designer

Fr - un / une baby-sitter
- un / une junkie
- un / une teen

De plus, en roumain le genre neutre a commencé à s'associer également aux substantifs /+animé/ :

ex. Caravana Cool Model a plecat la drum in căutarea viitoarelor **top modele** de talie internațională[1] (p.10)

Rozul prăfuit este una dintre cele mai căutate culori, chiar si de mari **staruri** în această vară. (p.18)

Le Nombre

Des règles variées régissent l'emploi du pluriel des anglicismes, visant soit les marques des pluriels anglais, soit les marques des pluriels français / roumains soit toutes les deux. Le français n'offre pas une transparence satisfaisante concernant ce sujet car sa forme de pluriel coïncide avec la forme anglaise (*-s*), tandis que le roumain construit son pluriel avec des inflexions spécifiques au genre : *-i* (masculin), *-e*, *-i*, *-le*, *-uri* (féminin), *-uri*, *-e* (neutre).

Notre corpus renferme les cas suivants des pluriels normatifs :

a. le pluriel de certaines unités lexicales étrangères est conforme aux règles de la langue cible :

Fr un leader – des leaders
un clip – des clips

Ro manager –manageri
card - carduri
computer – computere

b. le pluriel de certains anglicismes est conforme aux règles de la langue source :

Fr	des sixties	Ro	futures
	des hippies		caps
	des royalties		

c. certains anglicismes ont deux formes de pluriel :

Fr	dandies – dandys	Ro	sandwiches - sandvișuri
	flashes – flashs		blue chips – blue chipsuri
	sandwiches – sandwichs		news - newsuri
	patches – patchs		bulshits - bulshituri
	coaches - coachs		newsletters – newslettere

[1] Viva, Nr. 97/ iulie 2004

Il y a quand même des cas où le français fait son propre pluriel, sans prendre en compte la règle anglaise :

punch – punchs
trench - trenchs

Quelques formes anglaises au pluriel sont perçues en roumain comme étant au *singulier* et par conséquent on leur a créé d'autres formes au pluriel :

jeans – jeanşi
drops – dropsuri
sticks - sticksuri
snacks – snacksuri

d. les termes à suffi *–man* prennent le suffi *-men* au pluriel, mais il y a des cas où la marque du pluriel est doublée (en roumain) ou autrement exprimée (-mans, respectant le génie de la langue française) :

Fr superwoman – superwomen
businessman – businessmen
mais, barman – barmans
Ro jazzman – jazmeni
businessman - businessmeni
barman - barmani

e. le pluriel anglais n'est pas de rigueur pour quelques termes qui restent invariables en français à la différence du roumain qui utilise ses propres inflexions :

Fr le boss – les boss Ro boss - boşi
le campus – les campus campus – campusuri

f . un certain nombre d'anglicismes ne sont empruntés que dans leur forme plurielle :
Fr / Ro: tongs, mass média, public relations, dreadlocks, sixties, cornflakes etc.
Si la tendance générale récente est de respecter la forme du pluriel anglais, pourra-t-on parler à l'avenir du concept d'intégration ?

Le Cas

Le cas est spécifique au roumain et les inflexions suivent le modèle de la langue source. Si le substantif est emprunté alors on utilise un trait d'union :

site → génitif site-ului
boss → génitif boss-ului

L'article défini

De nouveau on prend seulement en compte le cas du roumain, qui ajoute l'article défini à la fin du substantif.

M designer<u>ul</u> - designer<u>ii</u>
F stewardes<u>a</u> - stewardese<u>le</u>
N top<u>ul</u> - topur<u>ile</u>

Le seul aspect à signaler est le trait d'union qui est très fréquent dans l'articulation enclitique, un signe que les mots étrangers ne sont pas complètement intégrés et que les locuteurs essaient de les adapter avec timidité :
showbiz-ului, shopping-uri, stick-ul, hit-uri, Tabu-ul, spray-ul, fitness-ul, week-end-ul, etc.

2. Verbes

Les verbes, représentent la catégorie morphologique qui trouve son intégration le plus facilement dans la langue cible.

La caractéristique la plus importante des verbes roumains est représentée par la distinction entre quatre conjugaisons, qui ont une origine latine : I – *a* (a mânca), II – *ea* (a bea), III – *e* (a merge), IV – *i, î* (a citi, a ocărî).

Presque tous les anglicismes se sont intégrés par le biais de la première conjugaison et seulement quelques uns dans la dernière, devenant plutôt des termes familiers, populaires :

to log – a se loga to print – a printa to stock – a stoca
to scan – a scana to list – a lista to perform – a performa

Quant aux anglicismes, le français manifeste aussi une préférence pour leur intégration parmi les verbes du premier groupe (-er) devenant de la sorte la conjugaison la plus productive :

to fling – flinguer to flash – flasher to glamour - glamouriser
to mix – mir to brief – briefer to chat – chatter

Il est intéressant de remarquer que beaucoup de verbes ont été dérivés des substantifs et n'ont pas été forcément empruntés directement aux verbes anglais : (look → relooker etc.)

3. Adjectifs

Ce qui pose un problème ou ce qui apporte des changements dans cette catégorie morphologique est le fait que l'adjectif anglais est invariable tandis qu'en roumain et en français celui-ci subit une inflexion assez précise. Ainsi, les langues roumaine et française témoignent à ce stade d'une intégration directe d'un bon nombre d'adjectifs empruntés à l'anglais qui restent toujours <u>invariables</u> dans la langue cible :

Ro	iubitorii muzicii ***folk***	firme ***off-shore***
	recrutarea ***online***	imaginea ***glamour***
	varianta "***live***"	cea mai ***trendy*** destinație de vacanță
	ținuta ***casual***	cea mai ***cool*** vedetă
	gustul **fresh**	un parfum ***sexy***
Fr	ces anciens babas ***cool***	confessions ***hot***
	les couleurs ***flashy***	des concerts ***live***
	une journée ***off***	d'une ***big*** qualité
	les produits les plus ***glamour***	

Bien sûr il y a aussi des adjectifs empruntés à l'anglais qui <u>obéissent aux règles</u> de la langue cible :

Ro	crestere rapida si ***sustenabilă***	Fr	des verres ***flashés***
	societati ***delistate***		la visière ***scratchée***
			une vue ***scotchante***
			garçons et de filles trop ***surbookés***

4. Adverbes

Les adverbes forment la catégorie des emprunts les moins nombreux. Nous pensons que c'est plutôt à cause du fait que les trois langues ont des moyens formels tout à fait différents de construire l'adverbe : généralement, en anglais c'est le le suffi –ly qui prédomine, en français, le suffi –ment, et en roumain les adverbes sont identiques aux adjectifs. Par conséquent nous n'avons enregistré dans notre corpus aucun adverbe ayant la terminaison –ly.

Le français et le roumain emploient tout de même des adjectifs et des substantifs qui jouent le rôle des adverbes :

Fr	passer ***incognito***	Ro	canta ***live***
	la rayure multicolore se porte ***flashy***		te simți ***sexy***

Conclusion :

Bien des anglicismes ont été francisés ou roumanisés tout au long du processus d'emprunt, mais l'intégration par la modification graphique et phonétique est de moins en moins fréquente de nos jours.

En ce qui concerne l'intégration morphologique nous avons constaté que ce sont les substantifs, de loin les plus nombreux qui représentent les emprunts et ceux-ci sont pour la plupart de genre masculin (en français) et de genre neutre (en roumain). Dans une perspective plus large[1], l'attribution d'un même genre à la plupart des mots *empruntés* est sans doute chose commune, comme l'affirme Haugen : « In most languages for which the phenomenon has been studied, there is a clear tendency to assign loanwords to one particular gender unless specific analogies intervene to draw them into the other classes ».[2]

Bibliographie :

ETIEMBLE, René, *Parlez-vous franglais ?*, Paris, 1973 p. 183

HAUGEN, Einar, *The analysis of linguistic borrowing, Language, 26, 1950*

JOHNSON, Micheline, *Les* mots anglais dans un magazine de jeunes, Verlag Peter Lang, 1986, p. 529

PERGNIER, Maurice, *Les anglicismes*, Presses Universitaires de France, 1989, p. 40

[1] Johnson, Micheline, op. cit., p. 571

[2] Haugen, Einar, *The analysis of linguistic borrowing*, Language, 26, 1950, p. 218

Florentina ZAMAN
Universitatea din Piteşti

MODALITÉS DE RÉALISATION DE L'INJONCTION. LES FORMES VERBALES

***Résumé** : Notre analyse sur l'injonction se propose l'étude des modalités de réalisation de celle-ci, notamment des formes verbales : l'impératif, le subjonctif, l'indicatif présent et futur, le futur périphrastique, le conditionnel. Chaque forme verbale est caractérisée brièvement du point de vue des valeurs réalisées. Nous avons fait appel au roman de Georges Simenon* L'Homme qui Regardait Passer les Trains *afin d'illustrer de diverses nuances exprimées à l'aide de ces formes verbales.*

Mots-clés : *injonction, formes verbales, force illocutionnaire*

Notre étude s'arrêtera sur l'une des modalités d'expression les plus utilisée et les plus expressives d'ailleurs, qui est représentée par *l'injonction*, qui a beaucoup de valeurs, telles que : *l'ordre, la demande, la prière, la supplication, la suggestion, l'exhortation, la menace, l'avertissement*, etc. Ces valeurs de l'acte injonctif peuvent être rendues à l'aide de diverses modalités grammaticales qui, à leur tour, confèrent à la même valeur des nuances assez différentes. On doit remarquer que c'est tout d'abord le contexte et le co-texte qui rendent possile l'actualisation de l'une des forces spécifiques, exprimées à travers l'impératif, le subjonctif, l'indicatif présent et futur, le conditionnel, le futur périphrastique, etc.

Le roman que nous avons choisi comme objet de notre démarche concernant l'acte injonctif, *L'Homme qui Regardait Passer les Trains* de Georges Simenon, est un roman qui illustre le parler quotidien, le flux naturel du langage, sans faire appel à un langage artificiel. Et ce parler quotidien est très riche en ce qui concerne les diverses valeurs de contenu, telles que : *l'ordre, la demande, la menace, la suggestion, l'invitation, l'exhortation, le vouloir, le désir*, etc. Ce roman se plie parfaitement à notre analyse de l'acte injonctif.

Le ***mode impératif*** s'identifie à la phrase impérative, manifestation linguistique de la modalité injonctive. Cela est associé à une force illocutionnaire générique – *la force injonctive* -, subsumant plusieurs forces secondaires ou spécifiques. La force illocutionnaire qui privilégie d'ailleurs ce mode est représentée par *l'ordre*, mais nous avons trouvé aussi d'autres valeurs qui peuvent être associées à l'impératif, telles que : *la demande, la menace, la prière, le conseil, la suggestion, l'invitation, la défense, la proposition,la supplication*, etc.

« - En somme, si j'ai bien compris ce que Jeanne m'a expliqué, ce qu'il vous faut, c'est un abri, en attendant qu'on vous ait procuré des papiers ?

Il prit le cigare des lèvres de Popinga pour y allumer sa cigarette et décide, désinvolte :

-On verra ça tout à l'heure! Restez-là haut en attendant ! (chapitre IV, p. 81)

Dans cet emple l'énoncé injonctif *Restez-là haut en attendant !* est rendu à l'aide du verbe du premier groupe *rester* conjugué à l'impératif, deuxième personne du pluriel. Le contenu communicationnel de cet énoncé constitue un *ordre* exprimé *directement*, le locuteur communiquant exactement son intention. L'attitude que le locuteur a vis-à-vis de son interlocuteur est très détachée, il ne s'impliquant pas émotionnellement dans ses rapports avec l'allocutaire ; d'abord il résume ce qu'il vient de comprendre et ensuite

comme s'il était une personne assez importante prend le cigare des lèvres de l'autre, celui-ci le lui permettant parce qu'il se trouve dans une situation qui ne lui permet pas de se plaindre. Le locuteur répond au problème de l'autre au début par une hésitation, sa solution étant d'abord seulement virtuelle. L'interlocuteur se voit en quelque sorte obligé à se soumettre à l'ordre de son locuteur étant suivi par la police.

« (...) Vous savez qu'on va fermer ?...
-Cela m'est égal.
-Qu'est-ce que vous voulez faire ?
-Aller chez vous.
-Chez moi, non, c'est impossible... À l'hôtel, si vous voulez...
-C'est bien !
-Dis donc, tu as l'air accommodant, toi !
Il eut un sourire étroit. C'était drôle, il n'aurait pas dire pourquoi ! » (chapitre III, p. 61)

L'énoncé injonctif *Dis donc, tu as l'air accommodant, toi !* est réalisé du point de vue morphologique par le verbe *dire*, conjugué à la deuxième personne du singulier de l'impératif. Le locuteur attire l'attention à l'autre qu'il est temps de fermer et désire savoir ce que l'autre fera, parce que la première réponse de l'interlocuteur montre son indifférence vis-à-vis de ce qui va suivre. Ce que le locuteur veut vraiment savoir c'est l'opinion de l'autre d'aller ou non à l'hôtel ; son acte constitue une *demande* assez sérieuse, car l'attitude qui semble traduire peut-être le fait qu'il s'en moque même de l'autre. L'acte de langage est *direct*, car le locuteur communique exactement son intention ayant aussi d'autres indices : il regarde son interlocuteur et observe l'attitude que celui-ci a à l'égard d'une certaine situation.

« -Écoutez, Jeanne, larmoya-t-il, tête basse, vous êtes méchante avec moi, alors que je n'ai que vous pour me comprendre et...
-N'approchez pas. » (chapitre VI, p. 124)

Les énoncés injonctifs sont rendus à l'aide des verbes du premier groupe *écouter* et *s'approcher*, conjugués à la deuxième personne du pluriel de *l'impératif*, le premier à la forme affirmative, le deuxième à la forme négative (la négation prédicative *ne...pas...*). Les contenus communicationnels de deux énoncés représentent dans le premeir cas une *prière*, suggérée d'ailleurs par le verbe *larmoyer* et par la position de la tête, attitude caractéristiue de ceux qui veulent attirer l'attention et de passer pour des victimes, qui peut aussi marquer le fait que le locuteur veut paraître sincère. Dans le deuxième cas il s'agit d'une défense, l'interlocuteur devenu locuteur interdit à l'autre de s'approcher de peur qu'il ne lui fasse quelque chose. Lors d'une interaction verbale les rôles discursifs changent ; celui qui était locuteur devient maintenant interlocuteur et vice-versa, parce que dans un dialogue les personnes impliquées n'ont pas une place pré-établie, elles pouvant toujours changer leur statut. Les actes de langage exprimés sont *directs*, car le locuteur communique exactement son intention, aussi que l'interlocuteur. Dans le premier cas l'interlocuteur, Jeanne Rozier, n'accomplit pas la prière de Kees, et, dans le de son interlocuteur semble ignorante et même indolente à la fois. La réponse de l'autre ne se concrétise pas par des mots, mais par la mimique de son visage – le sourire étroit –deuxième cas Kees Popinga accomplit l'acte de s'approcher de Jeanne, ou autrement dit il ne tient pas compte du désir de l'autre.

« Elle s'asseyait au bord du lit, regardait son compagnon avec attention, soupirait enfin.

-J'aurais dû voir tout de suite que t'avais pas la tête d'un miché… Quand t'as parlé de commerce, cette nuit, qu'est-ce que tu voulais dire ?... je parie que tu fais dans la coco !... Ose dire que ce n'est pas vrai !... » (chapitre III, p. 66)

Cet énoncé injonctif se réalise du point de vue morphologique à l'aide du verbe modal *oser*, conjugué à *l'impératif*, à la deuxième personne du singulier. Le locuteur semble préparer ce qui suit par le regard attentif qu'il jette à l'autre, comme si pour l'attentionner que s'il mente il ne serait pas convenable pour lui. Jeanne Rozier a déjà une idée de ce qu'il se passe et elle attend la confirmation de l'autre, chose accentuée par le pari qu'elle affirme, prouvant ainsi sa certitude forte. L'acte qu'elle réalise est *une menace* et le modal *oser*, qui renvoie l'interdiction, met l'allocutaire dans l'impossibilité de répliquer. L'acte de langage exprimé est direct, car le locuteur communique exactement son intention, et dans ce cas-là, l'interlocuteur n'ayant d'autre alternative qu'à dire la vérité, c'est-à-dire accomplir l'intention de son locuteur.

« Supposez qu'on vous dise que, pendant tout le reste de votre vie, vous ne mangerez que du pain noir et du saucisson.

Je vous assure, monsieur le rédacteur en chef, que ce sont des choses qui font du mal à lire. (…)Est-ce que vous n'allez pas essayer de vous persuader que le pain noir et le saucisson sont d'excellentes choses ? » (chapitre VII, p. 160)

L'énoncé illustré par cet emple est du point de vue de la modalité d'expression une injonction, étant rendue à l'aide du verbe du premier groupe *supposer*, conjugué à la deuxième personne du pluriel de *l'impératif*. Pour ce qui est du contenu communicationnel, on a affaire à *une suggestion*, le locuteur cherchant de faire l'autre s'imaginer le reste de sa vie – une vie misère – s'il ne le laisse pas tranquille et n'arrête pas de publier toutes sortes de choses sur lui. En fait, ce que le locuteur veut accomplir par ses paroles c'est que chacun a le droit de faire ce qu'il veut, que personne n'a le droit de se mêler dans son intimité. L'acte de langage exprimé est direct, car le locuteur communique exactement son intention vis-à-vis de l'autre qui semble le fâcher réellement.

« En effet, un peu plus tard, ce fut Rose qui frappa à la porte.

-Ouvrez !dit-elle en même temps. C'est votre dîner.

Popinga s'était levé. L'huis ouvert, et comme Rose était encombrée d'un plateau, il l'avait fait exprès de se placer entre elle et la porte et de la regarder avec des petits yeux inquiétants. » (chapitre VI, p. 112)

Cet énoncé injonctif est rendu à l'aide du verbe du troisième groupe *ouvrir*, conjugué à la deuxième personne du pluriel de *l'impératif*. En ce qui concerne le contenu propositionnel, on a affaire à une invitation assez impérative, le locuteur faisant des efforts pour tenir le plateau avec le dîner de l'autre ne pouvant pas ouvrir la porte tout seul. L'interlocuteur qui ne fait pas sentie sa présence par des mots, mais par des gestes – il s'était placé exprès entre le locuteur (la servante) et la porte pour l'empêcher d'avancer ; son attitude traduisant peut-être son refus de manger ou, tout simplement, d'ennuyer l'autre coûte que coûte. L'acte de parole exprimé est direct. L'interlocuteur qui n'avait pas commandé le dîner, celui-ci lui étant envoyé par sa femme s'oppose à l'accomplissement de l'acte par son refus d'élibérer la place.

L'impératif peut aussi être accompagné de *quasi-commentaires* (qui indiquent la nature de l'acte illocutionnaire accompli par l'énonciation de l'impératif) ou de *verbes parenthétiques* (qui indiquent l'intention de communication). Nous avons observé dans notre analyse que les quasi-commentaires caractérisent surtout la *prière* et la *supplication*.

« -Buvez, je vous en prie, et dites-vous, qu'il vous restera toujours cette consolation-là ! » (chapitre I, p. 21)

Cet énoncé injonctif est rendu par deux verbes : *boire* à l'impératif, deuxième personne du pluriel, et *dire*, conjugué aussi à *l'impératif*, à la deuxième personne du pluriel. La première partie de l'énoncé constitue une *prière* polie, la politesse étant suggérée par le verbe *prier* et on peut la supposer par le ton de la voix, tandis que la deuxième partie représente une demande de confirmation, le locuteur cherchant de faire son interlocuteur reconnaître et répéter que ce qu'il lui dit est vrai. Il veut ainsi réaliser une sorte d'impact positif sur l'autre, en essayant de lui donner un souvenir – une consolation – que les choses étaient assez belles lorsqu'ils se rencontraient boire quelque chose. Les actes de langage réalisés sont directs, le locuteur réussit à communiquer exactement ses intentions. L'impact que ces deux contenus communicationnels produisent sur l'interlocuteur est positif, parce que les mots de l'autre ont le rôle de l'apaiser.

Les énoncés dans lesquels toutes les valeurs de ce mode apparaissent actualisées par différentes formes verbales sont assez catégoriques, la force de l'impératif dominant celles du subjonctif.

Par rapport à l'impératif, *l'idée d'ordre* rendue à l'aide du ***subjonctif*** peut dégénérer en souhait, d'autant plus qu'il s'agit d'une injonction médiatisée et adressée à l'agent censé l'exécuter non pas directement, mais par l'intermédiaire d'un tiers qui va la lui rapporter. Le subjonctif, aussi que l'impératif a aussi d'autres valeurs de contenu, telles que : *le désir*, *l'exhortation*, *la volonté*, etc.

« Qu'on me donne une heure de bonheur, et je reviendrai un excellent chrétien. » (chapitre X, p. 196)

Dans cet emple l'énoncé injonctif se réalise du point de vue morphologique à l'aide du verbe *donner* au subjonctif, troisième personne du singulier. Le locuteur adresse un souhait à la divinité, fait qui semble être conditionné par cette heure de bonheur qu'il désire. Il semble avoir besoin de cela pour changer en effet – *et je reviendrai un excellent chrétien* . D'ailleurs le ton qu'il emploie accentue ce désir.

« Qu'on sache seulement que, d'après Jeanne Rozier, dont l'état est aussi satisfaisant que possible, le Hollandais ne possède qu'une somme d'argent insuffisant pour tenir le coup longtemps.

Qu'on sache aussi qu'il est aisément reconnaissable à certaines manies dont il est incapable de se départir et nous aurons dit tout ce qu'il nous est permis de dire. » (chapitre VIII, p. 166)

Ce fragment représente un communiqué que le commissaire Lucas fait dans la presse de Kees Popinga. Du point de vue de la modalité d'énoncé on a affaire à une injonction, réalisée dans les deux cas à l'aide du verbe du troisième groupe *savoir*, conjugué à la troisième personne du singulier, à la forme affirmative, du *subjonctif présent*. Pour ce qui est du contenu propositionnel de deux énoncés injonctifs il s'agit du *désir* exprès du locuteur qui cherche à faire l'interlocuteur accomplir cela. Le commissaire informe les lecteurs des journaux respectifs que la personne recherchée par eux a peu d'argent et qu'elle a certains comportements qui la font aisément reconnaissable. De cette manière la police représentée par la voix du commissaire cherche à rassurer les gens que tout sera bien ; elle cherche aussi à garder sa crédibilité et à la renforcer. Les actes de paroles de deux énoncés sont directs, car le locuteur communique exactement son intention que l'interlocuteur – les lecteurs – est censé accomplir.

À la différence de l'impératif qui envisage le procès comme réel, le subjonctif est prospectif, le procès étant susceptible de se réaliser dans un avenir plus ou moins proche.

Le ***présent de l'indicatif*** est le temps du monde de ce qui est, et le procès décrit par l'énoncé est perçu comme contemporain de l'acte d'énonciation du locuteur. L'emploi de ce temps pour exprimer une injonction s'explique par la valeur de certitude et d'immédiateté que le locuteur attribue à l'accomplissement du procès.

« -Maintenant, si vous n'avez pas trop sommeil, vous pouvez m'accompagner jusqu'au train... » (chapitre I, p. 27)

L'injonction en question se réalise du point de vue morphologique à l'aide du verbe modal *pouvoir*, conjugué à la deuxième personne du pluriel de *l'indicatif présent* dans une phrase assertive. Le contenu propositionnel de cet énoncé injonctif constitue une demande atténuée, plutôt une suggestion. On sait qu'une phrase assertive ayant comme prédicat un verbe à l'indicatif présent peur atténuer une injonction parce qu'elle présente sa réalisation comme inéluctable. La conjonction *si* n'est pas employée dans le sens conditionnel, ne posant aucune condition, mais tout au contraire elle est utilisée d'une manière causative, dans le sens de *comme, parce que*. Le verbe modal *pouvoir* marque la possibilité, le fait que l'interlocuteur a vraiment cette possibilité parce qu'il n'a pas trop sommeil ; son état lui permet de faire cela. L'acte de parole exprimé est indirect, car le locuteur ne donne pas un ordre concret à l'autre, seulement il lui suggère son intention à l'aide du verbe modal *pouvoir*.

Le locuteur peut employer un énoncé au ***futur*** pour *ordonner*, *conseiller*, *prier*, *suggérer*, etc. parce que celui-ci a une valeur de vérité (l'état de choses envisagé par l'énoncé en question doit se réaliser). Le futur peut être tantôt plus fort, tantôt plus faible que l'impératif. Dans le premier cas il s'agit du *futur catégorique* (le futur simple de l'indicatif) et dans le deuxiéme cas il s'agit du *futur suggestif* (le futur périphrastique). Le futur catégorique exprime un ordre puissant, il n'admet pas de réplique, étant de la sorte plus fort que l'emploi de l'impératif même.

« -Quand tu seras prête, tu iras me chercher un rasoir mécanique, un savon à barbe, un blaireau et une brosse à dents... » (chapitre VII, p. 130)

L'injonction de cet emple est rendue du point de vue morphologique par *le futur de l'indicatif*, à l'aide du verbe *aller*, conjugué à la deuxième personne du singulier, à la forme affirmative. Le contenu propositionnel de cet énoncé injonctif représente un *ordre* puissant qui n'admet pas de réplique, car le locuteur s'efforce de montrer à l'interlocuteur l'inanité de sa résistance – L'emploi de l'adverbe *quand* ne laisse aucune autre alernative à l'interlocuteur et lui impose la réalisation de cet acte. L'acte de langage exprimé est direct (le performatif primaire), car le locuteur communique exactement son intention, et l'interlocuteur ne peut que l'accomplir.

« Voilà1 vous irez au 13 de la rue Fromentin. Vous monterez au troisième, chez Mlle Rozier. Elle attend un taxi pour la conduire tout de suite à la gare. Voici vingt francs d'accompte. » (chapitre VI, p. 127)

Le fragment ci-dessus contient deux énoncés injonctifs, les deux réalisés du point de vue morphologique par *le futur de l'indicatif*, à l'aide des verbes du premier groupe *aller* et *monter*, les deux conjugués à la deuxième personne du pluriel, à la forme affirmative. Pour ce qui est du contenu communicationnel de deux énoncés injonctifs il s'agit de deux ordres, qui prennent la forme des indications : *au 13 de la rue Fromentin, au troisième, chez Mlle Rozier*. D'ailleurs, le statut de l'interlocuteur ne lui laisse autre possibilité que

d'accomplir ce que le locuteur lui dit, étant donné le fait que celui-ci paye le premier pour ce travail. Les actes de langage réalisés dans les deux cas sont directs, l'état de choses dénommé doit forcément être accompli par l'interlocuteur.

Quant au *futur suggestif*, qui rend les effets de sens du futur périphrastique, nous avons montré qu'il peut être employé pour exprimer *une invitation très discrète, une suggestion, un ordre*, étant plus faible du point de vue illocutionnaire que l'impératif.

« (...) Si vous ne restez pas ici et qu'il vous arrive d'avoir besoin de quelque chose, mettez une annonce signée Kees... Cela suffira... Maintenant, vous allez me donner un petit coup de main... Cela m'ennuyait de partir ainsi, tout seul, comme un pauvre... Qu'est-ce que je vous dois, patron ? » (chapitre I, p. 26)

L'énoncé injonctif illustré par cet emple est rendu à l'aide de la périphrase verbale *aller + infinitif (donner)*, conjuguée à la deuxième personne du pluriel, à la forme affirmative. Du point de vue du contenu communicationnel, on a affaire à une *suggestion* ; cette valeur d'atténuation du futur donne à l'interlocuteur l'impression qu'il peut s'opposer à l'énonciation, donc à l'accomplissement de l'état de choses dénommé. Le locuteur vient compléter ce qu'il a dit auparavant par le fait que cela l'ennuyait de partir ainsi, seul, comme un pauvre ; il semble regretter le fait qu'il doit s'en aller et c'est pour cela qu'il demande à son interlocuteur l'aide. D'autre part, le locuteur semble suggérer à l'autre de l'accompagner. L'acte de langage exprimé est indirect ; ce futur de suggestion imposant la certitude de l'accomplissement de l'intention du locuteur parce que celui-ci considère qu'au moment de l'énonciation toutes les conditions sont remplies en vue de cet accomplissement.

« -Vous, dit Louis à Kees, tout en buvant son café brûlant à petites gorgées, vous allez vous planquer ici et faire tout ce que Goin vous dira. Tant que vous n'avez pas de papiers, ce n'est pas la peine de faire le mariolle ! La semaine prochaine, on verra à vous tirer de là... Compris/

-J'ai tout compris ! déclara Popinga avec satisfaction. » (chapitre V, p.97)

L'énoncé injonctif illustré par cet emple est rendu du point de vue morphologique à l'aide d'une double périphrase verbale *aller + infinitif (se planquer* et *faire)* – périphrase incomplète dans le deuxième cas-, conjuguée à la deuxième personne du pluriel, à la forme affirmative. Le contenu communicationnel de cet énoncé constitue *un ordre* que le locuteur, Louis, adresse à Kees ; l'idée d'ordre étant renforcée d'ailleurs par la deuxième partie du même énoncé : *...et faire tout ce que Goin vous dira.* Le locuteur continue ensuite avec le fait qu'il doit rester inobservé par les autres, cet énoncé semblant à un conseil. Le fait que l'interlocuteur est très satisfait d'avoir compris tout montre non seulement le fait qu'il a compris, mais aussi qu'il est complètement d'accord avec l'ordre qu'il doit exécuter. L'acte de parole exprimé est indirect ; l'interlocuteur ayant seulement l'impression qu'il peut s'opposer à l'accomplissement de l'intention du locuteur.

On observe alors que l'indicatif présent et le futur suggestif sont plus forts que l'impératif même, lorsqu'il s'agit de rendre l'idée d'ordre. Tout comme le subjonctif, le futur suggestif ou le conditionnel, qui expriment soit la politesse, soit l'hésitation, ont une nuance d'atténuation.

Le futur simple (le futur catégorique) présente l'action comme certaine seulement du point de vue du locuteur, qui laisse libre l'interlocuteur de l'accomplir ou non. À la différence de celui-ci, le futur périphrastique (le futur de suggestion) impose la certitude de

l'accomplissement du procès envisagé, parce que ce procès appartient au monde de ce qui est, dans la vision du locuteur.

Le conditionnel sert aussi à rendre *un ordre, une proposition atténuée* et à donner à ce que l'on communique une note de politesse, d'hésitation. Le conditionnel, par emple, peut exprimer soit *l'incertitude*, soit *la certitude atténuée*. Dans le cas de l'incertitude, le locuteur ne s'assume pas complètement son énonciation par rapport au procès qu'il présente comme postérieur par rapport au moment de l'énonciation. Dans le cas de la certitude atténuée, le locuteur veut ou désire que le procès envisagé passe de l'irréel au réel, mais cela est conditionné par la volonté de l'interlocuteur.

« -Tu devrais payer, qu'on parte... Tout le monde attend pour aller se coucher...
-Garçon !... changez-moi des florins, s'il vous plaît... » (chapitre III, p. 62)

L'emple ci-dessus *Tu devrais payer qu'on parte...* est réalisé du point de vue morphologique à l'aide du verbe *devoir*, conjugué à la deuxième personne du singulier, du *conditionnel présent*. Le contenu communicationnel de cet énoncé injonctif constitue *une suggestion* envisagée par l'emploi du modal *devoir*, qui exprime l'idée d'obligation de la part de l'autre d'exécuter l'état de chose dénommé. Le locuteur mentionne la raison pour laquelle l'interlocuteur doit accomplir ce qu'il lui dit : ils doivent partir aller se coucher ; et le fait qu'il demande au garçon de lui changer de l'argent montre le fait que l'interlocuteur a bien compris le message de l'autre et qu'il est sur le point de l'accomplir. Par cette attitude, Le locuteur propose implicitement à son interlocuteur une coopération afin d'accomplir le procès envisagé. L'acte de langage exprimé est indirect (le modal *devoir* étant employé pour insérer dans le discours du locuteur l'idée d'ordre).

« Peut-être pourriez-vous vous rendre au domicile de Mlle Rozier, rue Fromentin, et lui demander dans quelles circonstances elle a été mise en l'état où vous la trouverez... » (chapitre VII, p. 135)

L'énoncé injonctif illustré dans cet emple est rendu à l'aide du verbe du troisième groupe *pouvoir* (verbe modal), conjugué à la deuxième personne du pluriel, à la forme affirmative du *conditionnel présent*. Du point de vue du contenu propositionnel cet énoncé injonctif représente une possiblité, c'est-à-dire une proposition atténuée qui donne à cet énoncé une note de politesse et en même temps l'interlocuteur ne se sent pas ainsi obligé à l'accomplir coûte que coûte. L'acte de langage exprimé est indirect (le verbe modal *pouvoir* sert à rendre l'intention du locuteur quant à l'accomplissement de celle-ci, que l'interlocuteur perçoit comme une coopération).

De la sorte, la valeur de certitude ou d'incertitude caractérise tous les moyens lexicaux à l'aide desquels on peut exprimer l'acte injonctif. Ainsi, l'impératif, l'indicatif présent, le futur périphrastique, même le conditionnel, dans certains cas ayant une valeur temporelle, envisageant l'état de choses comme réel. Le subjonctif, le futur de l'indicatif, ainsi que le conditionnel confèrent à l'action dénommée par le locuteur un caractère d'incertitude.

Bibliographie :

GHERASIM, Paula, *Grammaire conceptuelle du français (Morphosynta. Synta)*, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 1998
STOEAN, Carmen, *L'Injonction*, edit. Fundației România de mâine
* * * * * *Studii de gramatică contrastivă* , n° 1, edit. Univ. Piteşti, 2004
* * * * * *L'Information grammaticale*, n° 101, mars 2004
SIMENON, Georges, *L'Homme qui Regardait Passer les Trains*, Gallimard, 1938

Narcis ZĂRNESCU
Universitatea *Spiru Haret*, Bucureşti

LA DÉCONSTRUCTION : INSTRUMENT D'ÉVALUATION DE LA TEMPORALITÉ ET DE L'ALTÉRITÉ TEXTUALISÉES

***Resumé**: La Déconstruction a été présentée de diverses manières: comme une position philosophique, une stratégie politique ou intellectuelle, ou comme un mode de lecture.*
***Mots-clés :** déconstruction, temporalité, altérité*

1. La Déconstruction a été présentée de diverses manières: comme une position philosophique, une stratégie politique ou intellectuelle, ou comme un mode de lecture. Depuis longtemps et régulièrement, la déconstruction a été confrontée à la question de sa légitimité. Autrement dit, la déconstruction est comprise continuellement, avec une significative insistance, de manière politique. Etant interrogée et traitée comme une stratégie applicable à des situations hétérogènes données, et à des fins politiques, la déconstruction est comprise à partir d'une logique mimétique et téléologique dans laquelle, en fin de compte, le désir de constitution du sens est plus fort que le devoir de comprendre la nouveauté inquiétante d'une pensée. D'une façon générale, cette compréhension s'articule tout d'abord comme une demande d'adéquation: comment la déconstruction, avec ses instruments et avec ses méthodes, transpose-t-elle le savoir cultivé dans des domaines aussi différents et marginaux que la psychanalyse et la religion, par emple, vers les exigences plus immédiates et plus pesantes des problèmes de la cité? En somme, quand on pose le problème de l'adéquation entre le discours et la réalité de sorte que le traitement du discours chemine, par des causes ou des effets, vers une conciliation présumée entre la théorie et la pratique, ce qu'on oublie c'est précisément la singularité et la difficulté du présent au nom duquel on parle; c'est exactement la chance de penser la responsabilité qu'on oublie au moment où, avec des schémas constitués d'avance, on n'a plus besoin de répondre à la singularité et à la surprise de l'autre, comme si on sautait "par-dessus le texte" qui la constitue, passant sous silence la singularité intraitable de l'objet.

1.1. Ce qu'on appelle "déconstruction" est à la base d'une inquiétude qui s'intensifie à mesure que grandit l'importance de ses implications institutionnelles. S'il y a un savoir politique, on peut l'apercevoir dans l'avoir lieu de la déconstruction comme champ discursif où se joue l'impératif de la réponse à l'appel de l'autre. Ce qui veut dire aussi qu'à parler de la déconstruction c'est au présent qu'il s'agit de répondre, d'interroger comme l'élément fondamental de notre rapport à la contemporanéité, au temps *réel*, à la généralisation du "direct", Une critique dialectique et dialogique de la déconstruction ne saurait aboutir à une réfutation globale. Une telle approche finira par révéler une certaine parenté entre elle-même et l'objet de sa critique. L'un des mérites fondamentaux de la déconstruction derridienne consiste à avoir reconnu à quel point le discours, en tant que structure transphasique, articule la "volonté de puissance" (Nietzsche) ou la "volonté de volonté" (Heidegger). C'est un aspect de problématique discursive mis en lumière par Adorno, mais négligé par Habermas. En même temps, la critique du logocentrisme a confirmé et développé le théorème adornien selon lequel le texte littéraire n'est pas, comme l'avait imaginé Hegel, une totalité homogène ou une structure de signifiés définissable dans le cadre d'un structuralisme quelconque. En montrant comment le texte

se soustrait à l'emprise de la pensée conceptuelle, les arguments critiques avancés par Derrida, de Man et Miller ont ébranlé certains préjugés de base du rationalisme et de la dialectique de la totalité. Malgré l'importance de ces éléments critiques qui ne devraient pas être passés sous silence, la déconstruction souffre d'un manque de réflexion dialogique et historique. Derrida et ses amis croient discerner dans tous les textes des apories ou des mécanismes de dissémination et n'ont pas l'air de se rendre compte à quel point ils projettent des constructions de leurs métadiscours dans le texte analysé. Ils reproduisent ainsi certains désavantages du logocentrisme. Comme l'hégélien qui identifie le texte avec sa totalité, comme le structuralisme greimasien qui l'identifie avec son concept d'isotopie, un critique comme de Man l'identifie invariablement avec l'aporie qu'il a lui-même inventé. En affirmant que tous les textes sont aporétiques et qu'ils finissent par se déconstruire eux-mêmes, la critique déconstructrice tend à réduire la dimension historique et sociologique de ses analyses. Car la diversité des textes et de leurs contextes historiques rend tout à fait invraisemblable l'hypothèse selon laquelle tous les textes sont des structures aporétiques.

2. Dans l'espace ludiques des épistémologies et herméneutiques modernes, la théorie des actes de langage d'Austin naît de sa considération, et refus, d'une distinction qu'il voit comme centrale à la philosophie de langage jusqu'à la sienne. C'est la distinction entre des énonciations significatives, censées toutes être assertions de ce qui est ou n'est pas le cas, et des énonciations sans signification. Ce point de vue tient que les assertions seules sont significatives. Donc au lieu de la traditionnelle distinction entre le constatif et le non-sens, Austin en effet postule deux distinctions: entre le constatif et le performatif, et entre l'énonciation significative et l'énonciation non significative. L'énonciation d'un performatif est l'exécution d'un acte conventionnel par la production d'une certaine énonciation dans un certain contexte. Il y a une asymétrie entre constatifs et performatifs qu'exprime Austin en parlant de leur différente direction d'ajustement.[1] C'est-à-dire qu'un constatif rapporte un état de choses tandis qu'un performatif est un moyen conventionnel d'y donner lieu et souvent sans plus de cérémonie. Ceci montre l'importance du contexte d'une énonciation performative. Énoncer certains mots dans un certain contexte constitue l'exécution d'un acte social. Dans sa comparaison donc de la logique des constatifs avec celle des performatifs, Austin réussit à montrer d'intéressantes similitudes entre la compatibilité des actes conventionnels en société et la compatibilité des énonciations dans le langage rationnel. Mais il nous faut reconsidérer d'un point de vue plus générale les questions: en quel sens dire une chose, est-ce la faire? en quel sens faisons-nous quelque chose en disant quelque chose? en quel sens faisons-nous quelque chose *par* le fait de dire quelque chose?[2]

2.1. L'acte de langage peut être examiné sous trois titres: (1) comme acte significatif, (2) comme du langage ayant une certaine force conventionnelle, et (3) comme du langage ayant un certain effet non conventionnel. Ici (1) peut être considéré comme la dimension constative de l'acte de langage tandis que (2) et (3) peuvent être considérés comme constituant sa dimension performative. Autrement dit, l'acte de langage considéré comme acte significatif est l'acte locutoire (*locutionary act*); cette énonciation significative dotée d'une certaine force conventionnelle s'appelle l'acte illocutoire (*illocutionary act*); et donnant lieu non conventionnellement à un certain effet, cette énonciation significative

[1] Voir J. Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduction par Gilles Lane de la première édition, 1970, Paris, Seuil, p. 47 sq.
[2] *Idem, Ibidem*, p. 54

dotée d'une certaine force conventionnelle s'appelle l'acte perlocutoire (*perlocutionary act*).

2.2. L'analyse pragmatique des textes littéraires, basée sur l'approche énonciative/référentielle des différents points de vue, permet au lecteur de pénétrer au plus près des enjeux dramatiques, des conflits éthiques et des beautés esthétiques de l'œuvre. Les mécanismes inférentiels-interprétatifs installent le lecteur au cœur des personnages et du drame, et aussi au cœur de la machine narrative, en sorte que le lecteur est à la fois dedans et dehors, avec tous les personnages, comme avec le narrateur, dont le lecteur est capable de reconstruire les perspectives et les valeurs. Cette mobilité de posture du lecteur lui permet ainsi de dégager des enjeux, des significations dialogiques, depuis le cœur de l'œuvre et d'articuler l'*intentio operis* avec l'*intentio auctoris*. Seule une conception globale de l'énonciation et de la référenciation comme un tout est susceptible de mettre le lecteur en position de comprendre les enjeux des textes, en se plaçant alternativement du point de vue des personnages et du point de vue de leur créateur, et, par ce biais, d'être à la fois au cœur des enjeux actionnels et/ou de les mettre à distance, au cœur des formes et de leurs enjeux interprétatifs et/ou de les mettre à distance. Le concept central de cette articulation de l'énonciation et de la référenciation, c'est la problématique du point de vue, qui est un phénomène dialogique par essence.

2.3. On comprend que les récits aient fait l'objet, de tous temps, de vives critiques, et pas seulement de la part des avant-gardes, comme le rappellent les critiques que Rousseau faisait à propos du théâtre ou celles que, dans *L'Emile*, il adressait aux *Fables* de La Fontaine. Quant aux avant-gardes, elles ont souvent englobé dans la même critique et couvert du même opprobre le récit, sous sa forme « roman » et tous les procédés d'illusion référentielle afférents (description, dialogues), comme on le lit sous la plume des surréalistes. Il existe ainsi une convergence de fait dans la critique du récit, en provenance d'une part des modernistes qui sont opposés à la teneur éthique des « messages », et selon qui la littérature n'a d'autre fin qu'elle-même à travers l'exploration la plus libre de ses formes, et d'autre part des conservateurs, tenants du message et de l'éthique, voire, sous sa forme la plus normative, de la morale (la plus conventionnelle qui soit), ces derniers reprochant au récit une polysémie mortifère, qui serait contre productive par rapport aux valeurs (monologiques) à transmettre. D'où tous les efforts para-textuels pour diriger les interprétations légitimes, dépasser les lectures naïves ou de premier degré, au ras du texte, engluées à la surface des faits et de la trame évènementielle pour aller vers la substantifique moelle des valeurs que le récit est censé incarner, évacuer les lectures erronées de bonne ou de « mauvaise » foi. Dans ce contexte, une lecture pragmatique basée sur l'articulation de l'énonciation et de la référenciation est de nature à fournir des appuis précieux. Ainsi que le dit Genette, dans un récit de paroles, les paroles équivalent à des événements, dont elles résultent ou qu'elles provoquent, en tout cas, qu'elles ne se contentent pas de commenter. L'intrication des paroles et des actes fournit de précieuses indications sur la régie narrative et sur la perspective narrative qui découle de ces choix.

3. Ces mécanismes inférentiels-interprétatifs sont intéressants parce qu'ils installent le lecteur au cœur des personnages et du drame, et aussi au cœur de la machine narrative, en sorte que cette identification ne fait pas que ramener le lecteur à la situation du *lu* (Picard)[1] ou du *lisant*, elle lui permet, du cœur du drame qu'il reconstruit, en se mettant à la place de

[1] M. Picard, *La lecture comme jeu*, 1986, Paris, Minuit

chacun, de jouer un rôle de *lectant lisant et interprétant* (Jouve)[1], étant à la fois dedans et dehors, avec tous les personnages dont le lecteur est capable de reconstruire le PDV et au-dessus d'eux par sa mobilité, ce qui lui permet ainsi de dégager du sens, depuis le cœur de l'œuvre et d'articuler l'*intentio operis* avec l'*intentio auctoris*.

Comprendre de l'intérieur les ressorts et mécanismes d'une écriture, les stratégies du narrateur est de nature à laisser des traces profondes, surtout si cette approche énonciative est vivifiée par le contact d'une histoire littéraire qui dépasse les ressassements du néolansonisme et qui s'attache à la matérialité des logiques qui structurent le champ littéraire (Bourdieu, Viala, Rosier, Maingueneau)[2] ainsi qu'aux règles qui régissent la scène d'énonciation (scène englobante, constituante de Maingueneau). On a bien raison de condamner le formalisme, mais on oublie d'habitude que son tort n'est pas d'estimer trop la forme, mais de l'estimer si peu qu'il la détache du sens. En quoi il n'est pas différent d'une littérature du « sujet », qui, elle aussi, sépare le sens de l'œuvre de sa configuration. Le vrai contraire du formalisme est une bonne théorie du style, ou de la parole, qui les mette au-dessus de la « technique » ou de l' «instrument ». La parole n'est pas un moyen au service d'une fin extérieure, elle a en elle-même sa règle d'emploi, sa morale, sa vue du monde, comme un geste quelquefois porte toute la vérité d'un homme. Cet usage vivant du langage, ignoré du formalisme aussi bien que de la littérature à 'sujets', est la littérature même comme recherche et acquisition. Un langage, en effet, qui ne chercherait qu'à reproduire les choses mêmes, si importantes soient-elles, épuiserait son pouvoir d'enseignement dans des énoncés de fait. Un langage au contraire qui donne nos perspectives sur les choses et ménage en elles un relief inaugure une discussion qui ne finit pas avec lui et suscite lui-même la recherche. Ce qui n'est pas remplaçable dans l'œuvre d'art, ce qui fait d'elle beaucoup plus qu'un moyen de plaisir : un organe de l'esprit, dont l'analogue se retrouve en toute pensée philosophique ou politique si elle est productive, c'est ce qu'elle contient, mieux que des idées, des *matrices d'idées*, qu'elle nous fournit d'emblèmes dont nous n'avons jamais fini de développer le sens, que, justement parce qu'elle s'installe et nous installe dans un monde dont nous n'avons pas la clef, elle nous apprend à voir et finalement donne à penser comme aucun ouvrage analytique ne peut le faire, parce que l'analyse ne trouve dans l'objet que ce que nous y avons mis.[3] Il est certain qu'une telle démarche ne peut être pleinement signifiante que si elle s'articule avec deux autres activités qui doivent aussi être au cœur de la pratique des textes littéraires à l'Ecole, il faudrait parler de l'articulation lecture/écriture et du travail sur tout ce qui fait le contexte de l'œuvre littéraire. On pourrait également évoquer, les limites des approches « pluridisciplinaires » qui tendent à se développer, mais qui se résument trop souvent à une juxtaposition de disciplines sans véritable travail théorique ni gain interprétatif. Soulignant avec insistance la logique de l'*application* et celle de l'*implication*, le discours semble être fondé sur une

---

[1] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, 1992, Presses Universitaires de France ; *Idem*, *La lecture*, 1993, Paris, Hachette

[2] P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, 1992, Paris Editions du Seuil; A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, 1985, Paris, Editions de Minuit; *Idem*, « L'éloquence galante, une problématique », *Images de soi dans le discours*, Amossy, R. (ed), 1999, Paris, Lausanne, Delachaux et Niestlé, p. 179-195; Jean-Maurice Rosier, Didier Dupont et Yves Reuter *S'approprier le champ littéraire*, 2000, Bruxelles, DeBoeck; Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, 2004, Paris, Armand Colin.

[3] Merleau-Ponty « Le langage indirect et les voix du silence », *Signes* [1960], 2001, Paris, Folio « Essais », p. 124-125

certaine façon de concevoir l'origine du présent. Cela devient spécialement significatif quand il s'agit des enjeux issus des approches de la déconstruction par rapport à sa nature ou à son rôle politique. Quand on s'intéresse à des moments significatifs de l'histoire intellectuelle française et mondiale des dernières décennies, il est aisé de remarquer la fréquence avec laquelle Derrida est interrogé au sujet de la politique. Ce qu'on appelle "déconstruction" est à la base d'une inquiétude qui s'intensifie à mesure que grandit l'importance de ses implications institutionnelles, au niveau culturel/littéraire et socio-politique. L'accusation de l'exclusion de l'historicité et de l'absence de pensée politique dans l'oeuvre de Derrida n'est pas récente. C'était déjà le fondement de la critique de Foucault, en 1972, à l'occasion du débat autour de Descartes et de la folie, qui ramenait la déconstruction à un ercice générique et formel, à une recherche du significant pur, dépourvu de motivations et des conséquences dans ce qu'on appelle l'espace public. L'objection indique l'abstraction comme une stratégie d'effacement des tensions sociales, qu'on peut facilement généraliser au champ des mentalités et des cultures. Comment prendre en considération le rôle actif et ponctuel des théories en question dans les graves problèmes de l'enseignement et de la généralisation du virtuel ? D'un autre côté, nous pouvons trouver des critiques contre l'effet d'"irresponsabilité" de Derrida. C'est le cas des thèses soutenues par Jürgen Habermas, pour lequel l'oeuvre de Derrida, ayant recours à des schèmes rhétoriques et poétiques, se constitue comme un "mépris élitiste" envers la pensée logique discursive.[1] D'une façon générale, cette compréhension s'articule tout d'abord comme une demande d'adéquation: comment la déconstruction, avec ses instruments et avec ses méthodes, transpose-t-elle le savoir cultivé dans des domaines aussi différents et marginaux que la psychanalyse et la religion, par emple, vers les exigences plus immédiates et plus pesantes des problèmes de la cité? Comment l'accommode-t-elle aux choses *pratiques*? Le rapport au politique est ainsi compris comme un problème d'adéquation entre le discours et la réalité, entre la généralité du savoir et le cas spécifique désigné par lui comme significatif. On pourrait dire que, quand l'intellectuel est interpellé dans la circonstance sur sa position politique, on conçoit le savoir sur la politique comme un problème d'homologie entre deux situations discursives, entre deux "textes". Dire que la déconstruction ne relève pas d'une généralité applicable, c'est-à-dire homologue à des situations réelles, n'implique évidemment pas qu'on la réduise à un caractère générique. L'exclusion ou l'évitement du présent en tant qu'événement du sens tient ainsi lieu d'un trait fondamental de la pensée culturelle et politique traditionnelle, telle qu'elle est conçue comme entente et comme réponse adéquate à des urgences parfaitement désignables. Il arrive donc à la déconstruction d'être dans la position de cet autre qui nous pose le besoin de penser le rapport au présent, ce qui explique l'intérêt récent pour le sens politique de la déconstruction de la part des publications et des colloques internationaux. Penser la déconstruction, ce serait aussi penser l'évidence du décalage entre le présent du discours et le discours sur le présent. Penser la déconstruction du mental et, à la rigueur, *la déconstruction de la déconstruction*, la déconstruction à plusieurs paliers, à tiroirs ! Du degré zéro de la déconstruction, pratiquée par Derrida, la théorie du texte, fût-il texte littéraire, culturel, sociale, économique ou politique, fonctionne toujours par des transgressions et des mutations imprescriptibles. Les critiques littéraires, consternés par la prolifération des interprétations et la perspective d'un avenir où l'écriture fera naître toujours plus d'écriture, aussi longtemps que les revues et les presses universitaires

[1] Jürgen Habermas, *Le Discours Philosophique de la Modernité*, (trad. Ch. Bouchindhomme et R. Rochlitz), 1988, Paris, Gallimard, p.220

survivront, essayent fréquemment d'imaginer des moyens de mettre un terme à l'écriture en reformulant les objectifs de la critique littéraire afin d'en faire une vraie discipline. Comme le remarque Derrida: le dit se dit contre soi-même dès lors qu'il s'écrit ou est écrit. Dans le cas de la parole, il y a déjà une médiation, mais les signifiants disparaissent dès qu'ils sont prononcés; ils ne gênent pas par leur présence, et le locuteur peut en clarifier toutes les ambiguïtés pour être sûr que la pensée a été transmise. C'est dans le cas de l'écriture que les aspects malencontreux de la médiation deviennent visibles. L'écriture présente le langage sous la forme d'une série de marques physiques qui fonctionnent en l'absence du locuteur. Ces marques peuvent être hautement ambiguës ou artistiquement organisées en figures rhétoriques. L'idéal serait de contempler directement la pensée. Puisque cela ne se peut, le langage doit être aussi transparent que possible. La menace de la non-transparence est le danger que, au lieu de permettre une contemplation directe de la pensée, les signes linguistiques puissent arrêter le regard et, en interposant leur forme matérielle, affecter ou infecter la pensée. D'autre part, si la parole politique agit dans sa contemporanéité en produisant des sens, en produisant ainsi des performatifs, cette performativité ne dessine pas un geste formalisable. Dans des oppositions comme contenu/forme, âme/corps, intuition/expression, littéral/métaphorique, nature/culture, intelligible/sensible, positif/négatif, transcendantal/empirique, sérieux/non-sérieux, le terme supérieur fait partie du *logos* et constitue une présence de plus haut degré; le terme inférieur marque une chute. Le logocentrisme présuppose donc la priorité du premier terme et ne conçoit le second qu'en relation avec lui, en tant que complication, que négation, que manifestation, ou que perturbation de celui-ci. La description ou l'analyse devient par conséquent l'entreprise consistant à retourner stratégiquement, par idéalisation, à une origine ou à une « priorité » vue comme simple, intacte, normale, pure, standard, identique à elle-même, pour penser ensuite la dérivation, la complication, la détérioration, l'accident, etc. Ceci étant, il faudrait affirmer que la déconstruction constitue *aujourd'hui* non pas simplement une philosophie de la présence ou un fait d'actualité, mais avant tout une expérience inquiète et inquiétante du présent lui-même. Mais il apparaît que l'instant présent ne peut constituer un fondement seulement dans la mesure où il n'est pas un donné pur et autonome. Si le mouvement doit être présent, la présence doit déjà être marquée par la différence et le différer. Nous devons, comme le dit Derrida, « penser le présent à partir du temps comme différance».[1] Les notions de présence et de présent sont dérivées: comme des effets de différences. « On en vient donc, comme l'écrit Derrida, à poser la présence […] non plus comme la forme matricielle absolue de l'être mais comme une « détermination » et comme un « effet ». « Détermination ou effet à l'intérieur d'un système qui n'est plus celui de la présence mais celui de la différance ».[2] Autrement dit, il faudrait tout simplement comprendre *ce* qui est dit et fait. Accepter la vérité de l'autre c'est accepter de le *lire*, la lecture étant un lieu où il est question des limites du voisinage et des défis de l'hospitalité, au-delà ou en-deçà desquel(le)s on aperçoit les horizons de la temporalité-texte et de l'alterité-texte, du virtuel et du mental textualisés.

[1] J.Derrida, *De la Grammatologie*, 1967, Paris, Éditions de Minuit p.237.
[2] *Idem*, *Marges*, 1972, Paris, Minuit, p.17

Procopie CLONȚEA
Universitatea din Piteşti

TRANSLATING COLERIDGE'S *THE RIME OF THE ANCIENT MARINER*: A CASE IN POINT

Abstract: *Starting from Coleridge's view on the making and intended function of poetry in general and of The Rime of the Ancient Mariner in particular, our paper aims at pointing out on the one hand the way in which Coleridge put into practice his own piece of mind concerning the function of poetry and, on the other hand, the translation-related problems that we encountered in the process of translating such a startling ballad-like romantic narrative poem in view of transmitting to the Romanian readership Coleridge's admitted ultimate aim of poetry, i.e. "pleasure of the highest and most permanent kind."*

Key-words*:translation, poetry, rhyme pattern, lexical level*

Before any possible comment on how Coleridge is to be translated or, in our case, how we have gone about translating his narrative ballad *The Rime of the Ancient Mariner*, which was published by Institutul European Publishing House with an honouring introductory study by professor Ştefan Avădanei, we think it is worth mentioning a few things in connection with the poet's own piece of mind about the nature and function of poetry on the one hand, and on the other, on the way he put or rather had put into practice his theoretical notions in the framework of the poem, in the idea that most of his theoretical approach to poetry was made in *Biographia Literaria* nineteen years later than its 1798 publication in *Lyrical Ballads.*

A first glimpse of what Coleridge intended to achieve by his poem is the agreement he had established with Wordsworth during their daily communion in the year 1797 to contribute to *Lyrical Ballads* poetic pieces in which to achieve wonder by the violation of natural laws and the ordinary course of events and to use incidents and agents which were to be "in part at least supernatural." And true to his word, Coleridge did write a startling, ballad-like, romantic narrative poem of mystery and magic in which are exploited to advantage people's old time pagan and religious superstitions. *The Cain* Biblical story and the popular and literary story (recorded by Matthew Paris – 13th century, and Shelley in *Queen Mab*) of the *Wandering Jew* who having mistreated Jesus Christ in his way to the cross was condemned to a life of wandering till Judgement Day were turned by Coleridge in a martyrdom of sin, punishment and expiation of a hero prefiguring such more defiant and unrepentant arch-outlaws of Romanticism as Byron's Manfred and Shelley's Prometheus.

Coleridge is even clearer about his intentions in the Latin epigraph to the poem taken over from Thomas Burnet's *Archaelogia Philosophiae*, in which he shows his preocuppation with contemplating in the mind "as on a tablet, the image of a greater and better world, lest the intellect, habituated to the petty things of daily life, narrow itself and sink wholly into trivial thoughts."

As to the making and intended function of poetry in general and of a poem in particular, Coleridge has more to say in *Biographia Literaria*. While admitting that the ultimate aim of a prose or metrically composed literary work is "pleasure of the highest and most permanent kind" he becomes more specific by adding that the use of a metrical pattern imposes that all the other parts must be consonant with it. "They must be such as to justify

the perpetual and distinct attention to each part which an exact correspondent recurrence of accent and sound are calculated to excite."[1]

Coleridge's definition of a legitimate poem which, we might add, is also Coleridge's message to any translator of his, is that "it must be one the parts of which mutually support and explain each other; all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influences of metrical arrangement … The reader should be carried forward, not merely or chiefly by the mechanical impulse of curiosity, or by a restless desire to arrive at the final solution, but by the pleasurable activity of mind excited by the attractions of the journey itself. Like the motion of a serpent, which the Egyptians made the symbol of intellectual power; or like the path of sound through the air; at every step he pauses and half recedes, and from the retrogressive movement collects the force which again carries him onward."[2]

And Coleridge does seem to have achieved a consonant match between the rhythmic beat of his alternative metrical pattern of 8-6, 8-6 syllable quatrains amounting to 106 (the very first stanza going 8-6; 9-6) interspersed with thirty-six five-line or six-line stanzas (with one nine line stanza as well – stanza 48) of such rather different metrical syllable patterns as 8, 6, 8, 8, 7 (V, 13 - 345-349: *"I fear thee, ancient Mariner!"/"Be calm, thou Wedding-guest!/'Twas not those souls that fled in pain,/Which to their corpses came again,/But a troop of spirits blest;*), 8, 6, 8, 9, 6 (V, 16 - 358-362: *"Sometimes a-dropping from the sky/I heard the sky-lark sing;/Sometimes all little birds that are,/How they seemed to fill the sea and air/With their sweet jargoning!*); 8, 6, 9, 6, 8, 6 (V, 11 – 335-340: *"The helmsman steered, the ship moved on;/Yet never a breeze up blew;/The mariners all 'gan work the ropes,/ Where they were wont to do;/They raised their limbs like lifeless tools - / We were a ghastly crew.*); 8-7; 8-6; 8-7 *(*V, 20 - 377-382: *"Under the keel nine fathom deep,/ From the land of mist and snow,/The spirit slid: and it was he/That made the ship to go./The sails at noon left off their tune,/And the ship stood still also.*) and finally 8-7; 8-8; 8-8 *(*V, 21 – 383-388: *"The sun, right up above the mast,/Had fid her to the ocean:/But in a minute she 'gan stir,/With a short uneasy motion - /Backwards and forwards half her length/With a short uneasy motion.*), with the dramatic ups and downs of the tribulations of the hero and the consequent varying mood and tone of the poem. A single two line stanza is an exception represented by lines 422-423 *(" 'But why drives on that ship so fast,/Without or wave or wind?'*).

The rhyme pattern of the poem is another challange to be faced by the translator by its great degree of variation, including here the interior rhyme within a relatively great number of lines.

"And he shone bright, and on the right ..." (line 27)

"Nor shapes of men, nor beasts we ken ... " (line 57)

"It cracked and growled and roared and howled ... " (line 61), etc.

Thus, in the four-line stanzas lines two and four rhyme, lines one and three having a free rhyme (for example I, 6 – 21-24: *"The ship was cheered, the harbour cleared,/Merrily did we drop/Below the kirk, below the hill,/Below the lighthouse top.*), in the five-line stanzas line two rhymes with line five and line three rhymes with line four (III, 10 – 185-189: *"Are those her ribs through which the sun/Did peer, as through a*

---

[1] Biographia Literaria in *The Norton Anthology of English Literature, vol. II, Romantic Poetry and Prose*, Oxford University Press, London, 1973, pp. 1118-1119.

[2] Biographia Literaria in *The Norton Anthology of English Literature, vol. II, Romantic Poetry and Prose*, Oxford University Press, London, 1973, pp. 1119.

grate?/And is that Woman all her crew?/Is that a Death? and are there two?/Is Death that woman's mate?). In the six-line stanzas the rhyme goes 2-4-6 (II, 3 – 91-96: *"And I had done a hellish thing,/And it would work'em woe:/For all averred, I had killed the bird/That made the breeze to blow./'Ah wretch!' said they, 'the bird to slay/That made the breeze to blow!'* with line five unrhymed and also 1-3-5 (VII, 9 – 550-555: *"Stunned by that loud and dreadful sound,/Which sky and ocean smote,/Like one that hath been seven days drowned/My body lay afloat;/But, swift as dreams, myself I found/ Within the Pilot's boat.*).

From a prosodic point of view another "consonantic" element of which Coleridge made ample use was alliteration which added to the interior rhyme device gives sonorous significance to the rich visual details or cadence to the dramatic unfolding of the story.

For example, the abundance of fricative sounds in front position such as [s] used seven times, [f] once and [Σ] twice in VI, 13 – lines 460-463 are used to advantage in order to suggest both the whistling sound of the wind in the sails of the ship and the swishing noise made by the prow of the ship through the water, while the voiced plosive consonant [b] used three times in the last two lines points to the gentleness of the breeze while cooling the face of the ancient mariner.

e.g. *"**S**wiftly, **s**wiftly **f**lew the **sh**ip,*
*Yet **sh**e **s**ailed **s**oftly too:*
***S**weetly, **s**weetly **b**lew the **b**reeze –*
*On me alone it **b**lew."*

Finally, a last noteworthy prosodic device, apart from the predominant iambic stress on every other second syllable in the eight syllable and the following six syllable lines, which sonorous pattern both suggests the coil-uncoil movement mentioned by Coleridge himself and also when each of the two lines are considered as a phonetic whole, the resulting effect gives one the image of the halting movement of a rowing boat with a long and hard strain during the rowing act and a shorter easier one when the rowman brings the oars back through the air in a new rowing position, is the word stress which in a great majority of cases is in front position just because so many words belonging to the Anglo-Saxon stock used by the poet are one syllable words or it stays in front in more than one syllable words:

"He holds/ him with/ his skinny hand, (I, 3, 9-10)
There was/ a ship/, quoth he."

On other occasions the first iambic eight syllable line is followed by a six line dactylic one:

"The ship/ was cheered,/ the harbour cleared, (I, 6, 21-22)
Merrily/ did we drop.", which is proof enough of the nearly impossible task of a translator to translate such complicated prosodic pattern which seems so easy in a synthetic language like English, but quite impossible to follow in Romanian which is essentially an analytical language.

Yet another prosodic difficulty for a translator of the poem is the difference in length between the great majority of the English key words of the poem, which in most cases are one syllable or two syllable words while their Romanian semantic equivalents are constantly longer. Since the avoidance in translation of such words as *kin (rudă), feast (ospăț), ship (corabie,* 'vas' being quite neutral semantically speaking*), will (voință), speak (vorbi), kirk (capelă), bright (luminos, strălucitor), sea (mare), mast (catarg), breast (piept), bride (mireasă), groom (mire), wing (aripă), prow (proră), bow (pupă), foe (duşman), mist (ceață), snow (zăpadă), ice (gheață), cliff (stâncă), beast (jivină), crack (crăpa), roar (urla), roar (vâslă, vâsli), soul (suflet), God (Dumnezeu), Christ (Christos),*

split (despica), steer (vira), perch (cocoța), night (noapte), shoot (săgeta) would be unacceptable, we decided to willingly ignore the almost uniform 8-6 syllable metrical pattern of the English variant in favour of a freer one in between 7-9 as a general rule with occasional 10-12 syllable patterns for the more descriptive passages, while totally preserving the intricate rhyme pattern as well as the interior rhyme pattern.

Special attention has been given by us to alliteration, so we came out with such alliterative patterns as in lines 21-24 (I, 6):

"Cu pânza-n vânt, ne-am luat avânt
Din port spre-ntinsu-nvolburat,
Pe lângă dealu' cu capelă
Şi faru' mândru luminat." – where the repetition of the voiced fricative [v] is meant to suggest the sound of the wind in the sails, while the liquid lateral consonant [l] is suggestive of the exhilarating rippling sound made by the ship through friendly waters.

A different use is given to the accumulation of the fricative [v] in alternation or succession with the rolling sound [r] following it or other initial consonants to sonourously suggest the roaring wind and the forced movement of the ship through the water in lines 45-50 (I, 12):

"Cu prora adânc brăzdând talazul,
Corabia mersul şi-l grăbeşte;
Dar vânt hain o urmăreşte
Câlcându-i umbra-n val lăsată;
Zbura ca o nălucă, cu vânt vrăjmaş din pupă,
Spre sud într-una astfel alungată."

Two other examples, we think, are worth mentioning. First, the accumulation of the liquid lateral sound [l] in line 206 (III, 14) to suggest the soothing, glittering of the stars: *"Pe boltă pale stele-n salbă"* – and the accumulation of the sibilant fricative sounds [s] and [Σ] or the accumulation of [s], [r], [m] and [n] in lines 367-372 (V, 18) to suggest the gentle presence of the wind in the sails of the ghost ship comparable with the murmuring sleepy running of a hidden brook in the forest:

"Şi s-a oprit, totuşi în pânze
A adăstat un cânt duios;
Un şopot molcom de izvor
Ascuns sub pat de frunze gros,
Ce noaptea-n somn ține pădurea,
Cu susur-murmur somnoros."

In light of the above we just hope that by employing these prosodic means we have come close to Coleridge's opinion that "the recurrence of accent and sound" should excite feelings of pleasure in the readership whose mind should have "a pleasurable activity" while journeying through the poem's narrative.

A final great challenge for the translator of *The Ancient Mariner* is its lexical level which should be adequately translated into Romanian or adequated, in the more recent terms of the theory of translation. We will restrict ourselves to the very title of the poem which is an almost impossible translation challenge since the word "rime" with its meaning of a piece of poetry employing "rhyme" has no one word correspondent in Romanian so we have decided on the term "baladă" in Romanian and not "poveste" which we only have used for rhyme purposes in two stanzas such as in I, 5:

Nuntaşu' pe-un tăpşan se lasă
Şi-ascultă fără vrerea lui,

Povestea celui om bătrân,

Balada marinarului. – in order to anticipate the poem's ample use of myth, popular superstition and of the supernatural, not to mention here the very title *Lyrical Ballads* to which "The Rime" belongs.

And no decent one word translation can be given to the English term "ancient" either in the sense of "belonging to the distant past and no longer in existence," which so brilliantly points to the ghost-like, spectre-like appearance of the mariner. That is why we used the more neutral term "bătrân" in Romanian, i.e. "Bătrânul marinar," then in the first translated stanza employed the term "ghiuj" which in regional Romanian denominates both an old man in bad condition and also one who can also be bad.

On the whole, in our Romanian version of the poem we have tried to keep much of the possible world of the English poem created with a late 18th century vocabulary and archaic verb endings into the new re-created possible world in Romanian, by employing a suitable vocabulary which in part can be traced back to the years 1830-1850 in Romanian letters or in regional versions of the language. Mention can be made of such terms as: *drumeț, ceață, sfadă, jăratec, zvon, tăpşan, nuntaş, ison, ceteră, ugnit (uimit), duhos, deochi, nevrednic, scârbavnic, stârv, contură (contur), miluieşte, Maică Preacurată, şuier, şopot, hodină, Sfânta Fecioară, Necuratu', duh, molcom, Mântuitoru', alean, ţintirim, luntre, Dracu', sihastru, druşte, vecernie, rugă, fecior, fecioară,* and many others.

Bibliography :

ABRAHAMS H., DONALDSON, Talbot et al., *The Norton Anthology of English Literature*, W. W. Norton & Co. Inc., New York, 1962.

BROWNING, D.C., *Everyman's Dictionary of Literary Biography*, J. M. Dent & Sons, N. J., 1965.

CHATMAN, S., (ed.), *Literary Style. A Symposium*, Oxford University Press, London and New York, 1971.

CLONȚEA, P., TEODORESCU, A., BANTAŞ, A., *Annotated English Literature - Romanticism*, Editura Universității din Piteşti, 1995.

Coleridge on Imagination, by I. A. Richards, with comments by Kathleen Coburn, A Midland Book, Indiana University Press, Bloomington, U.S.A., 1965.

DAICHES, David, *A Critical History of English Literature, Vol. Three*, The Restoration to 1800, London, Secker and Warburg, 1975.

DAY, Martin, *History of English Literature – 1660-1837*, Doubleday and Co., Inc., Garden City, New York, 1963.

GUIBILLON, G., *La littérature anglaise par les texts*, Librairie A. Hatier, Paris, 1962.

HARVEY, Paul, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1976.

ION, Angela, (ed.), *Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Kermode, Frank, editor et al., *The Oxford Anthology of English Literature, vol. II., Romantic Poetry and Prose*, Oxford University Press, London, 1973, pp. 591-799.

LEECH, Geoffrey, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, London and New York, 1993.

MARTIN, Brian, editor, *Macmillan Anthologies of English Literature, vol. 4., The Nineteenth Century, W. Wordsworth* (pp. 34-63), *S.T. Coleridge* (pp. 80-110), *G.G. Byron* (pp. 170-193), *P.B. Shelley and John Keats* (pp. 197-258), Macmillan, London, 1989.

Valentina GEORGESCU
Universitatea din Piteşti

SUICIDE BOMBINGS: THE ULTIMATE WEAPONS OF (BRITISH) RADICAL FUNDAMENTALISM

Abstract: *According to a widespread belief, what makes information good or bad, accurate or inaccurate is closely linked to the needs of the society in which information is produced. A constant need of contemporary society is to confront an ever-increasing reality, i.e. man's increasing appetite for violence as the most efficient means of socialising with the others. All domains of human existence, the social-political one included, have fallen prey to this attitude. An extreme form of political violence, terrorism (suicide terrorism in particular as an ever-widening phenomenon) provides our main point of interest here. The paper as a whole makes a direct address to this widely debated topic by stressing the idea of suicide terrorism as the reckless sacrifice of one's life in the process of destroying or attempting to destroy a political target. The 7th of July attacks on London assumed the "symbolic" significance of the first terrorist attacks of religious orientation on European soil and they constitute the particular case I have chosen to illustrate the fact that present-day technologically-advanced societies are most vulnerable and quite unprepared to deal with such extremist gestures, superimposed on radical fundamentalist beliefs.*

Key-words*: terrorism, suicide bombings, radical fundamentalism, myth*

The Romanian scholar Mircea Eliade once stated that myth had vanished from modern cultures, taking with it the sacredness of human existence and bringing instead a more cruel awareness of man's profane condition[1]. The events that followed Eliade's activity hosted events that can be interpreted as a living proof of society's need to fill the blank with the production of new myths (without the aura, the uniqueness and authenticity that was characteristic of the ancient ones) that would aim at substituting the old ones (successfully or not, that we shall see). Modern man is surrounded by myth, but the difficulty of distinguishing it easily is not related to the hidden character of the sacred, but rather to its common, ordinary nature (in Eliade's terms, lay or profane). Following this line of judgement, we should invoke as a standing proof of this new reality the theory of Roland Barthes who stated that our daily existence grows on such myths as the automobile, advertisement, strip tease or tourism.[2] Beyond these new forms of myth that sustain the legitimacy of our lives, there are others that reproduce a threat to our existence. Our main concern in this direction is *the myth of terrorism*, whereby *myth* embodies *the set of beliefs and thoughts that articulate the Westerners' attitude towards this particular manifestation of political violence*. As a sign of its former sacredness, as well as a mark of its imperfect nature, it still preserves some of the features of ancient myths: it remains a narrative of an event of a significant importance; it is transmitted from individual to individual, from country to country and period to period, but not by word of mouth, since the technological advancement would not allow it. At the same time, it includes new elements as, for instance, the nature of the characters- no longer Gods or famous heroes with emplary deeds, but rather human beings conventionally supposed to take pleasure in killing and destroying human lives and goods. The general idea that structures the substance of these modern myths-the myth of terrorism included- is the necessity to demonstrate to the large public that people- not the Divinity or blind destiny-have the power to make species-especially the

[1] Cf. Eliade, Mircea, *Sacrul şi Profanul*, Humanitas, Bucureşti, 1995.
[2] Cf. Barthes, Roland, *Mythologies*, Noonday Press, New York, 1972.

human species- disappear or grow weaker etc. [1]

In recent years the myth of terrorism has become an increasingly central theme, not only in the speeches of political parties, but also in the media and the public opinion in general. Yet little seems to be known with great precision (and not merely intuitively) about the term itself and the reality it refers to. The so-called "popularity" of the term resulted in a number of difficulties in finding a place for terrorism in a theoretical framework conceived in terms of definition, typology, forms and consequences. We can agree that terrorism is a problem, but we cannot agree on what terrorism is. For the sake of our endeavour, we shall introduce in this paper a definition that will certainly serve as a theoretical framework: *Terrorism is the intentional use of, or threat to use violence against the civilian population or against civilian targets, in order to attain political or social aims, to intimidate opponents, or to publicise causes.*

This is the basic idea we commonly extract from the literature on terrorism: terrorism constitutes the use of violence or the threat to use violence (against civilians) as the primary means of attaining a political objective.

Terrorism as a way of challenging the viability of contemporary institutions and exploiting the vulnerabilities of the individual and of the community as a whole is definitely not a recent phenomenon. Bloodletting has always been present in the history of mankind, but the emergence of this new type of systematic violence has gained symbolic dimensions and has achieved ever-increasing dimensions. The spectacular [2] side of the performance is guaranteed by the usage of (un)conventional methods of action, i.e. bombing, hijacking, hostage taking and, rather recently, *martyrdom*(the perpetrators' will to sacrifice their own lives as the most efficient way of sending a message.) Our main point of interest here would be the first terrorist attack of religious orientation that happened on European soil.

A short rendering of the concrete events will prove most useful at this point. On Thursday, 7 July 2005 a series of four bomb attacks struck London's public transport network towards the end of the morning rush hour: at 8:50 a.m., three bombs exploded within 50 seconds of each other on three London underground trains. A fourth bomb exploded on a double-decker at 9:47 a.m. The bombings were the direct cause of a daylong disruption of the city's transportation system and generated great shock among the population. The consequences were terrible: fifty-six commuters were killed, including the four suspected bombers, and 700 other injured. Generally, the event assumed the significance of a modest, yet effective enough reincarnation of September 11 in a European setting.

The "architect" behind the events was identified as the same terrorist organisation that had previously attacked The United States. Al-Qaeda did not lay direct claim of the terrorist assault, still the experts identified the method and the terrorists' technique as leading to Al-Qaeda modus operandi; and on the other hand, the 2nd in rank inside Al-Qaeda expressed his support of the acts happened in London on videotape broadcast by Al-Jazeera.

The attack on Britain caught nobody by surprise. It was expectable that Britain should become a possible target for terrorist attacks due to the involvement of the British nation in fighting terrorist deeds. After the involvement in the war against Iraq, "*every*

---

[1] Segré, Monique ed., *Mituri, Rituri, Simboluri în Societatea Contemporană*, Amacord, Timişoara, 2000, p.34.

[2] cf Hoffman, Bruce, *Inside Terrorism*, Columbia University Press, 1999.

senior British policeman, intelligence chief or home secretary you cared to ask about the probability of a terrorist attack gave a similar answer: 100%."[1]

Explanations of the events were many: "*That was so both because of its status as an international financial centre, an epitome of the West and its capitalist ways, and because Britain has long been a close ally of the United States, enemy number one for Al-Qaeda and its terrorist associates.*"[2] Once again the victim of the terrorist attack assumed greater meanings that ensured in a way the common belief that terrorist acts are directed against symbolic targets. This time however it was the most powerful country of Europe which was powerless under such disastrous attack.

As it happened with 911 attacks, London bombers used old techniques (that had already proved successful, and were therefore secure[3]), to which they added new spectacular traits. The novelty of the entire operation is not doubtable: not one single bomb, but four exploded at approximately the same time. Experts refer to this situation as coordinated attacks and approach it as a rather rare technique (the causes of this paucity cannot be rendered with great precision, but perhaps the huge financial costs might have had something to do with it). It is said that the London attacks cost the terrorist organisation approximately 300 million pounds, this is why they say that only solid terrorist organisations have the possibility of planning such operations. The simultaneity of the attacks helps us identify two purposes:

- First, to show that the respective organisation has the financial, logistic and human capital to perform such an operation;
- Secondly, to attract more attention from the intended audience.

Technically, coordinated terrorist attacks ensure a larger number of people killed in the same temporal interval and therefore their impact is stronger. In this particular case, among the civilians killed in the operation, police investigators found four bodies that they identified as the terrorists that carried the explosives and ecuted the bombings. For some time after the event, questions continued to be asked as regards the terrorists' will to kill themselves in the attack; some minor details (the return tickets, too many identification marks carried on themselves) may have suggested a different turn of things. It has been established, however, that their deaths were no accident at all, but rather a method used by extremist fundamentalists to publicise their grievances.

The questions regarding the identity of the bombers- who were they, who generally embraces this threatening Jihad against the West- produce so many answers that their degree of utility is rather small. **Hasib Mir Hussain, Germaine Maurice Lindsay and Mohammad Sidique Khan** were essentially "*good lads*"[4], as one of their neighbours told a BBC reporter. Surprisingly enough, all four of them were British citizens of the Pakistani origin. They were normal people leading ordinary lives and seemingly integrated in the Western-type of society. Each of them had received some education (Khan was a teaching assistant and a seemingly moderate individual, as the other three seem to have been), was involved in the life of the community (local football team, for instance) and was

---

[1] www.bbc.co.uk
[2] www.bbc.co.uk
[3] Marret notices that terrorists are somehow reluctant to use new, unexperimented devices, due to the fact that the lack of "familiarity" with the respective methods might lead to a failure of the terrorist act.
[4] www.bbc.co.uk

not reluctant of social contact (two of them, Khan and Lindsay, were even married). They had legal professions, and some of them were responsible for the financial situation of a family, a fact that is rather uncommon when discussing the "habits" of a terrorist; after all, the "career" requires fewer ties with any earthly affair. In a word, they gave the least motive for suspicion as being British citizens that were perfectly aware of their citizenship and their duties to the country that supported them.

The novelty of the case under study lies in the identity of the perpetrators. We are no longer dealing with Muslim subjects infiltrated on European soil, but with British citizens that adhered to the principles of Islamic radical fundamentalism and accepted to be part of various acts of Islamic terrorist violence. Two of the four had recently returned from Pakistan where they had entered into contact with a distinct type of reality and mode of thinking. The British suicide bombers adopted that faith and believed that it justified their actions. What is most important is that the events and the actors involved brought closer the threat of violence form within, thus challenging the cohesion of British (European) society. Up to that point, the British public had seen terrorism as a foreign, external threat, and definitely not something that could be connected with ordinary folk in ordinary neighbourhoods. But the revelation that the four London bombers were British citizens, middle class, educated, and with good prospects would shed a different light on the matter.

An interesting detail I found relevant for my paper is Germaine Lindsay's conversion to Islam, information that will certainly bring new elements into discussion. On numerous occasions, terrorist attacks against the West are conceived in terms of being planned by traditional Muslim communities unable to come to terms with a rapidly changing world. Does G. Lindsay belong to such a traditional community? The answer to this question would be *negative*, for he is an Islam convert that belongs to a new generation, "born again" in a new cultural, social and political environment. The culture that these four young people stand for is not genuinely British, nor Muslim; it is a hybrid, a new culture having sprung out of the interaction of Western values with Muslim mentalities. The imperfect character of this culture is perhaps the motive that stands behind the terrorist's attempt to recover and defend their traditional values.

The key issue for investigators was related to the way in which the four British terrorists that perpetrated the acts of violence against modern democracy tried to impose their own discourse intended to annihilate the democratic one. The videotaped statement of Muhammad Khan, one of the four terrorists, proves highly illustrative of this orientation. The videotape broadcast on the pan-Arab television Al-Jazeera showed Khan wearing a turban, talking directly to the camera, seemingly relad and speaking with the accent specific of the region where he had lived. The basic idea is that Khan's group had already come to terms with the alternative of death as the ultimate manner of gaining attention and they chose to let the world know of their attitude. Khan is heard saying:

"*I'm going to keep this short and to the point because it's all been said before by far more eloquent people than me. And our words have no impact upon you, therefore I'm going to talk to you in a language that you understand. Our words are dead until we give them life with our blood.*

I'm sure by now the media's painted a suitable picture of me, this predictable propaganda machine will naturally try to put a spin on things to suit the government and to scare the masses into conforming to their power and wealth-obsessed agendas.

I and thousands like me are forsaking everything for what we believe. Our driving motivation doesn't come from tangible commodities that this world has to offer.

Our religion is Islam - obedience to the one true God, Allah, and following the footsteps of the final prophet and messenger Muhammad... This is how our ethical stances are dictated.

Your democratically elected governments continuously perpetuate atrocities against my people all over the world. And your support of them makes you directly responsible, just as I am directly responsible for protecting and avenging my Muslim brothers and sisters.

Until we feel security, you will be our targets. And until you stop the bombing, gassing, imprisonment and torture of my people we will not stop this fight.

We are at war and I am a soldier. Now you too will taste the reality of this situation." [1]

A second part of the tape was less clear, but he could be heard saying:

"*I myself, I myself, I make pray to Allah... to raise me amongst those whom I love like the prophets, the messengers, the martyrs and today's heroes like our beloved Sheikh Osama Bin Laden, Dr Ayman al-Zawahri and Abu Musab al-Zarqawi and all the other brothers and sisters that are fighting in the... of this cause.*

With this I leave you to make up your own minds and I ask you to make pray to Allah almighty to accept the work from me and my brothers and enter us into gardens of paradise."[2]

Here is the voice of a Briton converted to Islam that presents his strategy and motivations in such a way as to prevent any institution of modern democratic society to mistakenly interpret his actions. This Muslim voice stands for a far deeper reality that has been radicalised in recent times due to the emerging world conditions.

Starting from the surface level of his speech, we notice that Khan's use of meaningful language is part of his rhetorical strategy, there is nothing new about it. His discourse is an integral part of the war of ideas that usually accompanies any terror campaign and identifies violence as the only means of solving the issues.

Surprisingly enough, even this type of discourse seems to conform to the precepts of rhetoric. The engagement to brevity that opens the statement (perhaps a traditional rhetoric motive, or perhaps Khan's awareness that time was running out on him) is closely followed by the speaker's doubt as regards his ability to be eloquent (it's all been said before by far more eloquent people than me-a clear rhetorical strategy of modesty).

Khan's rhetoric is dominated by reference to global issues and contexts, and not on specific issues, such as the Iraq war. Khan does not attack the British government or individually Blair's decision to take part in the "war on terror", but his attacks are oriented against "your democratically elected governments'. Rejecting modern democratic society as a corrupting force, Khan regards himself (and thousands like him) as victims of an injustice. We may assume that the use of the plural form was not a mistake. It suggested the bomber's true motivations-his issue is not with the UK government, but with the foundation of Western power and civilization-democracy. Democracy is seen by Khan in particular (but Khan stands for a large category of people) as systems in which human will is the source of law, whereas Islamic principles are transcendental and cannot be undermined by popular will.

The distinction Khan operates between two incompatible spheres and mentalities becomes most visible. There is no room left for negotiation or reconciliation between the

---

[1] www.bbc.co.uk

[2] *Idem*

Muslim and the Westerner culture and society. The dichotomy we-you that dominates Khan's speech brings about a new topos of radical fundamentalist discourse: Multicultural coexistence is inadmissible for the fear that Muslims will end up losing their faith.

Khan claims to be a devout believer who acts according to the fundamental imperatives of his religious culture that dictate and justify at the same time violence against the oppressors, i.e. the pursuit of some political purpose. The commitment to action (Our words are dead until we give them life with our blood) is not explained in terms of material gains, but rather in the desire to reach spiritual purity. Khan is an Islam believer, but Islam is a religion of peace that does not sanctify the use of violence.[1] Islam allows its believers to defend their religion, families and communities against any type of aggression, but this would be a defensive strategy rather than an offensive one.

Conventionally, terrorism is interpreted as the illegitimate use of violence against innocent non-combatants. Khan provides us with the other's view on it. He does not commit crimes against humanity, he is a soldier engaged in the holy war. Jihad is a concept with multiple meanings, "used and abused"[2] throughout Islamic history. In its more general meaning, jihad refers to the obligation of all Muslims, individual and the community, to follow and realize God's will: to lead a virtuous life and to "extend the Islamic community through preaching, education, writing etc. "(Esposito, 2002: 118). In Khan's view, Jihad means the obligation to defend Islam against different forms of aggression, "the bombing, gassing, imprisonment and torture" perpetrated by the Western powers against his own people.

Khan's speech helps us understand the practice of martyrdom in the context of his culture. Martyrs are usually surrounded by a whole mythology; precisely because the cultural and religious incompatibility of the two modes of thought that have been the focus of our inquiry. For most common people, of whatever religion they might be, of primary importance is the instinct for survival, the attempt to escape from death by any available means. On the other hand, the terrorist lives a so-called delusion of immortality -death is seen as a religious transition from life on earth / mortal life to eternal life. The readiness of Islam soldiers to sacrifice their life is a matter of great concern for the non-Muslim individuals. The source lies in the religious doctrine that prepares its adepts for death, for embracing death as the only alternative to this corrupt life, unlike other religions that promote the idea of living one's life in the proper manner. The suicide becomes martyrdom when done in the name of the holy war. The terrorist, however, doesn't recognize his acts as terrorism. Instead he feels he is at war with an enemy and he is using the only means available to bring about victory.

As a suicidal terrorist, Khan pretends to have a moral foundation in the words of the prophet as recorded by the Qu'ran, the sacred book of Islam according to which martyrdom is a way of preserving glory. No matter how futile the effort or impossible the goal, all that matters in his mind is the cause. Making that connection with the fundamentals of Islam, Khan encourages us to establish a further relation to the issue of fundamentalism, an issue that has gained so much currency that it deserves some serious analysis; it needs our attention especially because it is the Western representation of Islam, and not an expression that points to a way in which Muslims see themselves. The term "fundamentalism" is a Western creation to address a non-Western reality; Western society

---

[1] Cf. Esposito, John L., *What Everyone Needs to Know about Islam*, Oxford University Press, Oxford, 2002, p. 118.
[2] *Idem*, p. 118.

uses it to describe a community where religion is the primary criterion of establishing identity. The gap is obvious: two modes of conceiving the world that lead to the formation of two particular identities; on the one hand, we have the Western one that is most secular, lay, non-religious; on the other hand, we have the Muslim- highly dedicated to religious practice and to the Doctrine of the absolute.[1] The incompatibility is a source of high confusions and therefore eliminates any opportunity of understanding "the other".

The term fundamentalism is almost exclusively used in the context of religion. The disturbing part comes when fundamentalism is spoken of almost invariably with negative connotations - something highly dogmatic and something that does not belong to the secular modern world. In most cases, fundamentalism is used as descriptive term for rendering ideologically oriented religious movements, being equated with violent extremism, religious militancy, and terrorism. In reality, religious fundamentalism could be defined in terms of "a discernible pattern of religious militancy by which self-styled 'true believers' attempt to arrest the erosion of religious identity, fortify the borders of the religious community, and create viable alternatives to secular institutions and behaviours."[2]

Religious fundamentalists are generally viewed as followers of sacred scripture, taking part in what they conceive as a life and death struggle between Good and Evil and feeding on the past. In a broader sense, fundamentalism refers to a particular perspective on the world, one that encompasses both a cognitive and an emotional dimension. Its essence lies in the protest at the secularisation of society - that is, at the process by which religion and its spirit have been removed from public life.

Fundamentalism is not a monolithic idea or movement that expresses a single set of ideals. It is not to be equated with extremism or conservatism and it is far from traditionalism. Rather, fundamentalism should be seen as a kind of revolt or protest against the secular nature of the modern world. Fundamentalists typically want to see religion being ascribed a central place in public life. For those who see themselves as Muslim fundamentalists, it is a reaction to militant secularism. And for others, it represents a strong desire to see religion reflected more clearly in their community.

A common mistake occurring rather frequently is to equate Islam with fundamentalism. In fact, Islam is both a world religion (the most known religion in the West outside Christianity and Judaism, but perhaps the most misunderstood[3]) and a civilisation embracing one fifth of the population of the entire planet. Like any other religion, Islam has its fundamentalists that are dissatisfied with the marginal place where religion has been relegated in modern secular cultures.

Islamic fundamentalism in particular is often explained as "a defensive strategy against the danger posed by modernization to a religious group's traditional identity"[4]; it protects one's identity from rapid change, or modernization. Trapped between an Islamic culture that provides moral values and spiritual satisfaction and an accelerating Western culture that provides access to material, external improvement, many Muslims find an answer to fighting anxiety, alienation, and disorientation through an absolute dedication to an Islamic way of life. Accordingly, the Islamic fundamentalist is commonly depicted as

---

[1] Schuon, Frithjof, *Understanding Islam*, Penguin, London, 1972, p. 16.
[2] Hudson, Rex, The Sociology And Psychology Of Terrorism: Who Becomes A Terrorist And Why?, Library of Congress, 1999, p. 4
[3] Lewis, Bernard, *The Multiple Identities of the Middle East*, Schocken Books, New York, 1998, p. 27
[4] Hudson, Rex, op. cit., p. 47.

"an acutely alienated individual, with dogmatic and rigid beliefs and an inferiority complex, and as idealistic and devoted to an austere lifestyle filled with struggle and sacrifice."(Hudson, p. 47)

It is important to note that very few individuals who are accurately labelled as "fundamentalists" actually participate in acts of terror and violence. It is true that they perceive the outer world through the distorting lens of their religious beliefs, but they are not obliged to act in a violent manner against the corrupt society. Most fundamentalists are struggling to live a religious life as they see it in a world that seems increasingly inimical to faith. Not being able to reach this conclusion is a source of great misunderstanding that confuses the objectivity and accuracy of the opinions expressed in relation to such events as the London attacks. Not fundamentalism, but radical fundamentalism is a danger to world stability and Western civilization.

Suicide terrorism is a problem that will remain a major security threat for years or even decades into the 21st century. It is an ancient practice used by the weak against the strong, based on the logic that if the attacker no longer even values his or her life, the attack cannot fail. London attacks are a clear representation of that mentality and they were meant to underline the idea that the power of the individual to combat a state is real and when coming from within the results are more spectacular.

Bibliography :

ELIADE, Mircea, *Sacrul şi Profanul*, Humanitas, Bucureşti, 1995

ESPOSITO, John L., *What Everyone Needs to Know about Islam*, Oxford University Press, Oxford, 2002

FUKUYAMA, Francis, *The Great Disruption Human Nature and the Reconstitution of Social Order*, Touchstone, New York, 2000

HUDSON, Rex A. *The Sociology And Psychology Of Terrorism: Who Becomes A Terrorist And Why*?, Library of Congress, 1999

KONRAD, Kellen, *On Terrorists and Terrorism*, Rand Corporation, Santa Monica, 1982

LAQUEUR, Walter, *A History of Terrorism*, Transaction Books, New Jersey, 2001

LEWIS, Bernard, *The Multiple Identities of the Middle East*, Schocken Books, 1998

MARRET, Jean-Luc, *Tehnicile Terorismului*, Corint, Bucuresti, 2002

SAID, Edward W., *Orientalism*, Timişoara:, Amacord, 2001

SCHMIDT, Bertina, *The Anthropology of Violence and Conflict*, Routledge, London, 2001

SCHMID, Alex Peter, Jongman, Albert J., *Political terrorism: A New Guide to Actors, Authors, Concepts, Data Bases, Theories and Literature*, Transaction Books, New Jersey, 2005

SCHUON, Frithjof, *Understanding Islam*, Penguin, London, 1972

WIEVIORKA, Michel, *Terrorism in the Context of Academic Research* in *Terrorism in Context*, Crenshaw, Martha ed., Penn State Press, Pennsylvania, 1995

WIEVIORKA, Michel, *La Violence*, Balland, Paris, 2000.

Webography

www. Bbc.co.uk , www.economist.com, www. national review.com, www.foreign affairs.com

Amalia MĂRĂŞESCU
Universitatea din Piteşti

WHEN THE CAMPUS NOVEL MEETS THE DETECTIVE NOVEL: AMANDA CROSS

Abstract*:** *The paper presents Amanda Cross's work, which combines the detective novel and the campus novel in an interesting way. Amanda Cross is the pseudonym of university professor Carolyn Gold Heilbrun, recognized for her contribution to feminist studies. In her late 30's, finding no detective fiction that she enjoyed reading, she started creating it herself. The result is represented by several detective novels whose action takes place in the academic world. The detectives that solve the murders are Kate Fansler, professor of Victorian literature, and her friend, then husband Reed Amhearst, assistant district attorney of New York County. After presenting Amanda Cross's scientific and literary work in general, I focused on one of her novels,* ***The James Joyce Murder*, trying to show in what way it can be interesting for philologists.*

Key-words: *campus novel, detective novel, reality, fiction*

As it is generally known, a detective novel focuses on the solving of a crime often by a brilliant detective, and usually employs the elements of mystery and suspense. A campus novel is often satirical and presents the academic environment, with its various aspects: the life of teachers and students, the atmosphere at lectures and seminars, or the problems implied by getting a tenure, researching and publishing, etc. When the two types of narrative meet in the same literary work, the result is twice as interesting because the search for the criminal leads to and is intermingled with a presentation of various universities and of the life of the academe. This is what happens in the novels written by Amanda Cross, or, better said, Carolyn Gold Heilbrun, as she is known in the academic world.

Carolyn Heilbrun was born in New Jersey in 1926, graduated from Wellesley College in 1947, and earned her PhD in English literature at Columbia University in 1959. After teaching for a year at Brooklyn College, she moved to Columbia University, where she was instructor, then assistant professor, associate professor, and full professor since 1972 to her early retirement in 1992. Over the years she was visiting lecturer, member of the American Association of University Professors, of the Modern Language Association of America, of the Crime Writers Association, member of the editorial boards of *Columbia Forum* and *Twentieth Century Literature*. Her scholarly works include *The Garnett Family* (1961), *Toward a Recognition of Androgyny* (1973), *Reinventing Womanhood* (1979), and deal with feminist issues. Heilbrun died in 2003, apparently having committed suicide.

As for her decision to turn to writing detective novels, she herself comments: "I began writing the Amanda Cross novels in 1963 because I could not find and detective fiction that I enjoyed reading. (…) What was it I wanted in detective fiction and could no longer find? First of all, conversation, and an ambiance in which violence was unexpected and shocking. (…) Second of all, I like literary mysteries, not necessarily with a quotation at the head of every chapter, though I don't mind that, but with a cast of characters comprising those who may not now know much literature only because they have forgotten it. Also, I like fiction in which women figure as more than decoration and appendages,

domestic machinery, or sex objects. In short, I like the women in my novels to be people (…).” She seems aware of the flaws of her novels: “My sort of detective fiction will always be accused of snobbery. This, I have decided, is inevitable. I myself am that apparently rare anomaly, an individual who likes courtesy and intelligence, but would like to see the end of reaction, stereotyped sex-roles, and convention that arises from the fear of change, and the anxiety change brings. I loathe violence, and do not consider sex a spectator sport. I like humour, but fear unkindness, and the cruelty of power. One day Kate Fansler, therefore, sprang from my brain to counter these things I loathe, to talk all the time, occasionally with wit, and to offer to those who like it the company of people I consider civilized, and a plot, feeble, perhaps, but reflecting a moral universe”[1]. Indeed, critics have reproached Cross’s novels with amateurism in matters of plot and theme, simplemindedness, and naïvity, a disregard of the play of appearance and illusion that is the key technical characteristic of a detective story (since the bad characters stay bad and the good characters stay good throughout the novels)[2], or with the supercivilized dialogue of the characters, and the dull and pretentious style in which the novels were written, a not so good imitation of Wilde’s and Shaw’s[3].

The name “Amanda Cross” was chosen for no particular reason, and Heilbrun successfully concealed her identity for six years, that is until she got tenure, fearing that her faculty colleagues might regard mystery writing as a frivolous activity for a serious scholar and that they might even conspire to deny her tenure if they discovered it.

The first novel she published as Amanda Cross was *In the Last Analysis*, followed by many others, like the *James Joyce Murder*, *Poetic Justice*, *The Theban Mysteries*, *The Question of Max*, *Death in a Tenured Position*, *A Trap for Fools*, etc. As a consequence of the fact that they are both detective and campus novels, in some of them there are two “detectives”, two professionals, one belonging to the literary life, the other being familiar with investigations and the criminal mind. The former is Kate Fansler, professor of Victorian literature, beautiful, independent, and financially secure, the latter is Reed Amhearst, assistant district attorney of New York County. Reed is Kate’s friend, and then he becomes her husband. He helps her in some of the novels, but in others she manages to find the murderer by herself. “While she made Fansler as independent as any man, Heilbrun felt she could not risk making a male sleuth her protagonist. ‘Abandoning one’s womanhood fictionally meant exposing oneself to terrible accusations and suspicions, far too risky for one working as hard as I was to maintain a proper wife, mother, role-playing mask,’ she wrote in *Writing a Woman’s Life*”[4].

In Amanda Cross’s novels, the presentation of the literary and university life is far more interesting than the search for the murderer. Philology students and teachers, publishers and writers, but also ordinary people, are equally involved in plots of hatred, fear or revenge that end in death. In order to solve the mysteries, Kate has to spend some time in celebrated universities, like Harvard where the members of the English department, who are all male, drive to suicide their only female colleague (in *Death in a Tenured Position*).

---

[1] Cleveland, Carol, *Amanda Cross*, in Reilly, J.M., ed., *Twentieth-Century Crime and Mystery Writers*, Redwood Burn Limited, Trowbridge & Esher, 1980, pp. 399-400.

[2] Purcell, J.M, The ‘Amanda Cross’ Case: Sociologizing the US Academic Mystery, 1980, in Stine, J. C., ed., Contemporary Literary Criticism, Vol. 25, Gale, Detroit, 1983, pp. 255-256.

[3] Newgate Callendar, *Criminals at Large: ‘The Question of Max’*, 1976, in Stine, J. C., ed., *Contemporary Literary Criticism*, Vol. 25, Gale, Detroit, 1983, p. 254.

[4] Graham, Judith, ed., *Current Biography Yearbook 1993*, The H.W. Wilson Company, New York, 1993, pp. 237.

Or she takes a trip to Oxford, where wives are expected to do only the housework and the life of the more educated ones who cannot spend their life doing only this is very sad and with no satisfactions (in *The Question of Max*). Such details, whether fictitious or not, are by far more fascinating than the detective plot. I shall illustrate this with *The James Joyce Murder*. "*The James Joyce Murder* is a very intriguing book. It is a superior mystery and at the same time manages to say interesting things about the literary mentality. It is, furthermore, a tribute to the importance of Joyce study (…) and deserves a position among a select list of Joyce criticism – despite its fictional nature."[5]

When I first saw the novel, I wondered what James Joyce had to do with a murder. As far as I knew, he was neither a murderer, nor the victim of a murder. The summary on the cover of the book confirmed this. However, after reading the book, I came to the conclusion that, in this novel, Joyce appeared as both victim and murderer, but only indirect ones.

The novel shows Kate Fansler in the house of the late Samuel Lingerwell, a famous publisher whose papers Kate is trying to arrange. She is accompanied by her nephew, Leo, and two graduate students: William Lenehan, who is tutoring Leo, and Emmet Crawford, who helps Kate with the papers. This group is joined by Reed Amhearst and by two lady professors: Grace Knole and Eveline Chisana, the latter being William's girlfriend.

Early in the morning, Leo and William practice shooting, with an empty rifle. They aim at Mrs. Mary Bradford, their very irritating and gossipy neighbour. The result of this "game" is that one day she is killed by William, who shots her seemingly without knowing that the rifle has a bullet in it. But, as Kate and Reed's investigation reveals, William really intended to kill Mrs. Bradford.

The connection with James Joyce's work is established from the very beginning. Once I opened the book, I came across the contents. Curiousity made me read the titles of the chapters, which, surprisingly, were not unfamiliar. The *Prologue* and the *Epilogue* can be found in any book, but the others … *The Boarding House*, *An Encounter*, *Counterparts*, *Grace*, *Araby*, *The Dead*, *Two Gallants*, *Ivy Day in the Committee Room*, *Clay*, *Eveline*, *The Sisters*, *After the Race*, *A Mother*, *A Little Cloud*, *A Painful Case* are also the titles of the stories in Joyce's *Dubliners*.

The first words of the *Prologue* mention that the action of *Ulysses* takes place on June 16, 1904. Exactly 62 years later, on June 16, 1966, Kate Fansler participates in a meeting of the James Joyce Society, where there are all kinds of people, all hoping to discover some secret in Joyce's work, a secret that would make their academic fortunes. This is not what Kate needs. "When I pick a graduate student to help me with the Lingerwell papers", she thinks, "he will have to be most unJoycean, unLaurentian, unModern altogether. Someone who will not be searching for his own fortune among dear Sam's literary remains. On the whole, a Jane Austen devotee. (…) Someone who calls her 'Jane'."[6]

Emmet Crawford appears to be the perfect choice. He goes together with the others at Sam Lingerwell's house, "the boarding house", situated in a village called, not surprisingly, Araby.

---

[5] Friedman, M. J, *Book Reviews: 'The James Joyce Murder'*, 1967, in Stine, J. C., ed., *Contemporary Literary Criticism*, Vol. 25, Gale, Detroit, 1983, p. 252.
[6] Cross, Amanda, *The James Joyce Murder*, Ballantine Books, New York, 1990, p. 2.

Samuel Lingerwell had been one of the best men of publishing. He had started the Calypso Press and had published James Joyce, D. H. Lawrence and lots of other great writers. The name of the publishing house is connected to the *Odyssey*. Calypso is the nymph who kept Ulysses on her island for seven years. In the same way in which she cast a spell on the Greek hero, the publishing house lured its clients, who made it famous. Its owner's name is also symbolic. Somebody who lingers is somebody who stays because he does not want to leave, or who remains in existence although becoming weaker. Though dead, Samuel Lingerwell is still very much present in the memory of those who knew him, and will still influence their lives. He had lots of papers, including his correspondence with the writers whose works he had published. After his death, his daughter, a nun, not knowing what to do with the papers, asked Kate, her friend, to determine exactly what was in the papers so that they might be best disposed of. In fact, that is what Emmet tries to do.

But Mary Bradford is killed and all of them have to interrupt their work for the interrogation. Emmet mentions James Joyce and Mr. Stratton, the policeman, expresses the wish to read something by this author. Emmet gives him *Ivy Day in the Committee Room*, of which Mr. Stratton understands, of course, nothing, so he asks the three lady professors to explain James Joyce to him. They do this and, in a memorable scene, Joyce is killed and revived. The policeman tells them that he is puzzled because nothing happens in the story, to which Kate answers that that is the whole point. Nothing is happening in Ireland because everyone there is dead, "except perhaps the dead"[7]. The three lady professors start discussing Joyce, and Grace Knole even recommends some bibliography to Mr. Stratton and offers to give him a copy of a book about the Irish writer. At one point, Kate states that "in *Ivy Day in the Committee Room*, the most important thing that happens is a bottle goes 'Pop'."[8]

The fact is of "utmost importance" in Amanda Cross's novel as well because, as a conscientious "student", Stratton keeps it in mind and mentions it to Mr. Mulligan, another neighbour. The latter becomes suspect in Reed's and Kate's eyes because he does not know about anything going "Pop" in Joyce's work, although he has written several books on modern fiction and is a full professor. Kate, Grace Knole and Eveline Chisana start reading his books and find out that they are made up of clichés and do not contain anything original. Then how comes that they have been published by the famous Calypso Press? Because Mr. Mulligan writes under pseudonym the Frank Held books, some popular novels that are best sellers, he has made the Calypso Press publish also his "academic" books, which have assured him a fast promotion in the academic world. So much about the publishing houses and their ways.

Last, but not least, the motive of the murder has very much to do with James Joyce. Emmet finds a letter from Joyce to Lingerwell, hinting at a 16th story written for *Dubliners*. The story is missing, although it was sent by Joyce as a present for his editor. Starting from the statement of a critic, Emmet supposes that the story is the first form of *Ulysses* and searches for it, but cannot find it. It is William who finds, steals and hides it in a bale of hay, made by Mr. Bradford's baler. He plans to return to Araby after the others' departure, to take the story and to make it public, thus covering himself with glory. But Mrs. Bradford sees him hiding the story and blackmails him. She seduces him, which is more than he can bear, so he kills her.

---

[7] Cross, Amanda, *The James Joyce Murder*, Ballantine Books, New York, 1990, p. 98.
[8] Cross, Amanda, *The James Joyce Murder*, Ballantine Books, New York, 1990, p. 97.

On hearing that such an important piece of literature is in a bale of hay, Kate purchases all Mr. Bradford's hay and tries to find it.

The novel ends, symmetrically, with a meeting of the James Joyce Society. The chairman invites Emmet Crawford to tell them how he has discovered "a sixteenth story originally intended for *Dubliners*"[9] (Cross 1990: 196). Emmet Crawford's speech is as memorable as the interrogation scene: "Thank you, ladies and gentlemen. We all share, I am certain, the same excitement. But, alas, neither I nor any of us has a new manuscript by James Joyce. What we have at the moment, ladies and gentlemen, is four thousand – no, let me be accurate, as Joyce would have approved – three thousand, two hundred and thirteen bales of hay!"[10]

So the story was not found. It is normal, because it existed only for the characters in this novel. But James Joyce was a real person. Mixing reality and fiction about the literary world, Amanda Cross's novels made me think that the popular literature may be interesting and instructive, even for philologists.

Bibliography :

CLEVELAND, Carol, *Amanda Cross* in Reilly, J.M., ed., *Twentieth-Century Crime and Mystery Writers*, Redwood Burn Limited, Trowbridge & Esher, 1980, pp. 399-400

CROSS, Amanda, *Death in a Tenured Position*, Ballantine Books, New York, 1981

CROSS, Amanda, *The James Joyce Murder*, Ballantine Books, New York, 1990

CROSS, Amanda, *The Question of Max*, Ballantine Books, New York, 1991.

FRIEDMAN, M. J, *Book Reviews: 'The James Joyce Murder'*, 1967, in Stine, J. C., ed., *Contemporary Literary Criticism*, Vol. 25, Gale, Detroit, 1983, p. 252.

GRAHAM, Judith, ed., *Current Biography Yearbook 1993*, The H.W. Wilson Company, New York, 1993, pp. 236-240 (*Heilbrun, Carolyn G.*)

Newgate Callendar, *Criminals at Large: 'The Question of Max'*, 1976, in Stine, J. C., ed., *Contemporary Literary Criticism*, Vol. 25, Gale, Detroit, 1983, p. 254.

PURCELL, J.M, *The 'Amanda Cross' Case: Sociologizing the US Academic Mystery*, 1980, in Stine, J. C., ed., *Contemporary Literary Criticism*, Vol. 25, Gale, Detroit, 1983, pp. 255-256.

[9] Cross, Amanda, *The James Joyce Murder*, Ballantine Books, New York, 1990, p. 196

[10] Cross, Amanda, *The James Joyce Murder*, Ballantine Books, New York, 1990, pp. 196-197

Alina MIU
Universitatea din Piteşti

LITERARY MEANING IN PROSE TRANSLATION: A CASE STUDY ON EDGAR ALLAN POE'S *THE OVAL PORTRAIT*

Abstract: *Since our interest lies on the one hand in the semiosis of reading and literary meaning as well as in the way in which they contribute to the translation process from a theoretical point of view, and on the other hand in pointing out the sine-qua-non character of the reading-interpretation stages of literary prose translation, in our paper we aim at making a socio-semiotic translation-oriented approach to Edgar Allan Poe's The Oval Portrait by means of Nida's three levels of interpretation, i.e. the immediate understanding and evaluation of a discourse piece without any act of reflection, the analytic study of the text, of its structure and of its socio-cultural context, and, finally, the interpretative level reached only when the symbolic significance of the text is rightly comprehended. Our study also analyses the way in which the findings of the three levels of interpretation are present in the TL translation by Mihu Dragomir and Constantin Vonghizas.*

Key-words: *literary meaning, prose translation, levels of interpretation*

The meaning-centred approach to the study of prose translation assimilates the translator with a reader faced with the plurality of meanings of the SL text which he/she has not only to "decode" but also to "encode" in the TL for the TL readership, preserving as much as possible of the literariness of the SL text while enabling the TL readership to feel the 'illusion' (in Iser's terminology) at every particular act of reading. Still, however carefully a translator tries to read a text with the intent of embodying the point of view of the most generic reader, he or she, as a human being, has many limitations and is still an individual, with individual tastes, preferences, dislikes. The translator cannot *deny* his personality just because his/her reading is not solely for personal interest but a prelude to the use of the text by a wider group of readers. From this viewpoint, reading is the first of a series of unfortunate enough processes that transform the TL text into a subjective, fallible interpretation of the SL text.

Nida's (1982) sociosemiotic approach takes into consideration various aspects of the philological, linguistic, communicative, and other approaches of translation, and extends considerably the base for recognizing the meaningfulness of both lexical content, rhetoric form and the cultural-social value.

The sociosemiotic approach helps one understand better not only the meanings of words, sentences and discourse structures, but also the symbolic nature of distinguishing between designative and associative meanings. It also emphasizes the fact that everything about a message carries meaning.

The theoretical basis for the sociosemiotic approach is Halliday's (1973) sociosemiotic theory of language. He emphasizes the unity of the text (language), context (linguistic or non-linguistic), and social structure and advocates that language is a unique system of signs with a social function, capable of expressing the meaning of all the other sign systems. However, Peter Newmark's (1993) classification of the functions of language into *expressive function*, *informative function*, *vocative function*, *aesthetic function*, *phatic function* and *metalingual function* is much superior to Halliday's classification into *ideational function*, *interpersonal function* and *textual function*. The core of this approach is Charles Morris's (1946) semiotic approach to meaning. He treats a sign as a tripartite entity

and classifies meaning in three dimensions of semantics, syntax and pragmatics, namely designative/referential meaning, linguistic meaning and pragmatic/associative meaning. The most significant part of this approach is that social semiotics does not just concern itself with what people say and do and how they do it; it also focuses on *when* (in what context) and *why*, i.e. the large-scale social consequences of such words and actions.

The semiotic approach to the study of meanings implies, in Nida's opinion (in agreement with the same theory first developed by Charles Peirce (1931-1935, 1958)), at least three levels of interpretation as follows: *the first level* which represents the immediate understanding and the evaluation of a discourse, without any act of reflection. In other words, this first level deals with the spontaneous reception of a text. *The second level* envisages the analytic study of the text, of its structure and of its context. *The third level* of interpretation is reached only when the text is regarded from the point of view of its symbolic significance, often in light of its universal implications. (our transl., 2004:49)

In view of all this, we consider that such a sociosemiotic approach to meaning is suitable for the translation of fiction. According to the sociosemiotic theory, verbal signs have three types of meaning: *designative meaning* which indicates the relationship between verbal signs and their referents, *linguistic meaning* which indicates the relationship between signs, and *pragmatic meaning* which indicates the relationship between verbal signs and interpretants. Thus, a text may simultaneously have three types of meaning, or just two types of meaning, or only one type of meaning.

The clear distinction of those three meanings is helpful for fiction translators to recognize the entire style that a novel/short story conveys. By examining the author's choice of words and sentence patterns, fictional translators can have a clear idea of the designative and linguistic meaning, and thus may better reproduce the text style of the original by exploring the author's intention, the reader's interpretation, and the potential social consequences of the novel/short story. Translators can recognize the pragmatic meaning which indicates the relationship between the author and reader, and thus can properly reproduce the authorial style of the original.

According to the sociosemiotic approach, the text is a semantic unit with meaning and function. It is a product in the sense that it is an output, something that can be represented in systematic terms. It is also a process in the sense of ongoing semantic choices, a movement through the network of potential meanings, with each set of choices constituting the environment for a further set. A novel/short story actually is a unity of meaning, style (how to convey meaning) and function (why to convey meaning) which we cannot discuss separately.

Most prose fiction works may contain all three types of meaning and the five functions mentioned previously, through which fictional translators can easily and thoroughly analyze the SL prose fiction and have a better understanding of the authorial and text style of the novel/short story, thus achieving equivalence in meaning and similarity in style and function in the translation.

However, the whole process involved in the translation of fiction is rather complicated, including encoding of the message by the prose fiction writer, and decoding and re-encoding of the message by the fictional translator. The message, including meaning, style and function, is what the *prose fiction author* wishes to convey through his/her fiction in the order of *pragmatic level* (intention of the author or the theme of the fiction), *semantic level* (choice of words), *syntactical level* (choice of sentence patterns, etc.) and *discourse level* (integrating the former three levels into the entire discourse). This is the process by which the fiction writer encodes his/her message. The *translator* in his or

her own turn decodes the message in the reverse order. At first, the translator comes across *the whole discourse* of the prose fiction, and then he/she analyzes it at *the syntactical, semantic* and finally *pragmatic levels.* At the end, the translator perceives the message conveyed by the SL text. The most important thing is how the translator re-encodes the message he/she understands, which is the basis of the translating activity. The order is very similar to the fiction writer's encoding process, but the language employed is different.

From the above it is to be noted that the translation criteria deriving from the sociosemiotic approach are "correspondence in meaning and similarity in style and function," which turns out to be well suited to verify the quality of fiction translation. "Correspondence in meaning" is actually correspondence in designative meaning, linguistic meaning and pragmatic meaning; "similarity in style" is similarity in both authorial style and text style, "similarity in function" is similarity in the six functions advocated by Peter Newmark. The translation of meanings and reflection of styles and functions, therefore, should rely on both linguistic context and non-linguistic context, i.e. culture and society. From this point of view, a qualified translator should acquire language competence and cultural knowledge of both TL and SL, and take pains to reduce the loss and distortion in his/ her translation.

To end with, we consider that the sociosemiotic approach is unique in its ability to shed light on the various functions of the linguistic medium of prose fiction, on the literary, cultural conventions and authorial individualism, on the author's worldview and social consequences of the fiction.

Since our own interest lies on the one hand in the semiosis of reading and literary meaning and in the way in which they contribute to the translation process from a theoretical point of view, and on the other hand in pointing out the sine-qua-non character of the reading-interpretation stages in the case of literary prose translation, in the following we aim at making a socio-semiotic translation-oriented approach to Edgar Allan Poe's *The Oval Portrait* by means of Nida's three levels of interpretation, i.e. *the first level* which represents the immediate understanding and the evaluation of a discourse, without any act of reflection, *the second level* envisaging the analytic study of the text, of its structure and of its socio-cultural context, and finally, *the third level* which is an interpretative one reached only when the text is regarded from the point of view of its symbolic significance, with the observation that we will continue our study by analysing the way in which the findings of the three levels of interpretation are to be found in the TL translation by Mihu Dragomir and Constantin Vonghizas.

Putting it differently, we could say that a translator should give the same SL text three different translation-oriented "readings" before any attempt to translate it:

- a ***first reading*** or ***basic reading*** (corresponding to Nida's first level of interpretation) meant to familiarize the reader-translator-decoder with the text and enable him to grasp at least some of the enclosed meanings attributed to the SL text by its author;
- a ***second reading*** or ***interpretative rereading*** (corresponding to Nida's second and third levels of interpretation) meant to reveal to the reader-translator-interpreter both the "enclosed" and "disclosed" meanings of the SL text;
- a ***third reading*** or ***surreading*** which in fact represents the translator's version of the SL text, also called the TL text, and which, according to many translation theorists, is a new piece of writing wearing the mark of the translator's personality, on the one hand, and of his readership's cultural characteristics, on the other hand.

In light of the above, a *basic* cursory *reading* of Poe's short story reveals an apparently simple plot: a narrator in a wounded condition and his valet are spending the

night in a château where the narrator cannot help admiring the gallery of paintings displayed on the walls of the château. His admiration is accompanied by the "perusal of a small volume which had been found upon the pillow, and which purported to criticize and describe them." Next the narrator turns about the candelabrum hanging from the ceiling and discovers with the help of its light the existence of a painting portraying a young girl "just ripening into womanhood". Quite impressed by this oval-shaped portrait after a mere hurried glance at it, the narrator replaces the candelabrum in its former position and reads the story of the portrait as presented in the volume he found on that pillow. It is the story of a young maiden who married a passionate, studious and austere painter who was so preoccupied with his portraying his beautiful wife that he failed to notice that the finishing of the portrait came along with her dying little by little, both physically and emotionally, because of her own inability to prevail over her husband's other "love", that is Art itself.

This basic reading leaves room to several questions which even a proficient or learned reader would find difficult to answer without at least a rereading of the text followed by a more thorough stage of interpretation:

a. Why is the narrator so deeply impressed by this painting in particular out of all the paintings hanging on the walls of the château?
b. What distinguishes this painting from the others? Is it its style, its shape, its content?
c. How could he give so minute details about the physical characteristics of the young maiden on the one hand and about the style of the painting on the other hand after a mere glance at it?
d. What is the relevance of the story of the painting presented in that volume for him?
e. Who is the narrator? Is he the author himself?
f. If the narrator is the author himself, is there any chance for the painting to represent a beloved person in his life or someone who sometime made a great impression on him?
g. What is the meaning to be decoded from the final remark in the story, i.e. "*She was dead*"?

A *second reading* or *rereading* implying a careful semantic analysis will certainly reveal to the trained reader several details that his first content-oriented reading failed to provide.

This second, vocabulary-oriented rereading will reveal the fact that the text abounds in *adjectives*, *adverbs* and *nouns*, with *verbs* used only to designate the actions that place the narrator first in the château, then in the apartment in the turret and finally in front of the much admired painting. This analysis may be further detailed by taking into consideration the meanings of the already mentioned predominant parts of speech. Thus, it may be noted that most of the *adjectives* and *nouns* denote the objects in that apartment on the one hand, and on the other various technical features of the oval portrait (*the least sumptuously furnished apartments, manifold and multiform armorial trophies, rich golden arabesque, the frame was oval, richly gilded and filigreed in Moresque* etc.). The *adverbs* on the other hand are only meant to emphasize in one way or the other the meanings of some verbs (*Long, long I read – and devoutly, devoutly I gazed*) or some adjectives (*desperately wounded condition, unusually great number of very spirited modern paintings,* etc.). In as far as the meanings of the adjectives and nouns are concerned, we could pinpoint the fact that both the adjectives and the nouns have positive semantic connotations (describing as we have mentioned before either the grandeur of the château or the splendour of the oval painting) with the exception of the adjective *black* in *fringed curtains of black velvet* which, if analyzed in context, loses much of its possibly negative connotation due to the fact that at the time the black velvet stood for something stylish and classy usually

associated with various decorations characteristic of a large residence such as a château. More than that the very use of the noun *château* with the French spelling and not with the English spelling which tends to replace the French sound *[â]* with a circumflex accent on it with the English sound [a] contributes itself to the general idea of bon goût grandeur that the narrator wants to induce to his reader.

Poe's "artistic" vocabulary range is described by Silvia Simone Anspach in *Poe's Pictoric Writing.* In her own words the pictorial elements of Poe's writing are "more vivid and powerful than words so that the latter fail to capture the former's communicative value and only manage to translate them into feebler and more restrictive signs ... ." (1985-1987:17). By constructing the story with these particular elements, Anspach feels that Poe wanted to reveal that perception is manipulated by the object that is seen, as well as by what is seen in relation to it.

Another semantic observation concerns the use of such technical painting terms such as *Moresque, vignetting* and *lifelikeliness of expression* which, besides drawing the reader's attention to the particular style of painting that impressed him so, are also meant to raise his curiosity as to the motif for such a preciseness of technical description on the part of the narrator.

A further semantic analysis will reveal that the predominant positive connotations pertaining to the vocabulary used at the beginning of the story of the oval portrait gradually become negative. Thus, what begins as a radiant story by the mentioning of her beauty and her glee (*She was a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee*) continues quite tragically by the very mentioning of the word *evil* in connection with the hour when she had seen, loved, and wedded the *painter (And evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter*). Further on the narrator makes ample use of antithesis in order to present to the reader the tragicality of the plot: *"(…) He, passionate, studious, austere, and having already a bride in his Art; she a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee; all light and smiles, and frolicsome as the young fawn; loving and cherishing all things; hating only the Art which was her rival; dreading only the pallet and brushes and other untoward instruments which deprived her of the countenance of her lover. It was thus a terrible thing for this lady to hear the painter speak of his desire to portray even his young bride. But she was humble and obedient, and sat meekly for many weeks in the dark, high turret-chamber where the light dripped upon the pale canvas only from overhead. But he, the painter, took glory in his work, which went on from hour to hour, and from day to day. And he was a passionate, and wild, and moody man, who became lost in reveries; so that he would not see that the light which fell so ghastly in that lone turret withered the health and the spirits of his bride, who pined visibly to all but him. Yet she smiled on and still on, uncomplainingly, because she saw that the painter (who had high renown) took a fervid and burning pleasure in his task, and wrought day and night to depict her who so loved him, yet who grew daily more dispirited and weak (…)".* Again in point of vocabulary it is to be noted that the antithesis holds true in this respect as well since the narrator makes use of only positively charged words to render her reactions and actions and of negatively charged words to describe his state of mind.

From the above it is to be noted that this second reading or rereading reveals some information about the narrator in the sense that he is obviously an art-addict, who not only understands art but also consumes it, and who, faced with such a work of art as the oval portrait, is capable of sensing its moral value by a mere glance at it. As far as the narrator's readership is concerned, his story is not addressed to the common *ingenuous* reader who would just consider it simple and boring, but to the elevated reader who would

automatically be in the know as to who Mrs. Radcliffe (whom the narrator mentions in the beginning) is and besides his knowing her by name knows that her name can easily be associated with the Gothic novel, which by its definition is a type of romance very popular from the 1760s onwards until the 1820s and which was of much importance in the evolution of the ghost story and horror story. This type of knowledge helps the learned reader to understand from the very beginning that there must be a terrifying subplot beyond the main story which he must disclose during the process of rereading.

What the reader may fail to grasp, however, after this cursory semantic analysis, is the motif which lies behind the narrator's admiration for this work of art and which is much more than the art lover's veneration of Art.

In order to make the final semantic decoding of the SL text or, to put it differently, to "see" even beyond the deep structure of the text, the reader has to approach the text from the point of view of Poe's general and more particular narrative mode.

Thus, any trained reader of Poe's should be aware of the fact that *life* and *death*, and especially *death* are the predominant themes of Poe's writings. Starting from this, the reader should ask himself whether the association of a work of art with the tragic end of a young maiden, and more than that the tragic end caused by an art-maker, are pure coincidence or they are the very purpose of such a minute and yet tragic description of events.

The answer to this potential question may be found in the opinion of Robert N. Mollinger and Shernaz Mollinger who, in their *Edgar Allan Poe's* 'The Oval Portrait': *Fusion of Multiple Identities*, consider that Poe, the narrator, the artist, the artist's wife, Poe's mother, and Poe's wife are all inter-connected to the tale of 'The Oval Portrait'." According to them, these parts of Poe's come together, creating the whole which is revealed in 'The Oval Portrait'. They suggest that Poe's tale describes his own artistic dilemma, that art imitates life and that artists are destroyers as well as creators: "Artistic creation is, in a sense, murder" (1979:152). Despite the deaths of those he loved, in fact, because of their deaths, Poe lived on and continued to create just as the artist in his tale did. Mollinger reports that this inescapable fusion of life, death, and creation is what Poe depicts in his tale.

Their theory is sustained by Sylvie L. F. Richards in *The Eye and the Portrait: The Fantastic in Poe, Hawthorne and Gogol*: "Art is no longer just an enterprise or a perception, but it becomes an actual woman who will rival with the young woman who serves as model for the affection of the painter. Along with the personification of Art, there occurs a de-personification of the woman ... . The copy becomes the reality, thereby achieving the ultimate of man's ego fantasies: the need to preserve himself, and that which he loves, against the ravages of time, to create a stasis, but at the same time to enclose and capture the ephemeral beauty of life. Thus the inanimate painting gains life from the living model through the efforts of the artist who is responsible for the model's expiration." (1983:307-315)

Another question that is to be answered after the first and second readings of the text is why the narrator, whom we have already identified with Poe himself, is so impressed by the portrait of the young maiden besides its artistry. In order to answer this question the trained reader should get in touch with the social and cultural context in which Poe-the narrator wrote his story. In *In the Prostitution of Paris: Late Capital of the Twentieth Century*, Michael Rothberg considers that Poe's tale contains three themes as follows: "representation and mechanical reproduction, representation and the city, and representation and sexual difference." (1992:5). From this point of view Rothberg feels that

‘The Oval Portrait’ is an allegory which reveals how the public sphere operates on representation of the individual which takes autonomy away from the individual and leads to negation or death. In particular, Rothberg notes that women in Poe's time were barred from the public sphere altogether and were thus denied power and identity. Further on he shows how Baudelaire and Godard expand on these themes in their works and he cites a Godard film *Vivre Sa Vie* in which men exploit women in order to profit in the marketplace while women have no control over their exploitation and allow themselves to be drained of their own life so that men may prosper. Even the body of the woman - as in Poe's story - becomes public domain in the selling of it as art.

Thus, in light of the above, the ingenuous reader’s impression after the first and second readings according to which the tale is nothing more than a successful description of a young maiden’s portrait is proven wrong by the fact that possibly the narrator’s admiration is directed towards the painting as an work of art and not towards the splendour and the beauty of the young maiden. More than that, we could say that the woman does not really exist for him, since she was only a tool that helped the painter give his painting life and eternal beauty. This latter theory may also be sustained by the fact that at a closer look the text abounds more in technical art descriptions than in the description of the womanish features of the young maiden.

Another theory belongs to G.R. Thompson, in *Dramatic Irony in* ‘The Oval Portrait’: *A Reconsideration of Poe’s Revisions*, who considers *The Oval Portrait* a psychological tale that depicts the imbalance between reason and madness. His theory is based on the fact that the first version of the tale entitled *Life in Death* had a lengthy introduction in which the narrator confesses that he has eaten opium to offset painful injuries sustained by an attack. However, in the second version this introduction is eliminated and the narrator admits only that he is suffering from fever, all of which make Thompson consider that the perceptions of the narrator in the second version seem more grounded in reality than they would have been if he had been under the influence of a narcotic. Further on, he mentions that Poe’s first intention was to paint a portrait of a disturbed imagination, which “does not, however, necessarily lead to the view that because Poe reduced the *obviousness* of his narrator's imbalance of mind he had shifted his intent from the psychological to the occult. 'The Oval Portrait' may be read, just as it stands, as an ironic, fully dramatized, psychological portrait.” (1968:108)

The last phase of the translation process, which we called in the beginning *surreading*, consists of the translator’s version of the SL text, which is supposed to be the result of the other two translated-oriented “readings” and which is represented in our case by the translation variant of Poe’s *The Oval Portrait* by Mihu Dragomir and Constantin Vonghizas.

Thus, while a first reading of their translation variant reveals that there are no differences of semantic content and general theme between the SL text and the TL text, a second translation-oriented analysis will disclose their dilemma of having to choose at times between observing the “opacity” of Poe’s language and translating “adequately” taking into account, on the one hand, the type of readership they address to and, on the other hand, the “commerciality” of the translation final product.

From this point of view, a cursory and then a more detailed “reading” of their translation reveals the following adequacy-based adaptations or “openings” in the TL text as compared to the original SL text:

- The footnotes of the Romanian variant offered by the two translators and which concern on the one hand Poe’s source of inspiration, i.e. a portrait of the American painter

Thomas Sully (mentioned in the original text, but not in the form of a explanatory footnote, but only as a term of comparison in the text), and, on the other hand, Ann Radcliffe's identity show that the Romanian translation is addressed to a somewhat different type of readership as compared to Poe's elevated, learned reader who would be in the know as to the identity of the two real life characters mentioned in the shortstory. It is to be noted, however, that the translators' disclosure of the two identities is directed specifically towards observing Poe's intention to bring into the reader's mind the idea of a subplot arousing from the very mentioning of the ghost-like Gothic shortstory so characteristic of Ann Radcliffe on the one hand, and of the type of mysterious story-bearing vignette portraits painted by Thomas Sully on the other hand.

- The modality-charged statements are once in a while transformed into less strong or even neutral reality-based statements due to the predominance of lexical modality into Romanian as compared to a rich grammatical modality in English. Thus, for example, the original *That I now saw aright I could not and would not doubt* finds its equivalent into a partially modal statement like *Nu mai era nici o îndoială că ceea ce vedeam era aievea* instead of a possible translation variant *Nu mai era nici o îndoială şi nici nu voiam să am dubii că ceea ce vedeam era aievea* which would faithfully render the English modal auxiliary *would not* expressing the author's refusal in doubting what had become certainty by the placing of the light in a proper position. A possible explanation in point is to be found in the translators' attempt to maintain the shortness of the original message explained by the synthetic character of the English language which may very well express two modality nuances by means of only two words preceding the notional *doubt* as compared to the analytical character of Romanian which would necessitate quite a lot of lexical means to express the same content, all of which would finally result in a break in point of narrative style.
- The technical terms of the original (i.e. *vignette, Moresque, lifelikeliness*) are partially given Romanian equivalents due to the translators' attempt to preserve as much as they could the preciseness of the description of the oval portrait by preserving the English form in the case of the noun *vignette* instead of preferring its Romanian technical equivalent *vinietă*, by avoiding the technical Moresque and replacing it with *încrustaţii în arabescuri* which does not translate it, but rather explains it and, finally, by rendering the English *lifelikeliness* by the Romanian phrase *asemănare cu viaţa* which seems quite unnatural as compared to the original which, alongside with *vignette* and *Moresque*, would very concisely and precisely describe the oval portrait. It is to be noted, however, that the translators succeed in "translating" the same sub-text associated with these words as the original by preserving the italic-character graphics which draws the reader's attention to the fact that they are key words meant to portray for them the oval portrait.
- The translators also fail to observe very closely the narrative fluidity of the original and choose once in a while to break the narrative cumulative pattern, possibly because of the specificity of the Romanian language which does not have, for example, the growing cumulative effect obtained in English by the mere repetition of the conjunction *and* several times. Thus, in such statements as *And evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter*, the translators broke the pattern offered by three past tenses connected by the conjunction *and*, giving the following translation variant *Blestemat a fost ceasul când l-a cunoscut şi l-a iubit pe pictor, cu care apoi s-a căsătorit.* It is to be noted that, although structurally and syntactically different, their variant is a quite inspired version of the original, taking into account that whereas in

English there are three transitive verbs, all having the word *painter* as their direct object, in Romanian there are only two such transitive verbs, i.e. *l-a cunoscut şi l-a iubit*, and one intransitive verb, i.e. *s-a căsătorit*, all of which would lead to the repetition of the word *pictor* functioning first as a direct object and then as an indirect object – i.e *când l-a cunoscut şi l-a iubit pe pictor şi când s-a căsătorit cu pictorul* which sounds unnatural and redundant in Romanian. Similarly, the introduction of the exclamatory Romanian sentence *Cât de nenorocită s-a simţit când pictorul şi-a arătat dorinţa de a imortaliza pe pânză chipul tinerei sale soţii* as a translation variant for *It was thus a terrible thing for this lady to hear the painter speak of his desire to portray even his young bride* also constitutes a break in the narrative fluidity of the story, which even more than the shortstory itself is constructed to sound like a fairy-tale with a musicality of its own rendered by the abundance of connectors such as *and* – repeated six times at the beginning of the sentence with a cumulative narrative value, *but* – repeated three times and *yet* – once as an adversative introduction to the opposition between the countenance and nature of the young bride and the painter's passion for Art at the expense of everything and everybody, his wife included. A cursory analysis of the connectors used in the Romanian variant reveals that unlike in English, in Romanian we find only two adversative connectors (i.e. *dar* and (*şi*) *totuşi*), while in the rest of the cases the translators chose to find other ways of obtaining the *and*-based musicality of the original story taking into account the fact that in Romanian one cannot speak of such a polyfunctionalism of the copulative conjunction *şi* which acquires a cumulative value mainly in verbal forms enumerations and less in front position like in English.

- A last observation concerns a break in the repeated modality pattern rendered in English twice by the modal auxiliary *would* in the negative in order to stress out once more the painter's inability and consequent refusal to see the devastating effect of his Art on his wife and which finds no equivalent in the Romanian version where the *would*+infinitive construction is translated by the Romanian „imperfect" *nu vedea* without any modal connotation or italic-character graphics. The translators' choice in the matter is to be explained by the inexistence of a perfect grammatical modal equivalent in Romanian which has at its disposal, as we have already mentioned, mainly lexical means to express the idea of refusal (*nu voia, refuza*), and which lexical means sound quite unnatural in a narration, especially when repeated.

To end with, we consider that the trained elevated reader-translator should adopt at least some if not all of the already formulated theories since any text is the sum total of all the interpretations or readings given to it along the centuries, all of which leaves room for Umberto Eco's final remark at *The Italian Academy for Advanced Studies in America* that "between the mysterious process of textual production and the uncontrollable drift of its future readings, *the text qua text* still represents a comfortable presence, the point to which we can stick." (1996)

Bibliography :

ANSPACH, Silvia Simone, '*Poe's Pictoric Writing*' in *Estudos Anglo-Americanos* 9-11 (1985-1987): 17-28.

BASSNETT, Susan and Harish Trivedi, *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, Routledge, London and NY, 1999.

BEAUGRANDE, de Alain Robert and Wolfgang Ulrich Dressler, *Introduction to Text Linguistics*, Longman Group Limited, London and New York, 1981.

CATFORD, J. C., *A Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford University Press, 1965.
CAWS, Mary Ann, '*Insertion in an Oval Frame: Poe Circumscribed by Baudelaire (Part I)'* in *The French Review* 56 (April 1983): 679-687.
Halliday, M.A.K., *Explorations in the Functions of Language*, Edward Arnold, London, 1973.
HALLIDAY, M.A.K., Hasan, R., *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*, Deakin University Press, Victoria, 1985; repr. Oxford University Press, Oxford, 1989.
HATIM, Basil and Ian Mason, *Discourse and the Translation*, Longman, London and New York, 1990.
HERMANS, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, St.Martin's Press, New York, 1985.
ISER, W., *The Implied Reader*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1972.
MOLLINGER, Robert N. and Shernaz Mollinger, *'Edgar Allan Poe's The Oval Portrait: Fusion of Multiple Identities*' in *American Imago* 36 (1979): 147-53.
NIDA, Eugene A., '*Translation: Possible and Impossible*' in Marilyn Gaddis Rose (ed), *Translation Horizons: Beyond the Boundaries of Translation Spectrum*, Translation Perspectives IX, Center for Research in Translation, State University of New York at Binghamton, Binghamton, 1996, 7-23.
NIDA, Eugene A., Taber, Charles, *The Theory and Practice of Translation*, E. J. Brill, Leiden, 1969.
NIDA, Eugene A., *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*, Les Editions du Hazard, Brulles, 1996.
NIDA, Eugene A., *Toward a Science of Translating*, E. J. Brill, Leiden, 1964.
NIDA, Eugene A., *Traducerea sensurilor*, Institutul European, Iaşi, 2004.
NIDA, Eugene A., *Translating Meaning*, English Language Institute, Gouangzhou, 1982.
PEIRCE, C. S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur W. Burks, 8 vol., Cambridge (Massachusetts), Belknap, 1931-1966.
PEIRCE, C. S., *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, edited by Max Fisch, Edward C. Moore, Christian J. W. Kloesel et al, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1982.
RICHARDS, Sylvie L. F., *'The Eye and the Portrait: The Fantastic in Poe, Hawthorne and Gogol'* in *Studies in Short Fiction* 20 (Fall 1983): 307-315.
ROTHBERG, Michael, *'The Prostitution of Paris: Late Capital of the Twentieth Century'* in *Found Object* 1 (Fall 1992): 2-22.
SCHEICK, William J., *'The Geometric Structure of Poe's 'The Oval Portrait''* in *Poe Studies* 11 (1978): 6-8.
THOMPSON, G. R., *'Dramatic Irony in 'The Oval Portrait': A Reconsideration of Poe's Revisions'* in *English Language Notes* 6 (Dec. 1968): 107-114.
TOURY, Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, Porter Institute for Semiotics and Poetics, Tel Aviv, 1980.
TWITCHELL, James, *'Poe's 'The Oval Portrait' and the Vampire Motif'* in *Studies in Short Fiction* 14 (1977): 387-93.

Cristina NICOLAE
Universitatea din Piteşti

THE MOTIF OF THE PRAIRIE IN CARL SANDBURG'S POETRY

Abstract**:** *In spite of devoting most of his poems to the city life, Carl Sandburg's nostalgia for his native prairie permeates his literary creation. In the longer poem* The Prairie *as well as in some shorter poems, such as* Grass, *this spatial element acquires symbolical and mythical dimensions in strong opposition with the "corrupted" urban world. The principles of fertility and motherhood, eternity and vastity complete the image of the prairie as seen by Carl Sandburg.*
Key-words: *prairie, symbol, myth, urban world, natural world*

Born of two Swedish immigrants, Carl Sandburg belongs to the first generation of his family born on the American continent. Nevertheless his poems show an ardent Americanism which can be justified rather metaphorically through a historical fact, namely that the first Europeans who reached the American land were the Vikings. Although considered a minor poet, his place in the evolution of American poetry should not be ignored. Like Whitman, Sandburg was "a poet of the common people, celebrating the spaciousness of the American continent and the vitality of American men an women in vigorous language, free verse, and open forms." [1] But he has an original way of handling his ideas, of moving his verses from cities to mountains and prairie, from the microcosmic to the macrocosmic world. He is a man of the prairie and this vast space of his birth becomes mythical marking the development of his entire personality.

Sandburg was one of the poets who testified the Chicago "renaissance", a cultural expansion of the city at the beginning of the 20th century. Known as *The Chicago Poets*, Carl Sandburg, Vachel Lindsay and Edgar Lee Masters published most of their poems in *Poetry*, the magazine founded by Harriet Monroe.

Carl Sandburg wrote a lot and published tens of volumes. The six books of poems we shall use for the purpose of this paper were published in the first decades of our century: *Chicago Poems* (1916), *Cornhuskers* (1918), *Smoke and Steel* (1920), *Slubs of the Sunburnt West* (1922), *Good Morning, America* (1928), *The People, Yes* (1936). The space in Sandburg's poems can be described through the dichotomy urban vs. prairie. As seen in *Chicago*, the poem opening the first volume, *Chicago Poems*, the city is an ambivalent place; its two-faced progress appears both as man's triumph against wilderness but, at the same time, as man's tendency to become a machine. Chicago is "Hog Butcher for the World / Tool Maker, Stacker of Wheat, / Player with Railroads and the Nation's Freight Handler / Stormy, husky, brawling, / City of the Big Shoulders."[2]

The people of the city embody the wonderful creators of civilization, but on the other hand, it is civilization that increased their selfishness, drove them to a materialistic view of life and finally gave birth to oppression. Sanburg talks about the children who are

---

[1] Gray, R., *American Poetry of the Twentieth Century*, Longman Literature in English Series, London and New York, 1990, p. 162.
[2] All the poems in this paper are quoted from *The Complete Poems of Carl Sandburg*, revised and expanded edition, Harcourt Brace Jovanovich, Inc, New York, 1970.

"tortured", of the "millions of the Poor patient and toiling […], innumerable, patient as the darkness of night – and all broken, humble ruins of nations." (*Chicago*)

In opposition to the city world, the prairie offers solitude and peace to the worried human. "On the prairie heart" any man can find a shelter from the noise and pollution of the cities and a place for purification. One of Sandburg's longest poems is devoted to this element of nature, *Prairie*, and it opens the second volume *Cornhuskers*. Its nineteen parts present the symbols of the prairie and suggest some of their significations. This poem synthesizes all Sandburg's ideas on prairie that appear separately in other poems included in the other five volumes.

In spite of its length, *Prairie* "holds together through a symmetry that shows consciousness of the problem of structure on Sandburg's part without yielding to mathematical and mechanical exactitude"[1]. Crowder divides the poem, function of the point of view which is shifted along the poem, into five sections: "the first six lines belong to the poet as a son of the prairie; the next ten lines are ambiguous, could belong to Sandburg, to the prairie, or to neither; the great middle section (ninety-three lines) is the prairie speaking, the fourth part (nineteen lines) is again ambiguous as to persona; and finally nine lines again in Sandburg's own voice bring the poem to a close." [2]

This change of persona is possible because of the coherence of subject matter. "A definite progression of thought helps build tension."[3] Starting with the poet's expression of his belonging to the prairie, the tension grows in the presentation of a farm worker's day and pleasant evening and reaches its climax in the long central section devoted to the prairie itself. The fourth section is one of atmosphere and the last one is written on a conclusive tone.

In Gaston Bachelard's terms, the prairie could be included in the larger category of spatial immensity which is connected to "reverie". The reverie contemplates hugeness and places the dreamer outside the world close to him and within a world which pertains to the infinite [4]. The same reverie makes Sandburg, who is otherwise a poet tightly connected to the real world, present the prairie as a many-folded symbol thus placing this natural element in a world of abstract significations. The prairie is thus conceived as the Mother of everything, the original egg of America itself, *alma mater* of the American people. Sandburg speaks as one of the numerous sons of the prairie because the prairie cast him into the wilderness of life and calls him back whenever he needs to recover from the agitated life of the city: "I was born on the prairie and the milk of its wheat, the red of its clover / the eyes of its women, gave me a song and slogan" (*Prairie*); "I am the prairie, mother of men, waiting" (*Prairie*).

A basic principle of everything in this region, the prairie represents fertility at its highest degree. The multitude of sons and daughters of the prairie, regarded not only as people but also as each and every piece of nature or man-made object belonging to it, testify for the never-ending resourcefulness that hides the very secret of life on earth. From here rises a favourite topic for Sandburg: nature's permanence in contrast with the transience of the cities which rise and fall. The prairie subsequently becomes not only the mother of civilization created by her sons, but also its tomb, thus acquiring a mythical dimension which makes the prairie equal to a god of nature.

---

[1] Crowder, R., *Carl Sandburg*, Twayne Publisher Inc., New York, 1964, p. 69.
[2] idem.
[3] idem.
[4] Bachelard, G. *Poetica spațiului*, Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 211.

The eternal ever-dominance of nature over the cities and civilization appears not only in the poem *Prairie* ("I am here when the cities are gone / I am here before the cities come"). So directly expressed in *Prairie* by the voice of the prairie herself, this idea is hidden behind metaphors in *The Windy City* (from the volume *Slabs of the Sunburnt West*): "The wind of the lake shore waits and wanders / The heave of the shore wind hunches the sand-piles / The winkers of the morning stars count out cities / And forget the numbers."

The same approach is found in a short poem from *Cornhuskers* devoted to an element of the prairie, grass, which also presented interest for other American writers such as Walt Whitman (with his *Leaves of Grass*) or Emily Dickinson (in a poem like *The Grass so Little Has to Do*). Despite its apparent insignificance, grass is eternal: "Pile the bodies high at Austerlitz and Waterloo / Shovel them under and let me work - / I am the grass: I cover all / And pile them high at Gettysburg / And pile them high at Ypres and Verdun / Shovel them under and let me work. / Two years, ten years, and passengers ask the conductor / 'What place is this? / Where are we now?' / I am the grass / Let me work." (*Grass*)

The two personifying attitudes characterizing the prairie can be defined by two verbs, "wait" and "work". Both of them correspond to a certain state of peace, patience, which is not due to resignation, but to a superior understanding of the universal cycle of life and death, to a superior way of viewing time and a natural participation in this never-ending cyclic movement.

Sandburg's concept of time is rooted deeply in present seen as the only palpable division of time, the only certitude above any illusion. Through his optimistic way of viewing time, Sandburg places himself in opposition to other Americans (T.S. Eliot, Ezra Pound) who feel a certain pressure of the past upon the present.[1] America, unlike Europe, has no tradition, no long past, but this is a reason to be proud, says Sandburg, and he is proud of the youth, freshness of this new continent. The lack of past, the lack of history, of ruins and of dead heroes causes the absence of the fear of death. That is why for Sandburg death should be accepted by man as something natural, for, as he says in his testament, "Non omnis moriar", something will remain that they can not bury.

When only present is important, then there is hope, so there is tomorrow. This is the conclusion of *Prairie*: "I tell you the past is a bucket of ashes / I tell you yesterday is a wind gone down, / a sun dropped in the west. / I tell you there is nothing in the world / only an ocean of tomorrows, / a sky of tomorrows. / I am a brother of the cornhuskers who say / at sundown: / Tomorrow is a day." The clause "the past is a bucket of ashes" is used as epigraph for *Four Preludes on Playthings of the Wind* (vol. *Smoke and Steel*). "The idea, here, as usual, was that nothing is permanent except change itself. The greatest civilization in the world is doomed to eventual extinction, so why worry about either the past or the future? The best scheme is to live unthinkingly in the present. This, of course, is the way of the working classes, who are without a profound knowledge or sense of history and have no mind for or inclination towards the consolations of philosophy."[2]

In the prayer for peace *For You* included in the same volume, the poet concludes that future belongs to the presently playful young: "The peace of great changes be for you. / Whisper, oh beginners in the hills. / Tumble, Oh cubs – tomorrow belongs to you." The natural acceptance of death becomes one with silence in *At the Gates of Tombs* (vol. *Slabs*

---

[1] see Gray, R., *American Poetry of the Twentieth Century*, Longman Literature in English Series, London and New York, p. 165

[2] Crowder, R., *Carl Sandburg*, Twayne Publisher Inc., New York, 1964, p. 80.

of the Sunburnt West): "And since at the gates of tombs silence is a gift / be silent about it, yes, be silent / forget it."

In *Good Morning, America* the ever-present imminence of death is exorcized through a joy of living typical for the Americans: "Time may pass, evanescence may be a fact, but in America there is always the joy of renewal". The joy of living is offered partly by the prairie: "Let us have summer roses. / Let us have tawny harvest haze in pumpkin time. / Let us have springtime faces to toil for and play for. / Let us have the fun of booming winds on long waters. / Give us dreamy blue twilights / of winter evenings / to wrap us / in a coat of dreaminess. / Moonlight, come down – shine down, moonlight / meet every bird / cry and every song calling to a hard old earth, a sweet young earth."

The very image of Sandburg's point of view about time, prairie incarnates both eternity and perpetual present. Her elements symbolise either the destructive power of time, its power of wiping out any sign of human acts and activities (through the grass) or the history that ruins its richest castles turning them into nothingness (the wind, the rain).[1] For the prairie time means almost nothing: "To a mass across a thousand years I offer a hand shake? I say to him: Brother, make the story short, for the stretch of a thousand years is short." (*Prairie*)

The prairie invites man to come to her and this invitation equals a return to innocence. As part of nature, the prairie integrates within its mystery, she knows that sun and wind bring rain as she also knows "what rainbow writes across the east or west in a half-circle: A love-letter pledge to come again." (*Prairie*) For the man living in an industrial town among machines and skyscrapers, the return to nature acquires a higher significance than that of a rediscovery of simple and pure things: nature, through pairie, is the place of myth. Here a drop of water, a rock of the mountains, a valley, a gray goose have a motivation to exist due to a mythical pattern in which everyone plays a well-defined part. When man interferes with nature, it is not only through contemplation that he comes to know it, but also through meditation out of which rises the understanding of nature as a whole and in its tiniest parts. Next comes man's integration into the natural rhythm of existence, into the universal life and the final revelation that he is part of the myth too. Only now can we visualise the merest gesture or act like a ritual always renewed. This is the image that appears in *More Country People*. Here, Sandburg describes "six pigs at the breast of their mother", in a poetic equivalent of a primitive, abstract portrait […] The creatures of the farm can be seen […] in terms of a ritual which, although quite familiar and simple, seems fresh and new every day." [2]

Even man's acts, his interference with nature, become a ritual. On the prairie the people who harvest accomplish an ancient ritual, just like the farmer who goes on a summer morning with a wagonload of radishes, together with his daughter dreaming of a new hat to wear to the country fair.

The cornhuskers are, more than anyone else, part of nature: "The frost loosens cornhusks. / The sun, the rain, the wind / loosen cornhusks. / The men and women are helpers / They are all cornhuskers together." (*Prairie*)

An important role in all human rituals is played by music, dance, or poetry. The poet's sensitive ear catches every sound: "you came in wagons […] / Singing *Yankee Doodle, Old Dan Tucker, Turkey in the Straw*" (*Prairie*) or "There is a song deep as the

---

[1] see Baconski, A.E, "Prefață" la Carl Sandburg, *Versuri*, Tineretului, București, 1966, p. 10.
[2] Gray, R., *American Poetry of the Twentieth Century*, Longman Literature in English Series, London and New York, p. 165.

falltime redhaws long as the layer of / black loam we go to, the shine of the morning star over the / cornbelt, the wave line of dawn up a wheat valley." (*Prairie*)

The prairie identifies herself with any person belonging to her. So Sandburg piles up details in order to create a huge mass of people all equal in one point: they were born, brought up and will end up on the prairie. "I am the prairie, mother of men, waiting. / They are mine, the threshing crews eating beefsteaks, the farmboys driving steers to the railroad cattle pens. / They are mine, the crowds of people at a Fourth of July basket picnic, listening to a lawyer read the / Declaration of Independence, watching the pinwheels and Roman candles at night, the young men and / women two by two hunting the bypaths and kissing bridges." (*Prairie*)

Sandburg deeply hopes that people will be equal in all ways in spite of the oppression and materialism of the world. He believes in democracy, sympathises with the Socialists, that is why it is not strange that he devotes an entire volume, *The People, Yes,* to the mob, to the mass of people which can be compared in hugeness not only to the prairie, but also to the sea. "The thesis on which this poem is based is that the people do the chores of the world: the people sometimes rise in revolt but soon quiet down again." [1] They forget too soon their grievances and their only solution is to "learn to use the misery of the past to spur them on to action for a better future." [2] Just like the sea or the prairie, "man will always be going somewhere, but he will never actually attain his goal." [3]

Prairie is seen as a powerful mother, a fertility principle, an eternal ever-renewing force that outlives any civilization. Although situated on a spatial axis, prairie becomes the symbol of an eternal present from which a tomorrow is to rise forever, Prairie is a symbol of hugeness, vastity, immensity and it confounds to this point to the large masses of people, to the mob which hides the force to rebel against injustice, but still is doomed to resignation.

Sandburg is commited to his native prairie which offers him a large perspective and a palpable ever-dominating present. Besides all the significations presented above, open fields and smaller cities can also be seen as "the symbols of his faith, the populist-democratic credo of a fair chance for all" [4].

Bibliography :

BACHELARD, G. *Poetica spațiului*, Paralela 45, Pitești, 2003.
BACONSKI, A.E, "Prefață" la Carl Sandburg, *Versuri,* Tineretului, Bucureşti, 1966,
*** *The Complete Poems of Carl Sandburg,* revised and expanded edition, Harcourt Brace Jovanovich, Inc, New York, 1970.
CROWDER, R., *Carl Sandburg*, Twayne Publisher Inc., New York, 1964.
GRAY, R., *American Poetry of the Twentieth Century*, Longman Literature in English Series, London and New York, 1990.

[1] Crowder, R., *Carl Sandburg*, Twayne Publisher Inc., New York, 1964, p. 118.
[2] idem.
[3] Crowder, R., *Carl Sandburg*, Twayne Publisher Inc., New York, 1964, p. 121.
[4] Crowder, R., *Carl Sandburg*, Twayne Publisher Inc., New York, 1964, p. 66.

Cristina ONU
Universitatea din Piteşti

THE ADVERB vs. THE SPLITTING of THE INFINITIVE

Abstract: *The issue put forward by the admissibility or non-admissibility of the split infinitive is one of usage, not of principle, and one thing that is clear is that in speech the split infinitive is common even among speakers who on principle reject it with horror. As a rule a split infinitive occurs in English when an adverb or adverbial phrase is inserted between the infinitival particle to and a verb in its infinitive form. Claims that split infinitives are wrong are intermingled with appropriate counterarguments by leading writers and grammarians. The adverbial "misplacements" to be considered will be taken under the heads: fear of split infinitive, imaginary split infinitive passive and splitting of the compound verb.*

Key-words:*adverb, adverbial phrase, infinitive, split infinitives*

Fussing about split infinitives is one of the most tiresome pastimes invented by 19th century prescriptive grammarians. The question is, in any case, one of usage, not of principle, and one thing that is clear is that in speech the split infinitive is common even among speakers who on principle reject it with horror.[1] In formal writing, where grammatical conservativeness is the norm, there is more of a case for not splitting infinitives than in everyday writing and speech.

As a rule a *split infinitive* occurs in English when an adverb or adverbial phrase is inserted between the infinitival particle **to** and a verb in its infinitive form. One very famous example is from the science fiction series *Star Trek*: "*To boldly go where no one has gone before*." Here the infinitive verb form of *go* is *to go*, and the adverb *boldly* has been inserted, creating a split infinitive.

It should be noted that the term 'split infinitive' is a misnomer: nothing is being split. In Latin there is an infinitive form of the verb, which is traditionally translated into English by means of *to* + plain form. Latin *amare* is translated as *to love*. But while *amare* is a single word, *to love* is not: it is a sequence of two words. Thus the fact that no adverb can be positioned within *amare* provides no basis for expecting that it should be contrary to grammatical principles to position one between *to* and *love*.[2] The modern English infinitive is derived from the Middle English infinitive, which was marked by the endings **–e** and **–en**. The use of **to** with the infinitive in Middle English almost exactly matched its use in modern English; i.e. sometimes it was used, and sometimes not.

Claims that split infinitives are wrong

The admissibility of split infinitives has been controversial since the 18th century. People have been splitting infinitives since the 14th century (but no split infinitives are to be found in the works of Shakespeare, Spenser, Pope, or Dryden, or in the King James Version of the Bible), and some of the most noteworthy splitters include John Donne, Samuel Pepys, Daniel Defoe, Benjamin Franklin, Samuel Johnson, William Wordsworth,

[1] Strang, B., *Modern English Structure*, London, Edward Arnold LTD, 1962, p.52.
[2] Huddleston, R., Pullum, G.K., *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge University Press, 2002, p.581.

Abraham Lincoln, George Eliot, Henry James, and Willa Cather. The earliest prohibition of the usage was in 1762, when Robert Lowth argued that because a split infinitive was not permissible in Latin, it should not be permissible in English. However, the split infinitive was not used much in the eighteenth century, so Lowth's prohibition didn't attract much attention. E.g.

Lady Russell loved them all, but it was only in Anne that she could fancy the mother to revive again. (Jane Austen, *Persuasion*)

Split infinitives became more common in the nineteenth century, and general awareness seems to have started with Henry Alford's condemnation of them in *Plea for the Queen's English*, published in 1866. By the end of the century, the prohibition was firmly established in the press and popular belief. E.g.

*A gentleman who thinks he is good enough for Lucy must expect to be sharply criticised. (*George Eliot, *The Mill on the Floss)*

I was surprised at this talk, and began to consider very seriously what the meaning of it must be. (*Moll Flanders*, Daniel Defoe – 18th)

Her imperial majesty was pleased to smile very graciously upon me whether a man would choose to be always in the prime of youth. (Gulliver's Travels, Jonathan Swift – 18th)

Already to be looking sadly and vaguely back (Vanity Fair, William Makepeace Thackeray - 19th**)**

Although the influential *New Oxford Dictionary of English* (1998) recently admitted that "in standard English the principle of allowing split infinitives is broadly accepted as both normal and useful", there are nevertheless plenty of people who consider it unacceptable.

Prescriptive rules and recommendations to use the 'split infinitive' are often motivated by the wish to achieve clarity of expression, in particular to avoid ambiguity. A curious feature of the 'split infinitive' rule, however, is that following it has the potential to reduce clarity, to create ambiguity.

However, fear of the split infinitive can lead to ambiguous expressions such as:

It will, when better understood, ***tend firmly to establish*** *relations between Capital and Labour/ He failed* ***entirely to comprehend it.***

In some contexts however splitting the infinitive avoids ambiguity, for example, if in a written form as *Certainly all the members of the panel here tonight are too young to really remember The Second World War* (*Any Questions?*, BBC Radio 4, 9 Nov., 1990), *really* was placed before *to* it could be misunderstood as focusing on *too young*, though in speech the intended focus could be conveyed intonationally. [1]

There are also a number of expressions in English that are weakened considerably by avoiding the split infinitive. The phrase *I plan to really enjoy the party* is more natural and rhythmic than alternatives such as *I plan really to enjoy the party* and *I plan to enjoy really the party*. The final possible alternative *I plan to enjoy the party, really* actually possesses a slightly different meaning.

Counterarguments

However, just as the prohibition against the split infinitive was becoming part of popular culture, there was a reaction against it among leading writers and grammarians. For example, in the 1907 edition of The King's English, the Fowler brothers wrote: "The 'split' infinitive has taken such hold upon the consciences of journalists that, instead of warning the novice against splitting his infinitives, we must warn him against the curious

[1] Greenbaum, S., *The Oxford English Grammar*, Oxford University Press, 1996, p.584.

superstition that the splitting or not splitting makes the difference between a good and a bad writer."[1]

It is exceedingly difficult to find any authority who condemns the split infinitive – Sidney Greenbaum, Knud Schibsbye, H. W. Fowler, Silvia Chalker, Geoffrey Leech, and others agree that there is no logical reason not to split an infinitive. Thus, contemporary grammars differ considerably in their degree of accepting the split infinitive as grammatically correct.

After stating that although rejected by some grammarians today, the 'split infinitive' has gained currency[2], Levițchi quotes Evans (470) who warmly advocates the use of split infinitives, adding that "any number of words may stand between ***to*** and the verb form", but who warns against exaggeration. At the same time he analyses the position of the adverb within a compound infinitive: "In a composite infinitive involving the auxiliary *be* or *have* and a participle, the normal position for the adverb is after the auxiliary and not before it. That is, *to have always thought* is the normal word order and *to always have thought* is a variation that adds special emphasis."

Infinitive phrases in which the adverb precedes a participle, such as *to be rapidly rising* and *to have been ruefully mistaken,* are not split and should be acceptable to everybody.

Whitten and Whitaker recommend (*Good and Bad English*, 1946: 55-57) a number of split infinitives, of which[3]:

to clearly understand	*to wholly agree*
to fully realize	*to gladly consent*
to flatly refuse	*to again meet*
to thankfully receive	*to cautiously require*
to quietly await	*to cordially greet*

But there are some idiomatic expressions that cannot be split: *to think fit, to see fit,* [4] e.g.

They thought fit to blame everything on Tom.

Thomson and Martinet state that it used to be considered bad style to split an infinitive, but there is now a more relad attitude to this. Some adverbs of degree such as *completely, entirely* can be interfered between ***to*** and the rest of the verb, e.g.:

<u>to completely cover</u> the floor instead of *to cover the floor completely* (but it is safer to keep the conventional order, as in the second example.)

Silvia Chalker[5] considers that the splitting of the infinitive is sometimes acceptable, e.g.

The United Nations is expected to <u>strongly</u> condemn action in sending armed fighter planes over the territory of another independent sovereign state. (*is expected strongly* would hopelessly alter the meaning; to condemn strongly is possible but breaks another 'rule' about not separating a verb from its object)

---

[1] Fowler, H.W.&F.G., *The King's English*, Wordsworth Reference, 1993, p.329.
[2] Levițchi, L., *Limba engleză contemporană - Morfologie*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1970, p.210.
[3] *Ibidem*, p.211.
[4] Zdrenghea, M., Greere, L., *A Practical English Grammar with Exercises*, Editura Clusium, 1997, p.406.
[5] Chalker, S., *Current English Grammar*, Macmillan, 1992, p.146.

Infinitival ***to*** is a separate word, and therefore adverbials (especially single adverbs) sometimes intervene between it and the infinitive states Greenbaum[1], e.g.

But it's the sense of freedom of being able to just lie down if you want to roll over.

(Instructor and dance student, Middlesex Polytechnic, apr. 1991)

The split infinitive is however commonly found in certain connections, e.g.

I don't expect to ever see him again / I wish to utterly forget my past / It's a sad experience to always live from hand to mouth.

Certain adverbs however can never be placed between the particle *to* and the infinitive: *only, merely, not.*[2]

Erin Billy clearly told Lucy to not go to the Cambridge test centre without identification.

Although many native speakers of English would make such an utterance, the construction is frowned upon by most grammarians, perhaps only because the sentence could be corrected so easily:

Erin Billy clearly told Lucy not to go to the Cambridge test centre without identification.

Problems caused by trying to avoid splitting infinitives

The meaning of other expressions can be changed completely by avoidance of the split infinitive. The sentence *He failed to completely understand the book* suggests that the understanding is not complete, whereas *He failed completely to understand the book* implies that no understanding was achieved at all. Another alternative *He failed to understand the book completely* is ambiguous, as it is not certain whether the adverb is attached to *failed* or to *understand*. Finally, the adverb is sometimes placed after the infinitive, as in *He failed to understand completely the book*, a construction that can be, according to Fowler, "unnatural".[3]

Split infinitives are also often employed to provide a necessary emphasis in conversation:

Student A: *I'm going to do better next year.*

Student B: *I'm going to really do better next year.*

The following example, *The government has promised seriously to consider the proposals*, draws attention to its own structure; *The government has promised to consider the proposals seriously* is structurally unobtrusive, and allows us to concentrate on its meaning. The rhythm and balance of the sentence have to be also taken into account when deciding whether to split the infinitive.

Non-adverbial insertions

There are rare examples of non-adverbial insertions into infinitives, as in *It was their nature to all hurt each other.* (adjective)

Splitting infinitives using negations, such as the phrase "I want to *not* see you any more" are generally considered awkward or ungrammatical, the phrasing "I don't want to see you any more" being preferred. The construction is by no means rare, but is regarded with disapproval by many. It may be suggested though that one should try to avoid both extremes – that of using it unnecessarily, and that of avoiding it at any price. (www.campusprogram.com)

---

[1] Greenbaum, S., *The Oxford English Grammar,* Oxford University Press, 1996, p.583.

[2] Schibsbye; K., *A Modern English Grammar,* London, Oxford, University Press, 1973, p.26.

[3] Fowler, H.W., *A Dictionary of Modern English Usage,* Second edition, Oxford University Press, 1996, p.461.

Further on, the misplacements to be considered will be taken under the heads:

- fear of split infinitive
- imaginary split infinitive passive
- splitting of the compound verb

Fear of split infinitive

The order of words in the following examples is bizarre enough to offend the least cultivated ear. It will be seen that the natural (not necessarily the best) place of the adverb in each is where it would split an infinitive, e.g.

Such gentlemen are powerless to analyse correctly agricultural conditions.[1]

Imaginary split infinitive passive

In the following example it is again clear that the natural place for the adverb is not where it now stands, but invariably after *to be.* To insert an adverb between the infinitival particle **to** and *be* would be splitting an infinitive; to insert one between *to be* and *concerned*, is a particular case of separation of copulative verb and complement. The confusion created is illustrated in the following extract, e.g.

*Every citizen worth the name sought **vitally** to be concerned into today's election.*

Splitting of the compound verb

By compound verb is meant a verb made up of an auxiliary (or more than one) and an infinitive form (without *to*) or participle. When an adverb is to be used with such a verb, its normal place is between the auxiliary (or sometimes the first auxiliary if there are two or more) and the rest. Not only is there no objection to thus splitting a compound verb, but any other position for the adverb requires special justification, e.g.

I have never seen her, not *I never have seen her*, is the ordinary idiom, though the rejected order becomes the right one if emphasis is to be put on *have (I may have had chances of seeing her but I never have).* However, a prejudice has grown up against dividing compound verbs. It is probably a supposed corollary of the accepted split-infinitive prohibition; at any rate, it is entirely unfounded. In each of the four extracts there is one auxiliary; the other four have two auxiliaries each[2]:

Single auxiliary, e.g.

If his counsel still is followed, the conflict is indeed inevitable.

Politicians of all sorts in the United States already are girding up their loins for the next election.

Double auxiliary, e.g.

Oxford must heartily be congratulated on their victory.

Observation: In order to avoid ambiguity one should write: *must be heartily congratulated.*

e.g. *Write must be heartily congratulated/ it may be earnestly hoped/ it has quite rightly been given.*

This minor point of whether the adverb is to follow the first auxiliary or the whole auxiliary depends on the answer to a not very simple riddle – Do the adverb and verb naturally suggest an adjective and noun? If so, let them stand next each other, and if not, not, e.g.

Heartily congratulated, earnestly hoped, suggest hearty congratulations and earnest hope; but *rightly given* does not suggest right gift or right giving. That means that the notion of giving is qualified by *rightl*y not absolutely, but under the particular

---

[1] *Ibidem*, p.463.
[2] *Ibidem*, p.464.

limitations of the auxiliary, and that the adverb is better placed between that auxiliaries than next to g*iven.* However, the main object is to stress the certain fact that there is no objection whatever to dividing a compound verb by adverbs.[1]

The separation of copulative verb and complement is one of the same footing as the splitting of the compound verb discussed previously; that is, it is a delusion to suppose that the insertion of an adverb between the two parts is a solecism, or even, like the splitting of the infinitive, a practice to be regarded as abnormal. On the contrary, it is natural arrangement, and in the following example *fundamentally* has been mistakenly shifted from its right place owing to a superstition, e.g.

It would be a different thing if the scheme had been found fundamentally to be faulty, but that is not the case. (instead of *It would be a different thing if the scheme had been found to be fundamentally faulty, but that is not the case.*)

A modifier placed between *to* and a following verb will always be interpreted as modifying that verb, but one located before the *to* can in principle be interpreted as modifying either the following verb or a preceding verb in a matrix clause.[2]

Placement of a modifier after infinitival *to* is not uncommon, in either speech or writing. Among the adverbs that particularly lend themselves to placement in this position are those marking degree (*really, actually*), [3]e.g.

*I want you to **really** understand my decision.*

Some writers, holding that there is the same objection to split compound verbs as to split infinitives, prefer to place any adverb or qualifying phrase not between the auxiliary and the other component, but before both. Provided that the adverb is then separated from the auxiliary, no harm is done: 'Evidently he was mistaken' is often as good as 'He was evidently mistaken', and suits all requirements of accentuation[4]. But the placing of the adverb immediately before or after the auxiliary depends, according to established usage, upon the relative importance of the two components. When the main accent is to fall upon the second component, the normal place of the adverb is between the two; it is only when the same verb is repeated with a change in the tense or mood of the auxiliary, that the adverb should come first. '*He evidently was deceived'* implies, or should imply, that the verb *deceived* has been used before, and that the point of the sentence depends upon the emphatic auxiliary; accordingly we should write 'The possibility of his being deceived had never occurred to me; but he evidently was deceived', but 'I relied implicitly on his knowledge of the facts; but he was evidently deceived'.[5]

In the example below the adverb is rightly placed first to secure the emphasis on the auxiliary, e.g.

I recognize this truth, and always have recognized it.

In the following examples the above principle of accentuation is violated:

Religious art at once complete and sincere never yet has existed. – Ruskin

Not mere empty ideas, but what were once realities, and that I long have thought decayed. – C. Brontë

---

[1] *Ibidem*

[2] Huddleston, R., Pullum, G.K., *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge University Press, 2002, p.581

[3] *Ibidem*, p.582.

[4] H.W.&F.G. Fowler, *The King's English*, Wordsworth Reference, 1993, p.352.

[5] *Ibidem*, p.353

Traditional grammar rules and the most formal grammar rules require that we not split infinitives; however, more modern and less formal American English grammar permits split infinitives when they sound better.

Concluding, H. W. Fowler in his *Dictionary of Modern English Usage*, notes that "the English-speaking world may be divided into (1) those who neither know nor care what a split infinitive is; (2) those who do not know, but care very much; (3) those who know and condemn; (4) those who know and approve; (5) those who know and distinguish....Those who neither know nor care are the vast majority, and are a happy folk, to be envied by most of the minority classes." [1]

Bibliography :

CHALKER, S., *Current English Grammar*, Macmillan, 1992

H.W.&F.G. Fowler, *The King's English*, Wordsworth Reference, 1993

FOWLER, H.W., *A Dictionary of Modern English Usage*, Second edition, Oxford University Press, 1996

GREENBAUM, S., *The Oxford English Grammar*, Oxford University Press, 1996

STRANG, B., *Modern English Structure*, London, Edward Arnold LTD, 1962

HUDDLESTON, R., Pullum, G.K., *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge University Press, 2002

LEVIȚCHI, L., *Limba engleză contemporană - Morfologie*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1970

SCHIBSBYE; K., *A Modern English Grammar*, London, Oxford, University Press, 1973

ZDRENGHEA, M., Greere, L., *A Practical English Grammar with Ercises*, Editura Clusium, 1997

***, Random House Webster's Unabridged Dictionary, *Second Edition*, Random House, New York, 1999

[1] *Ibidem*, p.579

Dan Şerban SAVA
Universitatea *Lucian Blaga*, Sibiu

THE MOTIF OF THE JOURNEY IN NEW AMERICAN GOTHIC (WITH REFERENCE TO THE PROSE OF THREE SOUTHERN WRITERS: CARSON MCCULLERS, FLANNERY O'CONNOR AND TRUMAN CAPOTE)

Abstract: *Leaving the safety of their room or of their "inner room" (the heart, one's inner world) sets the characters in Carson McCullers', Flannery O'Connor's and Truman Capote's gothic writings either on a linear erratic and rather destructive journey to "the other room," which can take the form of an odyssey, a quest or a rite of passage from innocent adolescence into a disappointing maturity, often ending with a return to the "safety of the vicious circle," or on a psychological one, "in the deeper recesses of the human spirit." The truly successful movement out of "the circle" is love put to a test according to our own "misquotation," "The road to happiness is paved with wicked temptations."*

Key-words: *journey, american gothic, odyssey, quest, a rite of passage*

In New American Gothic the typical heroes are weaklings, physical or mental freaks and they are constantly plagued by the anxiety to love or to be loved. Love becomes the vehicle by which they can create order out of chaos and strength out of weakness. The only way they can 'escape' their anxiety is through compulsion, i.e. after having been placed in a critical situation the weaklings are compelled to act. Hence, they will attempt to escape from their microcosm, from the haunted castle of the old Gothic and the hero-villain in it, but, owing to their obsessions, they will perceive reality in a distorted way, usually in the form of a cracked mirror, in which order breaks down, chronology becomes confused and their own identity is blurred. The total effect that we get is that of a dream marked by disorder. Consequently, more frightened by the reality outside the microcosm than by the already familiar disorder inside it, in the long run the defeated weaklings choose to return to the 'safety' of their microcosm, and the 'vicious circle' is thus closed.

This overall pattern recurrent in New American Gothic revolves round a central ingredient—the motif of the journey. According to Irving Malin,

> the voyage in new American Gothic opposes the other room. It represents movement, exploration, not cruel confinement. But the voyage is also horrifying because the movement is usually erratic, circular, violent, or distorted. The way out is as dangerous as the room itself. The polarities of room and voyage shrink to one point of horror.[1]

And the American critic is indeed right, but only up to a certain extent, as we believe that this issue is by far more complex. Without the slightest desire to establish an exhaustive taxonomy, we feel compelled to point out that the journey, or the "voyage into the forest,"[2] involves too many facets to be merely reduced to an escape to the "other room." Besides flight, with these three Southern writers— Carson McCullers, Flannery O'Connor and Truman Capote—, the journey also assumes the form of an odyssey, of a narrative of quest, of a rite of passage, or even of a fatal journey. Moreover, since the

[1] Irving Malin, *New American Gothic*. (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1968), 106-7.
[2] Ibid., 79.

characters are often spiritually aimless, with very few exceptions, the erratic journey is destructive. It can lead to 'absolute' destruction of the character (self-destruction), if at the end of the story the character literally disappears physically, i.e. a linear journey, or to a 'relative' destruction, when, due to an ironical reversal, the so-called 'flight' out of the 'vicious circle' and from the hero-villain is unsuccessful, when the hero/heroine succumbs to the 'charms' of the hero-villain and returns to the 'safety' of the 'vicious circle,' i.e. a circular journey.

There are many erratic trips in and out of the 'inner' room in McCullers' *The Heart Is a Lonely Hunter*, but we believe that those undertaken by the two mutes, by Dr. Copeland, Mick, Jake Blount, and Biff are illustrative of the above-mentioned types of journey. The first two journeys are 'absolutely' destructive and fatal ones for Spiros Antonapoulos and Singer. After a severe illness, the former becomes suddenly ill-mannered and a real nuisance to his fellow townspeople (urinates in public, bumps into people and pushes them with his elbows and his belly, shoplifts) and is confined to the state insane asylum, where he dies shortly after (linear journey). The latter, visits his longstanding companion a few times but, when his last trip to the asylum fails (Spiros dies), Singer, too scared to find himself alone in a empty world, puts a bullet in his chest (circular, violent journey). Surprisingly, all the other journeys end or continue during the four parts of one single day – 21 August 1939. In the morning, Dr Copeland is forced to leave his room for the country house of his father-in-law (linear journey). Then, in the hope that the outline of his journey would eventually take form, Jake Blount leaves town in the afternoon and continues an erratic odyssey that has already taken him through Texas, Oklahoma, and the Carolinas. Mick's rite of passage from adolescence to maturity, marked by successive returns to her 'inner' world of music and a disappointing sexual encounter, ends in the evening, leaving the character with all hopes shattered and a very prosaic job at Woolworth's. Last but not least, Biff Brannon's journey is not a physical journey outside the New York Café but a psychological one in the deeper recesses of the human spirit; it is a journey, which, at night, when the novel closes, leaves him "suspended between radiance and darkness,"[1] between the past (Alice, Madeline and Gyp—his deceased wife and his former loves) and the future, with no one to cling to.

In *Reflections in a Golden Eye*, we have three notable destructive journeys, two of which are 'absolute,' ending violently with the death of the characters. Alison's trip is linear and fatal, taking her from the 'safety' of her home to that of the sanatorium. Blinded by jealousy, Alison unleashes a conflict that eventually triggers her own destruction, i.e. deprived of love and motherhood she goes mad and dies. Private Williams's journey, on the other hand, is circular and fatal, as the secret passion that he develops for Leonora, after catching a glimpse of her stark naked, takes him repeatedly to the Captain's house until he is caught and killed by the latter. Captain Penderton's journey, however, resembles rather an odyssey, literally leading the character through "stages of the cross": from home to the barracks, the stables, into the woods, back to his study, his bedroom, and, finally, to his wife's bedroom. By shooting Private William, Captain Penderton annihilates the love-hate object of his own desires and, like Biff Brannon, remains suspended between two worlds: heterosexuality and homosexuality.

Miss Amelia's journey in *The Ballad of the Sad Café* fits rather the flight-and-return pattern. The arrival of Cousin Lymon, the freakish character, brings about a transformation in Amelia's life. Evolving from a beloved person to a love-giving one, she practically dares

[1] Carson McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*. (London: Penguin Books, 1961), 312.

to leave the safety of her 'inner' room. But, then, utterly deceived and defeated by the 'outer' world, when Cousin Lymon decides to leave with Macy, she is "hurled" back to the solitude of her 'inner' world.

In keeping with the tripartite structure of the novel (Thesis – Antithesis – Synthesis), Frankie's journey in *The Member of the Wedding* is, without doubt, the most complex of the trips to the 'outer' room hitherto discussed. Though assuming the form of a disguised rite of passage, in order to suggest the protagonist's presumed coming of age, but who, otherwise, at the end of it emerges as childish as ever, Frankie's attempt to seek communion with the "other room," the adult world, fails and becomes a trivial flight-and-return journey. Disappointed and feeling cheated by the latter, the protagonist relapses into the initial state.

Although in *Clock Without Hands*, McCullers' last novel, there are many movements, only two journeys, J. T. Malone's and Sherman's (both fatal ones), are clearly outlined. With the prospects of death before him, the former sets out on a journey resembling an odyssey with a pre-established dénouement. The latter's, however, is linear driving Sherman out of the relative 'safety' of Judge Clane's house to a wholly 'unsafe' house in the white section of the town where the character will end tragically.

Unlike her compatriot from Georgia and unlike Truman Capote, as we shall further see, with Flannery O'Connor, the journey motif achieves unprecedented complexity, moving far beyond the basic flight-and-return pattern to a theological, Christian dimension. On the other hand, it is a matter of common knowledge and a fact that highlights the futility of all argument that the narrative of quest, i.e. the journey motif, is congruous with Flannery O'Connor's imagination and with the "doctrinal progression" of her protagonists (via Recognition and Humiliation to Rebirth and Regeneration), since both the quest for Grace and the doctrinal progression, similar to the quest for the Holy Grail, imply motion—be it 'outside,' in the physical world, or be it 'inside,' in the psychological introspection—along with authentic "stages of the cross" to be reached and to be passed.

Hence, with almost no exception, O'Connor's voyages are two-leveled, with the physical journey, the character's actual movement from one site to another, backing up or serving as basis for the psychological and the spiritual quest. Inhabiting withered landscapes and often too blind to the existence of Grace in their proximity, her protagonists travel, as if trying to find Grace elsewhere. In doing so and in keeping with one of the writer's adored quotations from St. Cyril of Jerusalem—"The dragon sits by the side of the road, watching those who pass. Beware lest he devour you. We go to the Father of Souls, but it is necessary to pass by the Dragon..."[1]—the protagonists encounter the forces of evil and their destiny. The violent clashes that result make the journey a dark and dangerous one and may lead up to the physical annihilation of the protagonist.

Thus, in "A Good Man Is Hard to Find" and in "The River," two of the most frequently anthologized stories, the journeys are absolute, with no possibility of return for either the Grandmother or her family, or for Harry (Bevel) Ashfield. In the former story, despite the fact that the Grandmother refuses to go to Florida because of the Misfit—a famous criminal heading that way—the journey is linear and, as result of ironic reversal, it drives the family straight to their violent death by the hands of the very Misfit and of his companions. In other words, very grotesquely, the flight from trouble leads inevitably to trouble. In the second story, the journey that Harry, the child of an alcoholic and atheistic family,

[1] Flannery O'Connor, *Collected Works*. (New York: The Library of America, Literary Classics of the United States, Inc., 1988), 806.

undertakes to the river chaperoned by the religious Mrs. Connin, is in a first phase circular (a journey of initiation into Faith through Baptism), and then linear (flight from drab reality and from 'evil parents' to what is to be, in a child's naïveté, a more promising country). The forces of evil, which the protagonist encounters during his quest, are all associated, again in the child's naïveté, with the swine imagery: firstly, in a book Harry finds a picture of Jesus driving a crowd of pigs out of a man, secondly, he is literally attacked by a live shoat at Mrs. Connin's place, and, thirdly, to him Mr. Paradise with the cancerous deformity on his ear looks like a giant pig. So, what starts as a journey of initiation into Christianity ends as a journey of self-destruction precipitated, of course, by the forces of evil.

In another group of stories, "Judgment Day" (a reworked story of "The Geranium" and of "An Exile in the East"), and "The Enduring Chill," the protagonists embark on journeys home to die. In the former, the reader becomes witness to an imaginary journey, in which Old Tanner (previously Old Dudley), fallen asleep, dreams of traveling back home to Corinth, Georgia in his coffin. At first, his daughter does not intend to keep her promise, but after the old man dies, the broken promise literally haunts her at night, so that she has the body dug up and shipped to Corinth. The message that Flannery O'Connor wants to convey is clear: for the faithful, spiritual victory over humiliation and defeat is granted even after death. In "The Enduring Chill," Asbury Fox does indeed travel home to die (physical journey), firmly believing that his death will come as a punishment on his family but, due to ironic reversal (his supposed illness is caused by the prosaic unpasteurized milk), the journey does not end in death. Nevertheless, by way of a second ironic reversal, Asbury's "physical" victory turns into his moral defeat. His conversation with Father Finn discloses the protagonist's pseudo-intellectualism, that he is a complete failure, devoid even of the self-pity that would have "alleviated" his death.

Two memorable O'Connor stories with symbolic titles, "Everything That Rises Must Converge" and "The Life You Save May Be Your Own," are based on what we venture to call 'pedagogical' journeys, not for the protagonist, as one might well expect, but for the reader. In other words, they may serve as moral lessons because, in both cases, the protagonists act contrary to the message that the title conveys. In doing so, they pay a heavy price. In the former story, showing a powerful class and race consciousness, Julian's mother does not know when to stop playing the white mistress. Although she accepts the Negroes' emancipation, she cannot accept alikeness. Moreover, she will not "converge with everything that rises" and, hence, will "fall flat," i.e. she will trigger her own destruction. In the second story, Tom Shiftlet, as if not to contradict his name, hides behind what he believes to be grand words, "Lady, a man is divided into two parts, body and spirit . . . A body and a spirit . . . The body, lady, is like a house: it don't go anywhere; but the spirit, lady, is like an automobile: always on the move,"[1] otherwise a very cheap philosophy that foreshadows his escape. To a certain extent, he is right, as the human soul wanders indeed, but according to Christian faith, it has to move toward God and salvation, not toward destruction. Whereas Mr. Shiftlet being actually concerned with the body, his 'journey,' or we should rather call it his defection, is like many other in Flannery O'Connor's prose, self-destructive for the protagonist.

Avoiding, however, all unmerited and unjustified reasoning, we believe that the journey of initiation in "The Artificial Nigger," otherwise not the only of its kind in O'Connor's prose ("The River," "A Temple of the Holy Ghost," even "A Good Man Is Hard to Find"—

[1] Ibid., 179.

a journey of initiation into gratuitous evil and violence), is by far the most discussed and the most frequently offered example in its class. For that speaks the complexity of the story and the fact that it fits the doctrinal-progression pattern in almost every detail.

What is initially meant to be a journey of initiation into the real world, i.e. Nelson's first trip to the city, and a moral lesson on the sin of pride: "The day is going to come," Mr. Head prophesied, "when you'll find you ain't as smart as you think you are . . . ,"[1] becomes at first reading a succession of short and erratic voyages (Mr. Head and Nelson rush to catch the train, then they walk through several cars to the diner, they walk down the wrong streets in circles, etc.)—like separate bits of a large jigsaw puzzle. But when the puzzle is completed, we come to the conclusion that the journey of initiation has gradually become for both characters "a pilgrimage into a Dantesque hell,"[2] that the characters have passed through all the stages of O'Connor's doctrinal progression: Recognition (of self-deception and, implicitly, of the sin)—Humiliation (Nelson will not forgive his grandfather for his denial and turns his back to the old man)—Divine Grace (which falls upon them through a hierophany—the statue of the artificial nigger)—Rebirth/Regeneration (acting as a catalyst, the statue restores the relationship between the two).

Finally, of the many points of convergence between Flannery O'Connor's novel *Wise Blood* and her novella *The Violent Bear it Away*, undoubtedly, the closest is the journey motif, which in the two pieces becomes a quest for a vocation, i.e. following a three-step *rite of passage*—transplantation, prophecy, and return—combined with reversal moments, both protagonists, Hazel Motes and Francis Tarwater, become preachers. In his journey of quest, quite contrary to the childhood-prophecy, Hazel Motes first repudiates his fundamentalist upbringing and becomes a rebel (transplantation/separation phase). Paradoxically, or we should rather say ironically, Hazel's rebellion is converted into a step forward towards the fulfillment of the prophecy. In fact, he becomes an anti-prophet and decides to found a new sect, the Church Without Christ. The murder of Solace Layfield, a hypothetical rival, on the one hand, and the discovery that Asa Hawks is merely an impostor, on the other hand, function as the second moment of reversal in the *rite of passage*. Repenting and accepting the futility of the new sect, Motes completes his quest and, after a supreme act of self-blinding with quicklime, returns to the God of his youth. But it is all in vain, because Hazel's spiritual but grotesque odyssey ends in an equally grotesque manner—he is clubbed to death by two patrolmen for not having paid his rent.

Francis Marion Tarwater of *The Violent Bear it Away*, as we have already explained, sets out on a similar prophetic but less labyrinthical quest, which takes him through the same the stages of denial and rejection, ritualistic cleansing, and acceptance of mission (separation, transition, and return). In the end, as the epigraph from Matthew 11:12—"*From the days of John the Baptist until now, the kingdom of heaven suffereth violence, and the violent bear it away*"—suggests, after Recognition and Humiliation, through divine Grace, the protagonist is finally accepted to serve the Kingdom of Heaven as one of its many prophets.

To conclude, we feel tempted to say that, despite their grotesqueness, in the fictional pieces of this Southern authoress, where the journey motif grows into the tangible, material support of the three-stage doctrinal progression, thus emphasizing suffering, penance, and piety, the reader is left with the impression of literally taking part in a pilgrimage, of

---

[1] Ibid., 211.

[2] Gilbert H. Muller, *Nightmares and Visions: Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque*. (Athens: University of Georgia Press, 1972), 54.

engaging on the road to Heaven, whereas in the others, by extension, it looks rather like the road to Hell.

As for Truman Capote, we are compelled to mention that, with him, the journey/quest/flight motif is much simplified and reduced practically to its basic patterns, the unsuccessful circular journey, with its two phases of escape and return, and the equally unsuccessful linear journey between two precise points, that of departure and that of destination. If in the former type of journey ("Master Misery," "Shut A Final Door," "Miriam"), the phase of return represents undoubtedly the protagonist's defeat and his succumbence to the hero-villain, the "evil parent," in the latter type of journey ("The Headless Hawk" and "A Tree of Night), the succumbence occurs within the frame of the very journey between the two 'inner' rooms.

By writing and successfully publishing three of his best 'dark' stories prior to the début novel, we believe that in them Capote managed to experiment with certain patterns of which he will then make full use in his *Other Voices, Other Rooms*. And very interesting, in this respect, is the handling of the journey motif. In fact, as we have previously mentioned it, the whole book may be interpreted as a great, archetypal journey, a composite of smaller, unsuccessful movements, representing a succession of circular escape journeys reunited all under the canopy of a journey of quest and a rite of passage. In search of a physical and a spiritual father, Joel Harrison Fox embarks upon a three-stage linear journey that takes him from New Orleans via Paradise and Noon City to Skully's Landing. The tragic discovery that he makes (his father is a helpless paralytic) turns the boy's odyssey into a gradual but sinuous search for identity (a second journey of quest with recurrent escape-return phases), which at the end of the *rite de passage* leads to the protagonist's loss of innocence and his final succumbence to self-love and homosexuality.

Nevertheless, what we believe to be still worth highlighting, is the fact that the patterns of the escape journey and the journey of quest (both linear and circular) transcend the imaginary borderline between Capote's 'nocturnal' and 'daylight' prose and are extended to the latter type. Thus, in "Children on Their Birthdays," despite the somewhat static character of the story (an intermission between two bus rides), Miss Lily Jane Bobbit is on a journey, coming from out of nowhere but, according to her words, heading for Hollywood. However, fate plays a trick on her (or rather the Devil has fulfilled her plea) on the very day of her departure. Instead of Hollywood, the same bus that had brought her into town takes her now on a ride to eternity.

Then, by finding shelter in the Chinaberry tree house, the five non-conformists in *The Grass Harp* hope to escape the crushing conventions of their community and protect their private dream world from the brutal intervention of the outer world. And they do so until the dream vanishes, until the *rite of passage* (the quest) is completed. Their journey is circular—but not the circularity of closed rings—and spiral as they return to their community, changed and with greater understanding of themselves and of their fellowmen.

The fragile spiral journey in *The Grass Harp* becomes well-marked and conspicuous in *Breakfast at Tiffany's*, where Holly, despite her repeated flights and returns to her flat (closed circularity), finds the necessary force "to break the spell" of the setting, of the microcosm in which she lives, and flee to South America and Africa, in pursuit of the same hedonistic lifestyle but in another setting, and then another and another. Consequently, the initial closed-circularity movement evolves into a full-fledged spiral journey, with no end in sight. But, despite its being apparently aimless and never-ending, it is one of Capote's few successful journeys, in which the protagonist manages indeed to escape the forces that keep him/her tied to the "haunted castle."

The truly successful movement out of the circle—the quest for love—is completed in the joyful story "House of Flowers," where Ottilie by force of love succeeds in breaking away with her past (a prostitute in Port-au-Prince) and marry Royal Bonaparte. Love, as if put to a test, endows the protagonist with the necessary energy to resist, first, the forces of evil (Old Bonaparte with her voodoo sorcery wants to cast a spell on her) and, then, all temptations (Baby and Rosita, fellow prostitutes) to return to town and to the previous lifestyle. "*The road to happiness is paved with wicked temptations*," the reader might think paraphrasing a well-known adage. So, despite some hesitance, in this romance, the movement becomes linear and with a clear destination in sight, if we dare say, symptomatic also of Capote's own sinuous journey from the 'nocturnal' to the 'daylight' fiction.

CONCLUSIONS

Upon perceiving Irving Malin's limitation of the journey to a mere opposition to the "other room," and sensing again the complexity of the issue, in the present paper we have attempted to identify the journeys and, whenever necessary, to describe and comment on them. The result was most rewarding, as with the type of movement and the destination in mind, besides the classical *escape/flight* motif to the "other/outer" room, with all three writers we have managed to spot a wide range of journeys, which we have classified as follows: *the flight-return journey*, *the erratic odyssey*, *the journey of quest*, *the journey of initiation*, *the psychological journey* (an inward journey into the recesses of the human mind), *the pedagogical journey* (which conveys a moral message), *the fatal journey* (of absolute or relative destruction), *the imaginary and the physical journey*, *the linear and the circular journey* (of closed and of open circularity, i.e. the spiral journey).

Bibliography :

BLEIKASTEN, André. "Flannery O'Connor." *Amerikanische Literatur der Gegenwart*. Christadler, Martin, ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1973.

BRADBURY, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

COOK, M. Richard. *Carson McCullers*. Frederick Ungar Publishing Co., 1975**.**

DI RENZO. Anthony. *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.

FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Stein and Day, Florida, 1969.

HASSAN, Ihab. *Die moderne amerikanische Literatur: Eine Einführung*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1974.

HENDIN, Josephine. *The World of Flannery O'Connor*. Bloomington: Indiana University Press, 1970.

HOFFMAN, J. Frederick. *The Art of Southern Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1968.

KNOWLES, A. J. Jr. "Six Bronze Petals and Two Red: Carson McCullers in the Forties." *The Forties: Fiction, Poetry, Drama*, Warren French, ed. Deland: Everett/Edwards, Inc., Florida, 1969.

KOHLER, Dayton. "Carson McCullers: Variations on a Theme." *College English*, October, 1951, 1-8.

MALIN, Irving. *New American Gothic*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1968.
McDOWELL, Margaret B. *Carson McCullers*. Boston: Twayne Publishers, G. K. Hall & Co., 1980.
McELROY, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: St.Martin's Press, 1989.
McFARLAND, Dorothy Tuck. *Flannery O'Connor*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1976.
MULLER, Gilbert H. *Nightmares and Visions: Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque*. Athens: University of Georgia Press, 1972.
NANCE, William L. *The Worlds of Truman Capote*. New York: Stein and Day New York: Collier Books, Macmillan Publishing Company, 1993.
SAGE, Victor, ed. *The Gothick Novel: A Casebook*. Houndmills: Macmillan Press Ltd., 1998.
STANCIU, Virgil. *Orientări în literatura sudului American*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1977.

Aniela CÎRSTEA
Universitatea din Piteşti

LENGUAJE LITERARIO FRENTE A LENGUAJE HABLADO

Resumen : *No puede negarse la evidencia de que el lenguaje común, contrasta vivamente con el lenguaje literario. Sin embargo los dos tipos de lenguajes tienen una fuente común: la lengua de los poetas y literatos arraiga profundamente en el subsuelo del lenguaje familiar y popular, del que se nutre a diario. La literatura puede acercarse al lenguaje hablado hasta dar una impresión lo más fiel posible del último, pero los dos lenguajes no se confunden fácilmente. El lenguaje literario es un acto de creación consciente de un emisor con voluntad de originalidad. En cambio el lenguaje hablado es el habla que brota natural y espontánea en la conversación diaria.*

Palabras clave: *lenguaje literario, lenguaje hablado, renovación del vocabulario*

Al estudiar el lenguaje literario y el lenguaje hablado surge una primera dificultad, que es la de delimitar el ámbito de uso. ¿Cuál es la diferencia entre un término coloquial, familiar o vulgar y un término literario?

El lenguaje llamado hablado, por oposición al literario, normativo o escrito, posee un amplio caudal de voces en el que podemos distinguir varios niveles lingüísticos. Por una parte, el familiar, que se caracteriza por un gran colorido, mayor subjetividad, amplio uso de comparaciones, eufemismos, contrastes, hipérboles, tono irónico e informal. Otro nivel lo constituye el lenguaje vulgar, condicionado por factores extralingüísticos, como la categoria social de los hablantes y el contenido semántico del propio lenguaje, que se refiere en su mayor parte a temas tabú: sexuales y religiosos. En el siguiente nivel podemos situar las voces de argot en tanto que dialectos sociales y jergas profesionales entre los cuales podemos mencionar el lenguaje profesional de los médicos, deportistas, militares, etc. que son de ámbito mucho más restringido. Por último el nivel inferior lo ocupa el argot de la delincuencia, jerga[1] social y profesional a la vez.

Pero a pesar de este intento de separación por niveles, los límites son muy fluctuantes. Mientras que unas voces que han sido tabú pueden dejar de serlo en cualquier momento y perder su condición de vulgares, numerosos términos del lenguaje familiar son propiamente jergales, procedentes incluso de los grupos sociales más marginados.

Al hablar del lenguaje literario pensamos más bien en la definición de Otto Jespersen acerca del lenguaje en general: *el lenguaje es, en definitiva un arte, una de las más finas y perfectas arte*[2]. Sin embargo no podemos negar el hecho de que los autores contemporáneos usan abundantemente los modos coloquiales. Es cierto que algunas veces inventan, creando estilísticamente nuevos giros o frases, pero lo creado está en la línea del genio idiomático y suele reducirse a mera variante intensificadora.

La Real Academia Española acepta tan sólo aquellas palabras que han sido autorizadas por el uso de los escritores o por la mejor tradición del pueblo. Debido a este criterio se echan de menos multitud de neologismos, extranjerismos y vulgarismos. Pero se advierten más lagunas en las expresiones de uso familiar, en las voces jergales de determinados

---

[1] Entre los siglos XVI-XVII este vocablo designaba la lengua secreta de los ladrones, pícaros y rufianes. Hoy día el término se usa para designar las hablas de grupos profesinales y sociales.

[2] Apud Llorente Maldonado, A. *Teoría de la lengua e historia de la lingüística*, Ed. Alcalá, Madrid, 1967, p. 373

grupos sociales y en el argot ciudadano, es decir en el nivel de léxico que corresponde sobre todo al lenguaje hablado.Vocablos como ***pocholada***(casa bonita), ***plas*** (hermano), ***pub***(bar) no aparecen en el diccionario RAE y tampoco aparecen los sentidos coloquiales de ***filar*** (ver, observar), ***foca*** (persona gorda y fea), ***lúa*** (peseta). Sin embargo aparecen expresiones de tipo: ***hacer la cusqui*** (fastidiar, molestar) y ***estar como una cabra*** (estar loco).

El lenguaje hablado no es un lenguaje independiente, sino que vive siempre dentro de una lengua, sirviéndose de su fonética, su morfosintaxis y buena parte de su léxico. Los procesos de creación lingüística del lenguaje hablado son los mismos con los que se construye la lengua castellana y el lenguaje literario. De estos procedimientos la formación de nuevos términos mediante modificaciones de palabras sea por truncamiento o apócope sea por ampliación con la ayuda de los sufijos y prefijos es el más productivo. Por ejemplo oímos por todas partes ***foto, mili, poli, propi*** en lugar de ***fotografía, servicio militar, policía o propina***.

Este tipo de apócope se usa también en el lenguaje de los alumnos:

Por fin ya sólo queda una semana para fin de curso. No me gusta nada ***el cole****.* ***La profe*** *de* ***mates*** *siempre igual: 2x1=2 … Bueno, es mejor estar en casa con* ***los cates*** *que en* ***el cole*** *con* ***la profe*** *ésa.*

No es díficil entender que ***cole***, ***profe, mates*** son las formas apocopadas de ***colegio, profesora, matemáticas.*** En cuanto al vocablo ***cates*** (nota de suspenso en los exámenes), éste procede del lenguaje caló del que hablaremos más alla en nuestro artículo.

De entre los sufijos diminutivos ***–illo*** e ***–ito*** tienen mayor empleo en la lengua literaria ***le dijo cuatro palabritas,*** pero pueden aparecer también en expresiones del lenguaje hablado como ***se ha dado un buen viajecillo***. Los sufijos diminutivos y aumentativos son muy frecuentes en el lenguaje hablado ***amorcito***, ***ratita***, ***torete***, ***amiguete***, ***narizeta***, ***anglicón***, pero también los prefijos que se usan para expresar grado superlativo como ***requete-, re-, archi-, ultra-, super-*:**

Un pastel ***rebueno/requetebueno***

Un autobús ***archilleno***

Una actriz ***archiconocida/ultaconocida***

Un cantante ***superfamoso***

El asado está ***rechupete****.*

Otro procedimiento específico es la extensión de significado de voces ya existentes, y cambios semánticos que se originan sobre todo a través de la sinonimia y de la metáfora. Se trata en primer lugar de la lexicalización de la metáfora, usando vocablos que designan nombres de animales ***-esta mujer es una foca (esta mujer es muy gorda)***, de plantas ***-ser un melón (ser tonto)***, partes del cuerpo u otros objetos de la vida corriente ***-me duele el coco (me duele la cabeza), estar como un fideo (muy delgado)***. Las expresiones metafóricas expriman concretamente unas realidades abstractas o sentimientos:

Nadar en la abundancia=tener una posición acomodada

Hablar por los codos =hablar muchísimo

Empinar el codo=darse al alcohol

Tener mala leche=estar de mal humor

Los préstamos de otras lenguas, ya sea por adaptación fonética de términos extranjeros, ya por calcos idiomáticos o traducción de significado constituyen otro proceso de creación lingüística del lenguaje hablado. Desde mediados del siglo XX, el inglés procedente de América comienza a introducirse masivamente en español y en todas las lenguas europeas. Vocablos como ***parking, esnob, bodi (body), póster, party, show, mouse, estrés, catering,***

camping, manager, clenex (kleenex) no pertenecen exclusivamente al lenguaje hablado, se usan también en contextos más formales.

Más recientemente, entre los jóvenes se ha producido una renovación del vocabulario con palabras procedentes de los más diversos orígenes. Esta forma de expresarse es conocida bajo el nombre de *cheli, pasota* o lenguaje del *rollo*:

El cheli, se inspira del argot de la droga y del caló[1] *que castellaniza palabras procedentes del inglés y resuscita también acepciones olvidadas del antiguo castellano. Los jóvenes pasotas utilizan, por el contrario, un vocabulario que se caracteriza por el sentido desviado que a menudo adquieren las palabras. Esto responde a una voluntad de afirmarse frente a la cultura tradicional de los padres y de sentirse parte integrante de un grupo de su misma edad. El resultado es un lenguaje algo críptico que solo los iniciados comprenden.*[2]

El lenguaje de los pasotas, que es un lenguaje de connivencia entre los jóvenes no figura en los diccionarios corrientes:

Hola, ***tío****, ¿****qué pasa****?*

Pues… ya ves, ***tirando****.*

¿Qué tal el viernes?

Alucinante*.*

¿Sí? ¿Dónde estuviste?

En la discoteca Metrópolis, con toda ***la basca****. Estuvimos bailando toda la noche. Nos divertimos* ***mogollón****.*

Pues yo, ***un rollo, tío****. Tuve que llevar a* ***mi viejo*** *a casa de mi abuelo porque* ***estaba chungo*** *y tuve que quedarme toda la noche por si se ponía peor. ¿Y el sábado?*

Me levanté ***súper tarde****. Comí y estudié un rato y por la noche, otra vez a Metrópolis.* ***Tío****,* ***tope guay****, me* ***ligué*** *a una* ***tía súper enrollante*** *y nos pasamos toda la noche bailando.*[3]

En un registro formal el mismo texto pierde su carácter y sus matices:

Hola, ***amigo****, ¿****qué tal****?*

Pues… ya ves, ***así y así****.*

¿Qué tal el viernes?

Estupendamente*.*

¿Sí? ¿Dónde estuviste?

En la discoteca Metrópolis, ***con todos mis amigos****. Estuvimos bailando toda la noche. Nos divertimos* ***mucho****.*

Pues yo, ***aburrido, amigo****. Tuve que llevar a* ***mi padre*** *a casa de mi abuelo porque* ***estaba enfermo*** *y tuve que quedarme toda la noche por si se ponía peor. ¿Y el sábado?*

Me levanté ***muy tarde****. Comí y estudié un rato y por la noche, otra vez a Metrópolis.* ***Amigo****,* ***muy bien****,* ***conquisté*** *a una muchacha* ***muy cautivadora*** *y nos pasamos toda la noche bailando.*

Aunque no todos los términos del lenguaje pasota se refieren a la droga, no se pude negar que el pasota tiene el origen en el mundo de la droga. Palabras como ***perejil****,* ***chocolate****,* ***burro****,* ***camello****,* ***porro*** tienen otro significado en el vocabulario codificado del drogadicto: ***marihuana, hachís, cocaína, traficante de drogas, cigarrillo de marihuana.*** De este modo no puede negarse el hecho de que el habla de los jóvenes, en ciertas modalidades de la comunicación, contrasta vivamente con la de los mayores. Los saludos,

---

[1] Lenguaje de los gitanos españoles

[2] Walter, H. , *La aventura de las lenguas en Occidente*, Espasa, Madrid, 1997, p. 217

[3] Ruiz, R.N y Alegre, J.M., *Español avanzado*, Colegio de España, Salamanca, 1993, p. 227

las despedidas, los tratamientos suelen diferenciar claramente los grupos de edad. Ningún mozo de hoy no llamará ***tesoro*** o ***bien mío*** a su amiga, sino ***gachí*** o ***cariño***. En este caso podemos hablar de generaciones, de los cambios verdaderamente significativos en las lenguas que se producen *cuando una generación vieja es desplazada por una nueva.* [1]

En fin el español hablado se basa sobre todo en una serie de recursos y equemas sintácticos que dan color a la expresión:

comparativos-***más listo que Pepe*** (muy listo)***, más feo que Picio*** (muy feo)

frases rimadas- ***dónde va Vicente, donde va la gente*** (tipo vulgar), ***muera Marta y muera harta*** (vivir sin preocupaciones)

perífrasis- ***beber como una cuba*** (beber mucho), ***comer como una lima*** (comer abundantemente), ***dormir como un tronco*** (profundamente)

fórmulas de negación-***¡No me digas!***

de despido- ***¡Hasta lueguito!, ¡A más ver!, ¡Chao!***

de rechazo- ***¡Vete a freír monas!*** (vete a pasear)

Hemos explicado en nuestro artículo que el lenguaje hablado produce una vacilación al nivel del vocabulario, pero la misma vacilación se produce al nivel fonético, ortográfico e sintáctico. No hay que olvidar que además del castellano en España hay otros tres idiomas oficiales: el vasco o euskera, el catalán y el gallego. También existen los dialectos entre los cuales destaca el andaluz con sus rasgos fonéticos específicos: ***-z*** en lugar de ***–s*** (***coza /cosa***), ***-r*** en lugar de ***–l*** (***arma*** en lugar de ***alma***), la supresión de la ***–s*** final (***detrá*** en lugar de ***detrás***) y la supresión de la ***–r*** final (***dejá*** en lugar de ***dejar***). En este caso no se trata propiamente de un cambio fonético sino de una variación lingüística y geográfica.

Al nivel morfosintáctico los cambios que intervienen en en lenguaje hablado no son mayores. El empleo de los pronombres ***la, las*** y ***lo, los*** propios del complemento directo, como complementos indirectos constituye los fenómenos de laísmo y loísmo respectivamente. Por tanto no se dice: ***Yo la escribo todas las semanas*** sino ***Yo le escribo todas las semanas***. Tanto el laísmo, frecuente en zonas del centro peninsular, incluso entre personas de cultura media y alta como el loísmo, que es más vulgar son considerados fenómenos incorrectos. También es frecuente el dativo no concordado, que aunque es pleonástico y por tanto eliminable presenta carácter coloquial: ***no te nos manches***, ***no te me despistes.***

Las interyecciones constituyen, sobre todo en el lenguaje literal, maneras de expresarse, específicos de los personajes que coloran su conversacióncon con onomatopeyas como:

- ***Boh, boh, boh…***
- ***¿Cómo boh, boh, boh? ¿ me vas a decir que no te quedas mirando?***[2]

El lenguaje hablado emplea la frase interrogativa en las más variadas funciones, entre las cuales la función de interesar al interlocutor asignándole un cierto *papel*. Una frase interrogativa se dirige de modo más directo al oyente que una enunciación que no necesita ser correspondida por parte del interlocutor para dar la impresión de algo completa y satisfactorio para ambas partes:

-¿Y entonces qué fue, qué pasó?…

-No es nada, no tengo nada…[3]

Otras veces la interrogación puede servir de sorpresa o de duda: ***Hola, tía, ¿tú aquí?***

---

[1] Hermann, P., apud Lázaro Carreter, F. *Estudios de lingüística*, Ed. Crítica, Barcelona, 1980, p. 234

[2] Blanco-Amor, E. , *Aquella gente*, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 62

[3] Blanco-Amor, E. , *Aquella gente*, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 78

La transición de la pregunta a la exclamación expresa indignación: ***¿Qué has hecho, Cristina? ¡Qué has hecho!*** La misma pregunta, al ser repetida, viene señalada también ortográficamente como exclamación y es expresada por un tono de voz diferente.

En cuanto a la negación es preciso señalar que el español dispone de muchos más recursos aún que para la afirmación. Expresiones como ***nada de seo, ¡ni hablar¡, ni en sueños,*** son muy frecuentes en el lenguaje hablado.

Muchos escritores como Eduardo Blanco-Amor y Rosa Montero han preferido *colorear* sus obras empleando este dialecto social que es el lenguaje hablado. Su propósito es concebir la realidad así como la concibe el hombre español, sencillo, sin adornos. Según Otto Jespersen tanto los campos semánticos como la preferencia por determinadas imágenes y metáforas, como el uso de distintos procedimientos de creación, tienen unos rasgos que se repiten en el lenguaje hablado de todos los países. Es decir que en el lenguaje hablado encontramos algo que pertenece a nuestra común humanidad.

La enorme viatalidad del lenguaje hablado ofrece por lo tanto un enorme interés, dado que permite analizar la evolución de los procesos creativos de la lengua en el mismo momento en que tiene lugar, lo cual arroja nueva luz sobre el desarrollo del idioma en general y facilita su estudio.

Bibliografíe:

BLANCO-AMOR, E. , *Aquella gente*, Seix Barral, Barcelona, 1976

BEINHAUER, W., *El español coloquial*, Gredos, Madrid, 1968

CHIREAC, S. , *Limba spaniolă prin erciţii*, Polirom, Iaşi, 2003

FOLSCHWEILLER, C., *Niveaux et registres de langues en français*, Pygmalion, Piteşti, 2005

JÜRGEN FRÜNDT, H., *L'espagnol sans interdits*, Assimil, Paris, 1997

LAZARO CARRETER, F. *Estudios de lingüística*, Crítica, Barcelona, 1980

León, V. , *Diccionario de argot español*, Alianza Editorial, Madrid, 1984

LLORENTE Maldonado, A. *Teoría de la lengua e historia de la lingüística*, Alcalá, Madrid, 1967

RUIZ, R.N y Alegre, J.M., *Español avanzado*, Colegio de España, Salamanca, 1993

WALTER, H. , *La aventura de las lenguas en Occidente*, Espasa, Madrid, 1997

Cătălina CONSTANTINESCU
Universitatea din Piteşti

EL TEMA DE LA PATRIA EN LOS PERIÓDICOS DE LARRA. TÉCNICAS DEL DISCURSO

Resumen : *El más conocido representante del costumbrismo español, Mariano José de Larra(1809-1837) pertenece a la generación de jóvenes románticos cuya misión fue la de europeizar y democratizar el país, en un momento de decadencia histórica y moral. Por consiguiente, su obra más importante, los artículos publicados en varios periódicos de la época tienen como tema de mayor importancia el problema de España.*

Los artículos de Larra sobrepasan los límites del género, son, en gran parte, obras literarias modernas e interesantísimas desde el punto de vista del discurso narrativo.

Palabras clave: *costumbrismo, discurso narrativo, conexión entre el público y el artista; el contexto social en la literatura*

Olvidado poco tiempo después del suicidio que acabó con una vida tan cruelmente romántica, Mariano José de Larra fue desenterrado por la Generación del ´98 que encontró en su obra el más hondo problema de su pensamiento: la preocupación programática por España, cuyos raíces son antiguos en la literatura española, porque Larra siguió una línea que le enlaza con el Arcipreste de Hita y con Quevedo.

"Larra se mató porque no pudo encontrar la España que buscaba y cuando hubo perdido toda la esperanza de encontrarla", decía Machado.

Dos grandes amores: Dolores (Armijo), su amada, y la dolorida España, le pusieron la pistóla en la mano, a los 28 años de edad. Se suicidó ante el espejo, símbolo de la soledad absoluta, símbolo y víctima a la vez del mal del siglo y del desengaño sufrido por una patria que se complace en "hacer trofeos de su propia miseria"(según Gracián).En sus artículos costumbristas, Larra destaca los defectos y los fracasos del país, los vicios de la sociedad, vista como "campos de batalla", las causas de la inmovibilidad en los tiempos pasados ("somos un pueblo improgresivo").

Su criticismo pesimista no es una novedad en la literatura española. Al contrario, es algo específico pero el construye con sus artículos un género muy vivo, inteligente y moderno. "Larra es el hombre más moderno de su tiempo, el único hombre moderno de su tiempo en España… Lo que de Larra subsiste, lo que está en él más vivo cada día es su espíritu de rebelión y de protesta.Su espíritu de hostilidad permanente e irreductible contra todo lo absurdo, lo ilógico y lo incoherente de la vida española", decía Azorín.

Pasa de momentos de exaltación, de creencia en el futuro, manifestaciones de un liberalismo revolucionario, a graves e irreversibles momentos de incertidumbres pesimistas que surgen de su escepticismo.Sus conceptos modernos, su ideario progresista mueren poco a poco, llevándolo a él mismo hasta la muerte.

España, en aquel entonces, era ya la sombra de un gran imperio que miraba hacia Europa, sobre todo hacia Francia, después de la invasión napoleónica. Los afrancesados eran los traidores pero sus ideas llevaban, algunas veces, al progreso deseado por todos.

Hijo él mismo de un afrancesado, Larra conoce desde niño Francia y su cultura, siguiendo a su padre desterrado. Recibe las influencias de la Revolución francesa, de

Chateaubriand y sobre todo de Beaumarchais, recibe otro punto de vista, distinto del eterno espíritu castizo.

Pero el marco histórico de España en las primeras décadas del siglo XIX no ofrece a Larra motivos para sus esperanzas en la construcción de un edificio de la regeneración del país: después de la Guerra de Independencia, la Restauración de Fernando VII, la "década ominosa"con la persecución de los liberales, el absolutismo, las guerras carlistas, promulgaciones y anulaciones de la Constitución, intentos de modernizar las estructuras políticas y sociales y fracasos sucesivos.

El discurso de Larra se radicaliza mientras que su proyecto de transformaciones de la sociedad se aleja. Sus artículos reflejan la trayectoria de un alma desesperanzado pero mantienen siempre una honda intención aleccionadora.

En el siglo XIX, se define claramente el tópico que surgió en el siglo XVIII: las dos Españas. La nueva, que aspira al futuro progresista y la vieja, tradicional, castiza, reaccionaria.

Considerando que "la literatura es la expresión, el termómetro verdadero del estado de la civilización de un pueblo", Larra insiste en el concepto revolucionario de reformas según el modelo francés que ha alcanzado "la civilización extremada", aunque este modelo, reflejado en la literatura francesa, no le ofrece la satisfacción esperada.

Pero¿qué o quién es esta España que constituye el mayor tema de los artículos de Larra? Este país sobre lo cual Larra confiesa que "desde la edad de quince años he arriesgado todo por la libertad de mi patria".

Es, sobre todo el pueblo, la sociedad, el paisaje humano. Los españoles, en la visión del periodista, poseen un extraño culto de esta patria siempre en busca de su identidad:"la patria es para un español más necesaria que una iglesia". ¿Necesaria? ¿Para qué? Larra satiriza el fanatismo y la ignorancia de esta sociedad. En este sentido, la necesidad es una forma de egoísmo, un apoyo para las propias debilidades.

En un café, el personaje-narrador indaga escuchando, "por curiosidad", las conversaciones de varios hombres, "tocados de la politicomanía".Gente que habla sin saber realmente de que está hablando. Son los que se quejan del país, aparentando una preocupación por el estado de la nación, siendo ellos los que contribuyen en realidad al marasmo de la patria. Interesándose, poco tiempo después, sobre las cualidades morales de los hablantes, el narrador descubre la hipocresía y la demagogía.. La conclusión no deja ninguna esperanza: con estos patriotas España no tiene remedio. ("El café").

Muy semejante, en el artículo "En este país, la crítica va dirigida a aquéllos que creen en la superioridad de una actitud de criticismo ignorante. Gente que protesta sin saber el motivo real de su actitud, sin hacer nada para mejorar la situación.

En "El castellano viejo", aparece el personaje que da el título del artículo. Está anquilosado en el pasado, en su patriotismo estéril que se opone a todo anhelo de europeización .La España casticista, en contradicción con la aspiración ilustrada y liberal, los peligros del nacionalismo fomentado por ciertas convicciones tradicionalistas, reaccionarias. Fígaro (el más conocido de los seudónimos de Larra) defiende el progreso y la tolerancia con afán didáctico y moralizador criticando el conservadurismo y el absolutismo.

Más tarde esta idea del dualismo español se va a cerrar en un epitafio:"Aquí yace media España, murió de la otra media".

Su patria es, al mismo tiempo, un lugar y un tiempo disfrazados, carnavalescos como en el título de uno de sus artículos:"El mundo todo es másacara. Todo el año es carnaval."La másacara, otro símbolo del rechazo de la realidad.

Larra hace el retrato social de todas las clases .Nadie se salva: el pueblo es vulgar, y se enorgullece de su falta de educación.La clase media, conformista y presuntuosa, la aristocracia, superficial, preocupada solamente por el propio bienestar. La visión de Larra dista mucho de la de Machado que creía que :"en España lo mejor es el pueblo."

Culpables son, a la vez, los que promulgan lo malo y los que no hacen nada para evitarlo.

Su patria es también el país de "Vuelva Ud. mañana", es decir, una sociedad petrificada en holgazanería, ambigüedad, burocracia.Con una anécdota, supuestamente verídica, el personaje-narrador y coprotagonista relata las aventuras de un francés (el motivo del extranjero), personalizando el tópico de la pereza. La sátira de Larra se dirige hacia la desidia y la indolencia española, hacia lo que él entiende por "el mal español", atrasado, ignorante, perezozo, hipócrita y vanidoso. No nos dice cómo sería el buen español…

Su patria es, por supuesto, Castilla, pero el cuadro tiene otras pinceladas que las de una visión idealizante. De modo paradójico, Castilla no lo acerca del corazón de España, al contrario parece haber perdido el sentido de un territorio querido."Castilla, en tanto desarrollaba a mi vista el árido mapa de su desierto arenal, como una infeliz mendiga despliega a los ojos del pasajero su falda raída y agujereada en ademán de pedirle con qué cubrir sus macilentas y desnudas carnes."Su pregunta, mirando "la inmensa extensión del más desnudo horizonte" es un grito de desesperación:"¿Dónde está España?".

Su patria es Madrid, cuna de las ilusiones perdidas, de su desazón existencial, de su fracaso como hombre, escritor y ciudadano. Porque para Larra, "escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta."

Unos de sus últimos artículos, "El día de difuntos de 1836. Fígaro en el cementerio."y "La Nochebuena de 1836.Yo y mi criado"son verdaderos testamentos. Su pesimismo es total, se han perdido ya todas las posibilidades de cambiar el mundo o de reconciliación con ella.

Mientras que los otros habitantes madrileños van a los cementerios para rendir tributo a los familiares muertos, Fígaro decide quedarse en la ciudad porque considera que Madrid es la verdadera tumba de todos los valores .

Los dos mundos, la de los vivos y la de los muertos han cambiado los papeles : allí, la libertad y la vida verdadera, aquí, todo "yace", desde la libertad del pensamiento hasta los ingenios españoles. Paseando "por las calles del gran osario", descubre que Puerta del Sol es "el sepulcro de la mentira", en la Bolsa "yace el crédito español", la Imprenta Nacional es "el sepulcro de la verdad", etc.

Este mensaje llega al lector por medio de varios tipos de discurso. El primero es informativo, el narrador no entra, queda fuera observando:"dirigíanse las gentes por las calles en gran número y larga procesión serpenteando como largas culebras de infinitas colores: ¡al cementerio!, ¡al cementerio!¡ Y para eso salían de las puertas de Madrid!"

El segundo es participativo, el narrador "habla"consigo mismo y la observación se personaliza, la metáfora se desarrolla en una visión esperpéntica:"Vamos claro, dije yo para mí, ¿dónde está el cementerio? Un vértigo espantoso se apoderó de mí y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle es el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón , la urna cineraria de una esperanza y de un deseo."

Otro tipo de discurso es un fingido diálogo, absurdo desde el punto de vista del presupuesto receptor:

"-¡ Necios-decía a los transeúntes. ¿Os movéis para ver muertos? ¿No tenéis espejo por ventura? […] ¡Miráos, insensatos, a vosotros mismos, y en vuestra frente veréis vuestro propio epitafio! ¿Vais a ver a vuestros padres y a vuestros abuelos, cuando vosotros sois los muertos?"

Y, por fin, la última etapa del discurso, la confesión del héroe , que regresa totalmente a su "yo" casi ocultado hasta ahora. Se sobreentiende, al final, cuáles han sido los papeles del lector-testigo. "Quise refugiarme en mi propio corazón, lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseo. ¡Santo cielo! También otro cementerio. Mi corazón no es más que un sepulcro. ¿Qué dice? Leamos. ¿Quién ha muerto en él? ¡Espantoso letrero! ¡Aquí yace la esperanza! ¡Silencio! ¡Silencio!"

He aquí, en los términos de la narratología todos los niveles de la narración: extradiegético, intradiegético y autodiegético.

Se ha notado ya que, para matizar sus ideas, Larra utiliza varias técnicas discursivas que hacen de sus artículos verdaderas obras literarias, por no respetar las leyes del medio de comunicación utilizado.

En algunos de sus artículos, un tema principal se desarrolla envuelta en distintos temas secundarios. Hay artículos que toman la estructura de cartas entre el periodista y distintos personajes. En este sentido, los seudónimos de Larra : Fígaro(el más conocido y frecuente), el Duende(satírico), Bachiller Don Juan Pérez de Munguía, Andrés Niporesas son un modo de multiplicar las posibilidades del "yo"narrativo.

Siguiendo la misma intención, Larra se sirve de varios personajes apoderados con la concentración de sus intenciones. Son disfraces del "yo", con la misión de decir lo que él quiere decir. No son una manera de ocultar la censura sino un recurso narrativo cuyas metas son la verosimilitud, la veracidad, el dinamismo. Multitud de opiniones convergentes resultan más creíbles que una sola, expresada de la manera tradicional.

Estos "personajes"llevan nombres (Asmodeo, Braulio), nombres genéricos (el criado) o son, más cerca de la verdad, unas voces ("mi cicerone") que le vienen de su conciencia ("algo más fuerte que yo").El extranjero, personaje que no es una novedad en la literatura le sirve de contraste entre lo conocido y lo desconocido para demistificar tópicos que no parecen tener soporte real: España alegre, romántica, pasional, etc.

Además de éstos, hay otros, manejados en dos tipos de diálogo: la conversación con el narrador, o el narrador oye conversaciones ajenas que plantean el tema que interesa.

Los exégetas de Larra han establecido tres relaciones centrales de su estética: la conexión entre el público y el artista; el reflejo del contexto social en la literatura y la expresión de lo subjetivo.

Fígaro tiene siempre plena conciencia de la existencia y presencia del lector (que para él se llama "público"). Se pregunta ¿quién es este público? y ¿dónde está?, lo crítica varias veces, lo rechaza, lo ironiza, pero siempre lo siente al otro cabo de su mensaje .

Muchas de sus peculiaridades estilísticas son dirigidas especialmente a convencer y (¿por qué no?) educar a este lector, visto como participante avivado: el uso del énfasis, de las interrogaciones y exclamaciones , de aumentativos y superlativos, del asíndeton y el polisíndeton, etc. Un lenguaje expresivo, original, efervescente, con una meta precisa.

Una técnica muy utilizada es el panegírico burlón (uno de sus artículos tiene el título "carta panegírica"): halaga en exceso a alguien en un contexto del que resulta lo contrario.

Ironía fina y sátira mordaz, realidad y absurdo, alegoría y expresión directa, humor y sarcasmo son recursos para poner de relieve la conciencia de este espíritu rebelde, que aparece en el panorama de la literatura española "como el español más vivo, mas entrañablemente actual de la hora presente", según la opinión de Juan Goytisolo.

Su suicidio en la vida real (como el de Don Álvaro en la literatura) es testimonio que el desequilibrio y la inestabilidad de la historia, aquel "espectáculo deprimente" (Unamuno) de la sociedad española han hecho de él una víctima redentoria.

Bibliografía :

LARA, Mariano José de, *Artículos varios*, Castalia, Madrid, 1983.
UMBRAL, Francisco, *Larra: anatomía de un dandy*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976.
VARELA, José Luis, *Larra y España*, Madrid, Espasa Calpe, 1983.

Joan LLINÀS SUAU
Universitatea din Bucureşti

FONETICĂ ŞI FONOLOGIE ÎN ÎNSUŞIREA LIMBILOR STRĂINE: CAZUL LIMBILOR ROMÂNĂ, CATALANĂ ŞI SPANIOLĂ

Abstract *: The purpose of this paper is, on one hand, to present some of the most common pronunciation mistakes made by speakers of Romanian, Catalan and Spanish when learning the other two languages. On the other hand, it aims to emphasize the role of perception in the acquisiton of second languages and the need to make a distinction between the phonetic and the phonological level, as long as it seems to be proved that universal principles apply in the case of SLA.*

Key-words*: pronunciation mistakes, perception in the acquisiton of second languages, phonetic level, phonological level*

În ultimii cincisprezece ani s-a produs o creştere a interesului în domeniul însuşirii limbilor străine[1], îndeosebi în ceea ce priveşte implicațiile pedagogico-didactice ale cercetărilor. Dintre toate aspectele cercetate, se poate afirma că fonetica şi fonologia sunt componentele care trezesc un interes mai scăzut, probabil din cauza faptului că de obicei ele nu provoacă neînțelegerea textului pronunțat. Ne propunem să prezentăm în continuare câteva dintre concluziile la care s-a ajuns prinvind aceste componente aplicate la limbile RO, CAT şi ESP ca L2. De asemenea, ne propunem să scoatem în evidență nevoia de a deosebi nivelul fonetic de cel fonologic în procesul ÎLS.

1. Fonetică: segmente neexistente în L1

Analiza ce urmează se limitează la fonemele limbilor studiate, lăsând la o parte alte aspecte, cum sunt de emplu fonetica sintactică, accentul şi intonația (trăsături suprasegmentale). Este, de asemenea, o încercare de a deosebi procesele fonologice de cele mai ales fonetice.

1.1. Pronunțarea segmentelor fonice neexistente în L1

Aceasta constituie una dintre trăsăturile mai evidente şi mai uşor de observat: cei care învață o L2 întâmpină dificultăți în pronunțarea sunetelor care nu există în L1 lor. Astfel, segmentele care nu există în L1 nu se vor pronunța în L2.

1.1.1. Consoane

Se prezintă în următorul tabel consoanele care nu există în una sau două din celelalte limbi discutate în acest articol:

ROMÂNĂ	CATALANĂ	SPANIOLĂ
ch		
gh		
v		
ʃ	ʃ	
ʒ	ʒ	

[1] ÎSL (Însuşirea Limbilor Străine) traduce termenul englez SLA (*Second Language Acquisition*). În continuare vor fi folosite şi următoarele abrevieri: L1 = limba maternã, L2 = limba/limbile străinã/e, RO = limba românã, CAT = limba catalanã şi ESP = limba spaniolã.

z	z	
dʒ	dʒ	
ts		
h		
gz	gz	
	λ	λ
	μ	μ
	ř	ř
		θ
		x

Tabel 1: Consoanele care nu există în una sau două dintre limbile analizate [1]

După cum reiese din acest tabel, nu se includ diferitele alofone ale unui fonem (de emplu, alofonele fricative [β] – [δ] – [γ] ale oclusivelor sonore în CAT şi ESP) ci numai fonemele; criteriul care stă la baza unor astfel de tabele este, deci, unul fonologic.

1.1.2. Vocale, diftongi şi hiaturi

Acelaşi principiu se aplică şi în cazul vocalelor:

ROMÂNĂ	CATALANĂ	SPANIOLĂ
∂	∂	
î		
	è	
	ò	

Tabel 2: Vocalele care nu există în una sau două din limbile analizate

În acest tabel s-au luat în considerare inventarelele fiecărei limbi în ansamblu, pentru CAT nedeosebind sistemul vocalic accentuat (/ a /, / e /, / ȅ /, / i /, / o /, / ȍ / şi / u̯ /) de cel neaccentuat (/ ∂ /, / i / şi / u /).

De asemenea, acest principiu se va aplica şi în cazul diftongilor şi al hiaturilor; din nou ne aflăm în faţa unei situaţii în care se pronunţă aceste unităţi după modelul L1. În cazul limbilor considerate, deosebirea cea mai marcată se produce în cazul diftongilor *ea* şi *oa* care apar în limba română; aceste combinaţii în celelalte două limbi neconstituind niciodată diftong (cel puţin în modelul standard de limbă). Pentru analiza ce se propune şi în lipsa unor studii pe acest subiect nu vom lua în considerare gradul de percepţie a acestor unităţi de către nativi.

DIFTONGI CRESCĂTORI			DIFTONGI DESCRESCĂTORI		
RO	CAT	ESP	RO	CAT	ESP
ja		ja	iw	iw	
je		je	∂w	∂w	

[1] Se folosesc în continuare următoarele semne fonetice: *ch* şi *gh* pentru oclusivele velare surde şi, respectiv, sonore palatalizate ale RO; *μ* pentru consoana nazală palatală a CAT şi RO; *ř* şi *r* pentru vibrantele multiplă şi, respectiv, simplă ale CAT şi RO; *î* pentru vocala centrală închisă a RO şi *è* şi *ò* pentru vocalele *e* şi *o* deschise ale CAT. Pentru analiza ce se propune nu se ia în discuţie caracterul lor fonematic, nici în cazul sunetelor / ks / şi / gz /.

jo		jo	îw	
ju		ju	ij	
	we	we	uj	ij
	wo	wo	∂j	uj
		wi	îj	uw
ea				
eo				
oa				

Tabel 3: Diftongii şi hiaturile care nu există în una sau două din limbile analizate

În sfârşit, trebuie semnalat, îndeosebi în ceea ce priveşte diftongii şi hiaturile, faptul că nerostirea lor corectă nu face ca textul să fie de neînțeles şi nu este în legatură cu nivelul general în L2

1.1.3. Rolul ortografiei

Ortografia, de asemenea, poate avea un anumit rol atunci când procesul de învățare a L2 este unul formal, care se desfăşoară într-un mediu aloglot. Astfel, deoarece în CAT şi ESP se foloseşte litera *v*, la vorbitorii de RO apare tendința de a opune *b* şi *v* când de fapt se pronunță ca / b /. De asemenea, la nivelul de începător, vorbitorii de RO tind să pronunțe litera *h* din CAT şi ESP precum în RO, pe când ea nu reprezintă nici un sunet în amândouă limbile. Tot la începători poate apărea uneori şi rostirea literei *z* din ESP ca / z / din RO. Despre acest rol al ortografiei în cazul vorbitorilor de CAT şi ESP nu ne pronunțăm din cauza lipsei de date. În afară de cazul lui *v*, restul cazurilor dispar pe măsură ce se fac progrese în învățarea CAT şi ESP.

1.2. Rolul percepției în rostirea corectă a segmentelor neexistente în L1

Cercetările în acest domeniu au scos în evidență rolul percepției în rostirea (însuşirea) acestor segmente. După cum s-a spus, acest *defect* se datorează aparent cel mai probabil faptului că, de fapt, atunci când ascultăm o limbă străină "ascultăm" prin intermediul sistemului fonologic al L1. Unii autori propun că la primele şedințe de contact cu o nouă limbă ar trebui pus accent mai mult pe abilitățile în percepția noii limbi precum copiii mici, care încep să vorbească după o lungă expunere la L1.

Dacă această legătură între rostire – percepție se dovedeşte a fi adevărată, acest lucru înseamnă că studenții sau cei care învață o L2 trebuie mai întâi, înainte de a fi capabili să pronunțe aceste segmente, să recunoască caracterul opozitiv (contrastiv) al acestora, adică valoarea lor fonologică. Pe de altă parte, acest procedeu ar constitui o cale de a rosti greşit anumite segmente din cauza codului scris (ortografie).

2. Fonologie: alegerea unui fonem din L1 pentru a înlocui un fonem necunoscut al L2

Majoritatea studiilor despre ÎLS nu iau în considerare, în general, rolul componentei fonologice, ele oprindu-se la nivelul fonetic. Propunem în continuare o analiză a unor fenomene care scot în evidență rolul fonologiei în ÎLS.

Ne vom referi aici la faptul că persoanele care învață o L2, în special în primele etape ale acestui proces, înlocuiesc segmentele din L2 care nu există în L1 lor cu un segment din L1. Suntem de părere că alegerea finală se bazează mai mult pe un criteriu fonologic decât fonetic întrucât individul nu face apel la repertoriul de alofone al L1. De pildă, în ESP / z / nu există ca fonem dar există ca alofon atunci când / s / este urmat de o consoană [+ sonoră] (*desde* rostit [dez'ðe]). În acest caz, vorbitorii de ESP atunci când învață RO sau CAT nu deosebesc / s / de / z / şi asimilează / z / în / s / în mod spontan. Acest fapt ne face să credem că alegerea segmentului înlocuitor al celui neexistent în L1 este un proces

preponderent fonologic şi mai puţin fonetic, întrucât vorbitorul apelează la inventarul de foneme (unităţi abstracte) şi nu de alofone (sunete).

2.1. Consoanele

Prezentăm în tabelul 3 consoanele alese de vorbitori pentru a înlocui fonemele consonantice neexistente în L1 lor.

RO > CAT	RO > ESP	CAT > RO	CAT > ESP	ESP > RO	ESP > CAT
λ̣ > j, li	λ̣ > j, li	ch > k		ch > k	
μ̣ > nj	μ̣ > nj	gh > g		gh > g	
ř > r		v > b		v > b	
		ts > tΣ		ʃ > tʃ	ʃ > tʃ
		h > X		ʒ > tʃ	ʒ > tʃ
	ř > r			z > s	z > s
	θ̣ > s		θ̣ > s	dʒ > tʃ	
	x > h		x > k	ts > tʃ	dʒ > tʃ
				h >x	
				gz > ks	
					gz > ks

Tabel 4: Asimilarea consoanelor neexistente în L1

În cazul limbii CAT trebuie semnalat că faptul că vorbitorii se află într-o situaţie de bilingvism CAT – ESP explică asimilarea lui RO / h / în / x /; de asemenea, asimilarea / x / > / k / se dă astăzi practic numai la populaţia CAT de peste 50 de ani, în timp ce asimilarea / θ / > / s / se poate da atât în acest segment al populaţiei cât şi în zonele non-urbane.

2. 1. 1. Consoane sonore la sfârşitul cuvântului în RO

2.1.1.1. Alofonele fricative ale / b /, / d / şi / g / în CAT şi ESP

Consoanele oclusive sonore / b / - / d / - / g / prezintă alofone fricative în CAT şi ESP în majoritatea contextelor posibile. În RO, în schimb, aceste consoane au un singur alofon oclusiv. Astfel, vorbitorii RO le vor pronunţa mereu oclusive (mai ales la începutului procesului de expunere la L2); CAT şi ESP, în schimb, le pronunţă în RO ca oclusive sau fricative după modelul L1. Din nou valoarea fonologică nulă a alofonelor [β] – [δ] – [γ] în CAT şi ESP îi determină pe vorbitori să nu deosebească (atât din punct de vedere al rostirii cât şi al percepţiei) rostirea oclusivă sau fricativă în RO.

2.1.1.2. Distribuţia oclusivelor la sfârşitul cuvântului (precedate de o vocală)

Spre deosebire de RO şi CAT, în ESP nu există consoane oclusive (sonore sau nu) la sfârşitul cuvântului, cel puţin în lexicul moştenit [1]. În ceea ce priveşte CAT, în această limbă oclusivele sonore apar la sfârşitul cuvântului, dar până la nivelul fonetic se aplică o regulă de asurzire. Aceste consoane devin sonore când nu se mai află în această poziţie din cauza morfologiei (derivarea cuvintelor), după cum arată următoarele emple:

fonologic	/∂'bri**g**/	/'ar∂**b**/	/'kandi**d**/
fonetic	[∂' βri**k**]	['ar∂**p**]	['kaṇdi**t**]

[1] Aceste consoane pot apărea în cuvinte împrumutate (*complot*) sau în anumite onomatopee (*tic-tac*, pentru sunetul ceasului).

derivat	[∂ βri'γa]	[∂'raβik]	['kaṇdiδ∂]

Astfel, vorbitorii CAT la sfârşitul cuvântului pronunţă oclusivele sonore ca surde fiindcă, de fapt, nu sunt capabili să le deosebească în această poziţie la nivelul fonetic. În ceea ce priveşte limba spaniolă, vorbitorii ESP nu întâmpină dificultăţii în acest punct (pronunţarea oclusivelor surde la sfârşitul cuvântului.

2.1.1.3. RO / z / la sfârşitul cuvântului

Pentru a explica rostirea [s] de către CAT şi ESP rămâne valabilă explicaţia paragrafului precedent pentru CAT; ca şi în cazul anterior, ne aflăm în faţa unui / z / fonologic căruia i-se aplică o regulă de asurzire la nivelul fonetic.

fonologic	/'ga**z**/
fonetic	['gas]
derivat	['ga**z**us]

În cazul ESP, / z / este înlocuit sistematic cu [s].

2.1.1.4. Teoria marcării

Pentru a oferi o explicaţie la fenomenele descrise în X1.1.1., X.1.1.2. şi X.1.1.3. s-a recurs la teoria marcării. Conform acestei teorii (care deosebeşte între structuri marcate şi nemarcate) apariţia oclusivelor surde (/ p /, / t /, / k /) ar constitui o structură nemarcată, universală, accesibilă, deci, pentru oricine, indiferent de existenţa ei în L1. La fel şi în cazul lui / s /. În schimb, prezenţa oclusivelor sonore la sfârşitul cuvintelor ar fi o structură [+ marcată], precum şi prezenţa lui / z /. Dovada ar fi că vorbitori de ESP (limbă în care oclusive nu apar în poziţia finală a cuvintelor) pot pronunţa oclusive surde în această poziţia, dar nu oclusive sonore, iar vorbitorii CAT nu pronunţă în RO L2 aceste consoane ci le rostesc surde, cu toate că în CAT, după cum am expus mai sus, aceste consoane există la nivelul fonologic, la nivelul fonetic ele pronunţându-se surde.

2.2. Vocalele

În următorul tabel se prezintă alegerea (asimilarea) pentru vocalele neexistente în L1:

RO > CAT	CAT > RO	ESP > RO	ESP > CAT
∂ > ∂	∂ > a	∂ > a	ẹ > e
ẹ> e	î > ụ	î > u	ò > o
ò > o			∂ > a

Tabel 5: Asimilarea vocalelor neexistente în L1

După cum se vede, vorbitorii înlocuiesc vocalele noi ale L2 cu vocala din L1 cu un timbru mai asemănător cu cel al noii vocale. Nu ar trebui uitată influenţa ortografiei în cazul învăţării formale, cu toate că nu constituie subiect al acestui studiu. De asemenea, pentru asimilarea / ̧ / ̣ > / u / în cazul CAT > RO nu trebuie uitată posibila influenţă a ESP din pricina situaţiei de bilingvism.

2.2.1. Cazul vocalei / ∂ / în RO şi CAT

Din punct de vedere fonetic, al existenţei (inventar de sunete), [∂] este o vocală a RO şi a CAT. Am putea concluziona, deci, că vorbitorii de CAT nu vor întâmpina probleme în rostirea lui. Observaţiile făcute ne fac însă să infirmăm această concluzie. De fapt, în RO această vocală constituie un fonem în timp ce în CAT ea este produsul fenomenului de neutralizare a vocalelor / a /, / è / şi /e/ în [∂] atunci când ele se află în poziţia neaccentuată, acest fapt însemnând că îi lipseşte valoarea contrastivă, trăsătură considerată ca fiind determinantă în acordarea valorii fonologice. Astfel, vorbitorii CAT nu vor asocia fonemul / ∂ / din RO cu vocala CAT [∂] deoarece aceasta în CAT nu posedă valoare fonologică. Cu toate că şi în RO sunt anumite cazuri de reducere vocalică, nu toate cazurile

cu prezența lui [∂] se explică prin această regulă; în plus, sunt cazuri în RO în care un [∂] produs al reducerii primeşte accentul cuvântului. Cât despre rostirea lui de către RO, nu credem că prezintă probleme datorita existenței acestei reduceri şi în limbă română. Totuşi, în lipsa unei cercetări pe acest subiect pe baza unor experimente, nu ne pronunțăm definitiv asupra acest subiect ci doar prezentăm o ipoteză de lucru.

3. Concluzii

A fost prezentată o descriere a dificultăților întâmpinate de vorbitorii cu diferite L1 (RO, CAT şi ESP) în rostirea segmentelor neexistente în L1 lor. Ca factor decisiv în aceste aparente greşeli s-a propus neperceperea lor, ceea ce are implicații fonologice: înainte de a pronunța un segment într-o L2 care nu există în L1, studentul va trebui să fie capabil de a percepe caracterul lui contrastiv în aceea L2.

S-a încercat de asemenea punerea în evidență a proceselor fonologice implicate în ÎLS pe baza emplelor furnizate în aceste trei limbi, întrucât de cele mai multe ori nu se face diferența dintre nivelul fonetic şi cel fonologic în cercetarea ÎLS.

Bibliografie :

BADIA i M., A. M., *Gramàtica de la llengua catalana*, Proa, Barcelona, 1995

BRADLOW, A.R. et al., *Training Japanese listeners to identify English /r/ and /l/: Some effects of perceptual learning on speech production*, Journal of the Acoustical Society of America, 101, 2299-2310, 1997

BROSELOW, E., Chen, S., Chilin, W., *The emergence of the unmarked in second language phonology*, SISLA, vol. 20, nr. 2, pp. 261-280, iunie, 1998

CARLISLE, R.S., *Markedness and environment as internal constraints on the variability of interlanguage phonology*, în *First and second language phonology*, 223-249, Singular Publishing Group, San Diego, 1994

COTEANU, I., *Gramatica de bazã a limbii române*, Garamond, Bucureşti, 1982

ECKMAN, F.R., *Markednees and the contrastive analysis hypothesis*, Language Learning, 27, 315-330, 1977

FERNÁNDEZ, S., I*nterlengua y análisis de errores en el aprendizaje del español como lengua extranjera*, Edelsa Grupo Didascalia, Madrid, 1997

FLEGE, J., *The pronunciation of "new" and "similar" phones in a foreign language: Evidence for the effect of equivalence classification*, Journal of Phonetics, 15, 47-65, 1987

KECSKES, I., Papp, T., *Foreign language and mother tongue*, NJ, Erlbaum, 2000

LIBERMAN, A., M., Mattingly, I.G., *A specialization for speech perception*, Science, 245, 489-494, 1989

MAJOR, R. C., *Interlanguage Phonetics and Phonology*, SISLA, Vol. 20, nr. 2, 131-137, Cambridge University Press, New York, 1998

MALMBERG, B., *La fonética*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976

MARC DE REFERÈNCIA EUROPEU PER A L'APRENENTATGE, L'ENSENYAMENT I L'AVALUACIÓ DE LLENGÜES, Council of Europe, 2001, http://www.llull.com

MARTINET, A., *Éléments de linguistique générale*, Librairie Armand Colin, Paris, 1960

MORENO F., F., *Producción, expresión e interacción oral*, Arco Libros, Madrid, 2002

NAVARRO T., T., *Manual de pronunciación española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1990

QUILIS, A. FERNÁNDEZ, J.A., *Curso de fonética y fonología españolas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992

REINHEIMER R., S., *Probleme ale fonologiei si foneticii romanice comparate*, Editura Universității Bucureşti, Bucureşti, 1975

SALA, M. (coordonator), *Enciclopedia limbii române*, Academia Română, Institutul de Lingvisticã Iorgu Iordan, Bucureşti, 2001

VASILIU, E., *Fonologia limbii române*, Editura Enciclopedica, Bucureşti, 1965
WODE, H., *The development of phonological abilities*, în *Progression and regression in language: Sociocultural, neuropsychological and linguistic perspectives* (415-438), Cambridge University Press, New York, 1993

Irina ALDEA
Universitatea din Piteşti

QUELQUES PROBLÈMES DANS L'APPRENTISSAGE DU FRANÇAIS TECHNIQUE

Résumé *: Cette étude a comme but une analyse des principales difficultés qui apparaissent lors de l'enseignement du français technique ; on peut mentionner parmi les plus importantes : l'emploi des suffis, des prépositions, du pronom relatif dont et aussi de quelques types de circonstancielles, etc. On ne va sûrement pas épuiser ces problèmes, car il est impossible de le faire, mais on essaie de trouver dans le processus de l'enseignement différentes méthodes et ercices afin d'aider les apprenants à les éviter.*

Mots-clés: *apprentissage, français technique, erreurs*

Comme le français général, le français technique est un instrument de communication: on l' utilise pour donner des informations relatives à la description , à l'explication du fonctionnement de matériels ou pour donner des instructions, mais pour un étudiant roumain il présente certaines difficultés qu'on va essayer de signaler. Ces difficultés sont en fait le résultat de la méconnaissance de certains moyens linguistiques auxquels fait appel le langage technique et aussi des analogies abusives faites par des apprenants qui ne maîtrisent pas bien la langue.

On va présenter dans ce qui suit les situations les plus fréquentes :

La formation des noms d'action représente un problème assez souvent rencontré parce que, par rapport à la langue roumaine, la langue française emploie plusieurs suffis. Parmi les opérateurs suffixaux que le français technique emploi avec un rendement élevé dans la nominalisation de l'action ou du résultat, on peut citer : -age, -ment, -tion et le suffi 0. La difficulté apparaît surtout lors de l'emploi du suffi -tion/-ation qui a la tendance d'être généralisé :

Emple : **La diminuation des ressources* au lieu de : *la diminution*
**L'épuisation des matériaux* au lieu de : *l'épuisement*

Cette faute est aussi le résultat du fait qu'on ne fait pas attention à la relation entre le verbe de base et le substantif dérivé :

Emple : **La modélation des boîtiers* au lieu de : *la modélisation* (la modélisation< modéliser)

Il faut mentionner aussi l'emploi fautif des suffis –age/- ment :

Emple : **atterisation* au lieu de : *atterrissage*
**Le foncement* au lieu de : *le fonçage*

Dans le but d'éviter ces erreurs, les étudiants devraient connaître un critère important qui concerne les termes du langage technique. Il s'agit du critère de l'origine. Sous le rapport de leur origine les termes employés dans le langage technique se caractérisent par une grande diversité. (Alexandra Cuniță, La structure lexicale, in *Les langues de spécialité*)

On y trouve :

Des mots français (hérités du latin) : *raison, mesure, état, répondre, …haut…)*

Des mots « savants » repris au latin : *mensuel*

Des mots formés en français par dérivation suffixale et préfixale, les suffis et les préfis étant :

- propres au français : *atterrissage, croupon, dégorgeoir*
- d'origine savante, latine ou grecque : *dégénérescence, infrastructure, hypertension*

Des mots formés par composition à partir de morphèmes lexicaux de base :

- d'origine française : *loi-cadre,…*
- d'origine savante, latine et/ou grecque : *cryptogame, photothérapie…*
- d'origine française et d'origine savante, latine ou grecque : *microclimat, …*

Des emprunts faits à certaines langues étrangères, surtout à l'anglais ou l'anglo-américain : *radar, cracking, …*

A tous ces emples, on peut ajouter :

- des mots formés en français sous l'influence d'une quelconque langue étrangère : dégradation (« affaiblissement graduel , continu de la lumière, des couleurs » < dégrader sous l'influence de l'italien *digradazione ;*
- de vieux mots français disparu du lexique français pour ressortir par l'intermédiaire de l'anglais : *nuisance*

Quant à la dérivation avec des préfis, celle-ci ne pose pas beaucoup de problèmes.

Pourtant, il y a quelques remarques qui doivent être faites. Les étudiants roumains disent souvent *subingénieur pour sous-ingénieur ou **suprastructure* pour *superstructure.* Il faut également mentionner l'emploi incorrect des préfis *semi/demi*. La plupart des étudiants ont la tendance de dire **:** *un semi-cercle* pour un *demi-cercle*.

Un autre aspect important est l'emploi des prépositions et les confusions qu'elles impliquent. Par emple, des prépositions comme *en, à, de,* manifestent une polyvalence sémantique.

La préposition *à* peut impliquer :

- La destination : *machine à coudre*
- L'élément qui accompagne : *benne à griffe*
- L'élément caractéristique : *rivet à tête ronde*
- L'agent : s*tabilisation à la chaux*

La préposition *en* peut montrer :

- La matière : *barre en cuivre*
- La forme : *disposition en échiquier*

Les confusions apparaissent au moment où on doit traduire des structures du type :

Un imobil cu şase etaje. Une traduction souvent rencontrée sera *Un immeuble** *avec six étages* au lieu de *un immeuble à six étages.*

Une autre difficulté est représentée par le choix de la forme du prédéterminant. Cela devient, des fois, difficile à réaliser pour les étudiants roumains parce qu'ils sont déroutés par le genre du nom roumain :

**cette problème au lieu de ce problème*

Il faut remarquer aussi les fautes qui apparaissent lors de l'opposition antécédent anime/non animé, opposition qui est parfois ignorée par les apprenants et ainsi le pronom relatif composé est remplacé par le pronom relatif simple :

*C'est un projet à la réalisation *de qui nous avons participé* au lieu de
C'est un projet à la réalisation duquel nous avons participé

On peut également constater des fautes lorsqu'il s'agit de l'ordre des mots dans une proposition relative introduite par le pronom *dont ;* les apprenants forment la phrase selon le modèle roumain :

**D'ici résulte une observation dont le rôle nous le savons* au lieu de
Il en résulte une observation dont nous savons le rôle.

On doit mentionner aussi le problème posé par la traduction de certaines structures comme:

Un instrument uşor de transportat..

Dans ce cas beaucoup d'étudiants traduisent cette structure en employant l'équivalent en français de la préposition roumaine:

-Le déterminant est un infinitif*: un instrument facile de transporter* au lieu de *un instrument facile à transporter*

-Le déterminant est un substantif : *une ligne perpendiculaire *avec l'a* au lieu de

une ligne perpendiculaire à l'a

Le déterminant d'origine verbale : *une machine dotée *avec toutes les pièces* au lieu de

une machine dotée de toutes les pièces

Parmi les difficultés les plus importantes on ne doit pas oublier celles qui concernent les divers types de circonstancielles.

Par emple: pour exprimer le temps on a constaté les difficultés suivantes :

- L'emploi de *depuis et depuis que* (c'est à dire le complément et la proposition qui marquent la postériorité); les apprenants ont, dans ce cas, la tendance de transposer la préposition du roumain:

*Cet appareil ne fonctionne plus *de trois ans* au lieu de
Cet appareil ne fonctionne plus depuis trois ans.

- La construction jusqu'à ce que + subjonctif : dans les énoncés formulés par les apprenants, on rencontre la faute suivante:

On décrit le mécanisme jusque quand il est claire* au lieu de
On décrit le mécanisme jusqu'à ce qu'il soit clair.

Dans les énoncés qui expriment une certaine périodicité, c'est à dire dans des structures du type tou(te)s les + numéral +temps, on peut voir de fautes comme :

De quinze en quinze minutes, une pièce doit être remplacée au lieu de
Toutes les quinze minutes, une pièce doit être remplacée.

Si on parle des constructions qui marquent la comparaison, on a pu remarquer que celles qui posent des problèmes sont :

- celles qui doivent exprimer la limite maximale/ minimale, qui se réalisent en français par la structure

aussi + adj/ adv+ que

Les prix de cette machine doivent être aussi raisonnables que possible.

- les structures employées pour exprimer la proportion progressive : *d'autant plus(…)que, plus…plus, plus…moins.*

Une autre difficulté qu'on doit mentionner serait celle de la traduction de quelques structures comme:

Diametrul va creşte cu 9 mm.

ou

Diametrul a fost mărit cu 9 mm.

Dans ce cas on peut souvent voir des traductions telles :

*Le diamètre sera augmenté *avec 6mm.*

au lieu de

Le diamètre sera augmenté de 6mm.

ou

Le diamètre a été augmenté de trois fois

au lieu de

Le diamètre a été augmenté trois fois.

Pour exprimer la cause, les principales difficultés sont représentées par :

-l'opposition des structures *grâce à/ à cause de*

La machine ne fonctionne plus grâce à l'incompétence des ouvriers.

au lieu de

La machine ne fonctionne plus à cause de l'incompétence des ouvriers.

Quant à la structure de conséquence, la faute la plus fréquente est celle de la traduction de l'expression *par conséquent* par une structure qui ressemble au roumain : *par conséquence.*

Il faut aussi faire attention à la traduction des structures qui impliquent la concession. Les locutions *bien que et quoique* qui demandent le subjonctif sont souvent employées avec l'indicatif.

Bien que l'instrument est inutile, il veut l'acheter.*

au lieu de

Bien que l'instrument soit inutile, il veut l'acheter

Puisqu'on parle de subjonctif, il faut rappeler le fait que pour l'apprenant roumain, l'emploi de ce mode dans les propositions complétives qui suivent des verbes qui expriment l'incertitude (forme affirmative ou négative) est assez difficile. Influencé par la langue roumaine, l'apprenant est toujours tenté d'employer l'indicatif :

Nous doutons que cette expérience réussit.

au lieu de

Nous doutons que cette expérience réussisse.

On doit également signaler les erreurs suivantes :

- l'omission du sujet impersonnel dans une construction impersonnelle de certains verbes pronominaux et passifs :

**Existe beaucoup de processus chimiques que nous devons étudier*

au lieu de

Il existe beaucoup de processus chimiques que nous devons étudier

- l'emploi du pronom réflexif *se* en tant que sujet animé indéfini :

*Puis *se verse la substance.*
au lieu de
Puis on verse la substance.

D'autres problèmes dont on doit tenir compte sont représentés par l'emploi des structures négatives et interrogatives.

En ce qui concerne la négation, l'une des fautes les plus fréquentes est l'emploi incorrect de la négation *pas* à la voie passive et au passé composé :

*L'acide utilisé *n'a été pas bien choisi.*
au lieu de
L'acide utilisé n'a pas été bien choisi.

Quant à l'interrogation les erreurs les plus fréquentes portent sur les oppositions suivantes :

-sujet animé(*qui, qui est-ce qui*) / sujet non animé (*qu'est-ce qui*) :

Qu'est-ce qui a tracé la ligne ?
au lieu de
Qui est-ce qui a tracé la ligne ?

-style direct / style indirect

Nous voulons savoir de quel système parle-t-il.
au lieu de
Nous voulons savoir de quel système il parle.

En guise de conclusion, on peut dire qu'il est presque impossible d'épuiser les fautes qui puissent être faites par les apprenants, mais on a essayé dans cette étude d'en mettre en œuvre quelques-unes des plus importantes afin de préparer pour nos activités des méthodes, des ercices qui aideront les étudiants à les éviter.

Bibliographie :

BECHADE, H.-D., 1994, *Grammaire française*, PUF. , Paris.
BRAESCU, M.,1972, Locul vocabularului tehnico-ştiinţific in însuşirea limbii franceze, Limbile moderne in şcoală,vol.I
BURDEA S., D. NEGUS, C., STOENESCU, L. CHIRVAN, *Metodica predarii francezei tehnice*, Ed. didactica si pedagogica, Bucuresti, 1980.
CHARAUDEAU, P., 1992, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris.
CRISTEA, T., 1994, *Etudes contrastives*, Editura Saeculum, Bucuresti.
CUNITA, A., 1980, *La formation des mots. La dérivation lexicale en français contemporain.* , E.D.P, Bucuresti.
DUCROT, O., Schaeffer, J. –M., 1995, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, Paris.
LABORIAT, J., 1972, Vocabulaire hermaphrodite, *Vie et langage*, n^0 239, pp.78-84
Les langues de spécialité, 1982,sous la direction de Paul Miclău, Université de Bucarest.

Sanda-Marina BĂDULESCU
Universitatea din Piteşti

LE RENOUVEAU DES LANGUES DE SPÉCIALITÉ EN CONTEXTE EUROPÉEN

***Résumé* :** *Notre travail vise à montrer l'importance des langues de spécialité dans l'actuel contexte européen. Notre approche retracele trajet des langues de spécialité dès le début et jusqu'au présent, en montrant leur origine et leur spécificité.*

Mots-clés: *langues de spécialité, terminologie, lexicographie, enseignement*

1. Généralités

L'un des éléments fondateurs des langues de spécialité est l'"application" de ces langues à un réel particulier. Le structuralisme européen avait laissé de côté la notion de référence, de rapport au réel. De ce fait, la pensée européenne, tout aussi que la pensée américaine distributionnelle pour d'autres raisons, a eu tendance à oublier, jusqu'à la fin des années 1950, le réel. Or, la considération des langues ou des textes de spécialité ne peut que faire resurgir le réel, donc la référence, puisque l'une de leurs caractéristiques est de porter sur des objets du monde spécifiques. D'où une conception d'abord terminologique des langues de spécialité. On dit "d'abord", puisque se centrer presque exclusivement sur le lexique est un travail utile mais insuffisant. Il faut aussi bien apprendre à nommer qu'apprendre à repérer les façons de nommer et leurs éventuelles implications.

2. Définitions

Nous avons choisi deux définitions qui nous semblent plus claires et généreuses pour caractériser les langues de spécialité.

La première définition appartient à Galisson et Coste [Notes, 1] : « *Expression générique pour désigner les langues utilisées dans des situations de communication (orales ou écrites) qui impliquent la transmission d'une information relevant d'un champ d'expérience particulier* ».

La deuxième définition des langues de spécialité est adaptée de Hoffmann [Notes, 2] : « *Ensemble élaboré de phénomènes linguistiques* apparaissant *dans une sphère déterminée de communication et circonscrits par un objet de recherche, un sujet, des intentions ou des conditions spécifiques* ».

3. Origines

Depuis les années 1970, la terminologie comme discipline autonome se situe parmi les sciences du langage. La filiation naturelle de la terminologie avec les sciences du mot – lexicologie, lexicographie, sémantique a été démontrée à compter de cette date par des auteurs comme Wüster [Notes, 3], Guilbert [Notes, 4], Rey [Notes, 5], Kocourek [Notes, 6], etc. Les développements de la sociolinguistique ont mis en évidence des phénomènes comme la stratification lexicale dans le discours professionnel technico-scientifique, représentée par Phal [Notes, 7 et 8] ou encore la diffusion, la standardisation et l'implantation sociale des terminologies en aménagement linguistique représentées, parmi les autres, par Corbeil [Notes, 9]. À côté de l'apport conjoint de la sociolinguistique et de la psycholinguistique, la compréhension de ces mêmes phénomènes a amené les chercheurs à se pencher sur des questions cruciales comme l'analyse de la résistance au changement, la définition de critères d'acceptabilité terminologique et d'autres questions reliées à ce qu'on appelle aujourd'hui la socioterminologie.

Le texte technico-scientifique est le point de départ de la terminologie qui représente sa composante la plus claire, mais aussi la plus opaque, bien souvent, pour le non spécialiste. Le texte technico-scientifique constitue en fait un type de discours bien particulier destiné à transmettre des connaissances sur le monde, à décrire les réalités des sciences et des techniques. Ce type de discours utilisé aussi bien à l'oral, sous la forme des parlers professionnels, qu'à l'écrit, en tant que textes spécialisés, est aujourd'hui dénommé *langue de spécialité*, souvent abrégé en *LSP* (d'après l'anglais *language for special purposes).*

Quant au français, on a connu, d'une part, une conception qui faisait de la langue "scientifique et technique" (voire des langues "scientifiques et techniques") l'objet spécifique et, de l'autre part, une conception qui faisait des discours "scientifiques et techniques" l'objet spécifique. Cette dualité de conceptions a conduit à adopter des dénominations différentes : *français scientifique et technique, français instrumental, français fonctionnel, français de spécialité* [Notes, 10]. On a aussi proposé l'appellation de "*français pour objectifs spécifiques*" - *FOS* [Notes, 11], terme calqué sur ESP (*English for Specific Purposes).*

4. Histoire et évolution

L'histoire du français de spécialité se réalise en deux temps principaux avec des épisodes secondaires, ce qui ne veut pas dire mineurs.

Le premier temps est principalement lexicographique en ce qu'il centre les processus sur les vocabulaires spécialisés. On est dans le prolongement des années 1950 qui ont donné le français fondamental et les méthodes dites "SGAV" dont le type achevé du point de vue des principes est *Voix et Images de France,* les méthodes suivantes assouplissant les principes en fonction des contextes. À cette époque André Phal donne son *Vocabulaire général d'orientation scientifique* [Notes, 8].

Le deuxième moment est centré sur le binôme *texte* / *discours.* Le français fonctionnel, comme on l'appelait à l'époque, a eu du mal à trouver sa voie. Lorsque L. Porcher utilisait la formule "enseignement fonctionnel des langues", il entendait par là qu'il n'existe pas d'un côté une "langue générale" et d'un autre des "langues spécifiques", mais des pratiques langagières ou discursives différenciées de la même langue.

L'histoire du *français de spécialité* ou du *français pour objectifs spécifiques* (terme calqué) présente des similitudes avec l'histoire de l'ESP (*English for Specific Purposes*), certainement dues au fait que les mêmes causes produisent les mêmes effets, mais aussi des différences. Dans *Épisodes*, J. Swales [Notes, 12] essaie d'élaborer un dialogue entre différentes conceptions de l'ESP, racontant ainsi une histoire ("story") et non pas l'histoire ("history") de l'histoire. Il y avait là une idée intéressante pour un domaine qui n'avait pas encore d'histoire. Aujourd'hui les choses ont changé et les langues de spécialité, y compris le français de spécialité font l'histoire.

L'apparition des langues de spécialité se situe quelquepart entre l'*Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot et la création des premières *banques de terminologie*.

Le fait de répertorier des termes techniques et de les gloser n'est donc pas une activité récente dans l'histoire de la lexicographie française. Les encyclopédies, les dictionnaires, les glossaires ont d'abord été perçus comme des ouvrages propres à améliorer la connaissance du monde réel et des choses en général. Manifestement conçus comme des instruments de consignation et de transmission du savoir à travers une architecture très pratique constituée par la liste de mots traités en descripteurs selon l'ordre alphabétique, c'est certainement l'encyclopédisme du projet qui caractérise ce genre lexicographique qui a survécu jusqu'aujourd'hui. Des mots pour savoir ou des termes, plutôt que le savoir des mots, l'encyclopédie donc, avant le dictionnaire général nous amène lentement à la

dialectique de la terminologie. Vue sous cet aspect, l'*Encyclopédie* de Diderot est très terminologique par le contenu technique très riche qu'elle apporte. Le *courant encyclopédiste* verra son prolongement moderne dans le développement des sciences de la documentation et des langages documentaires fondés sur la classification des notions se rapportant aux choses et à la connaissance en général, de même qu'à leur hiérarchisation : par emple, les banques de données et les thésaurus techniques d'aujourd'hui. Il faut aussi préciser que la documentologie et la classification ont influencé en profondeur certaines écoles terminologiques et, en particulier, celle de Vienne avec Wüster.

Le domaine du français langue étrangère (FLE) y compris le français de spécialité, comme c'est le cas en Roumanie, a connu, suivant le modèle anglais, une vague de déclarations sur la centration sur l'apprenant – sur les besoins pris en compte par la sociolinguistique, ou sur le processus d'apprentissage envisagé par la psycholinguistique.

Plus récemment, on a construit un mode d'approche de l'EPS et du français de spécialité qui correspond à nombre de préoccupations dans des disciplines respectables au sujet de la compréhension de la cognition : il s'agit non seulement des ambitions des théories linguistiques de l'énonciation et des théories plus tournées vers la philosophie du langage comme celles de J.R. Searle ou de F. Jacques, mais aussi des développements de l'intelligence artificielle, de l'enseignement des langues assisté par ordinateur (ELAO) et de la traduction assistée par ordinateur (TAO).

5. Perspectives linguistiques et pédagogiques des langues de spécialité en contexte européen

Aujourd'hui, on peut délimiter pour l'enseignement des langues étrangères, en général, et du français langue étrangère, en particulier, des publics différents, nouveaux par rapport à ceux du passé. Ce faisant, il est possible de constater un nouvel intérêt pour le français spécialisé, aboutissement d'une demande dont il conviendrait de préciser la nature et l'origine.

Au Brésil, et plus précisément à Sao Paolo, lors de la naissance du *français instrumental*, on a pu constater dans un premier temps une demande de publics de spécialité concernant principalement la compréhension écrite. Ce qui a amené, progressivement, la mise en place d'une méthodologie assez riche et variée pour répondre à des demandes d'autres publics et dans d'autres domaines, comme par emple la compréhension orale. La quasi-totalité de la demande porte sur des formes d'enseignement du français sur objectifs spécifiques, mettant en jeu des « savoir-faire » et des savoirs sur la langue. Cette demande est souvent délicate à traiter : elle exige une grande technicité des encadreurs et beaucoup de compréhension de l'interculturel. Il en résulte une nécessité immédiate – celle de construire des cours ou des programmes sur objectifs spécifiques dans le cadre d'une formation linguistique générale.

Le français fonctionnel, devenu plus tard le français de spécialité, ou l'enseignement fonctionnel du français, respectivement l'enseignement des langues de spécialité, a traversé deux périodes différentes. D'abord celle où il a bénéficié d'un soutien très appuyé, entre 1974 et 1980, puis un creux dans la dernière décennie du X siècle, qui s'est d'ailleurs traduit par l'absence relative de toute publication didactique. Il semble qu'il y ait un fort frémissement depuis quelques années produit par le développement de l'Union Européenne. Il s'agit de mettre en oeuvre la construction de l'Europe des vingt-sept, la Roumanie y compris. Les marges d'action politique ont complètement intégré l'internationalisation du marché des langues. Effectivement, les données classiques ont changé. Par ailleurs, il faut distinguer entre les publics spécifiques qui ont des besoins précis et urgents – c'est dans ce cas la politique qui dicte la méthodologie, et le français de spécialité où la méthodologie

dicte la politique. Aujourd'hui, il faut gérer rapidement une réponse face à des contraintes folles, jamais vues. Ce que l'on demande aujourd'hui, c'est du "formateur pour l'esprit", plutôt que de revenir au fonctionnel strict. N'oublions pas la réponse offerte dans les années 70 en intégrant les données culturelles et communicatives, mais sans souci qualitatif, c'est-à-dire incluant des visées formatrices plus larges au profit des apprenants.

À présent, le défi consiste à donner une réponse qui devrait être d'une efficacité supérieure: l'explicitation, l'intériorisation d'outils de pensée et de réflexion que l'apprenant peut retourner au bénéfice de sa propre culture pour la mieux comprendre.

Dans le contexte de Union Européenne, la généralisation de l'enseignement de deux langues européennes va s'accompagner aussitôt de questions relatives aux autres langues. Cette option du choix de deux langues vivantes étrangères obligatoires va être vite dépassée par une demande encore accrue. Au niveau universitaire, le projet ERASMUS nécessite des formations linguistiques multiples plus ou moins spécifiques. De plus, les besoins réels de formation dans le domaine des langues de spécialité exigent des réponses souvent très ciblées et individuelles. Quant aux programmes "français de spécialité", la demande reste très forte. Les objectifs des intéressés sont multiples : bénéficier de contacts avec le milieu professionnel, d'un recyclage linguistique sur mesure, d'un accès à une documentation spécialisée et à des données culturelles. D'où l'importance de structures bien intégrées en milieu professionnel. Par ailleurs, il faut faire face à une demande d'un troisième type – celle de formation des formateurs. Il faut penser aussi à une spécialisation dans la spécialisation. En milieu professionnel dans les entreprises, on essaie d'identifier la spécificité de la demande. À cet égard, on peut réfléchir sur la "culture d'entreprise", par emple la conceptualisation des motivations et des attitudes. Dans tous les cas, la définition des objectifs est un travail prioritaire.

Pour innover sur le terrain, coller à la réalité, analyser la demande, il y a un impératif majeur : une vision d'interdisciplinarité et de transdisciplinarité. Et pour cette démarche, il faut développer une capacité non pas de langue mais autre : par emple, une *capacité au transfert*. Il y a des tendances profondes, très nettes en Europe : face à des demandes très nombreuses de français spécialisé émanant du secteur économique, de plus en plus l'enseignement passe par les banques de données, les traducteurs et la traduction assistée par ordinateur.

Les contenus doivent être identifiés dans leur singularité et les démarches proposées diversifiées selon les contextes. Il s'agit de ne pas lier les contenus à des démarches. Il faut avoir un monosémisme puissant en ce qui concerne les contenus et une très grande diversification pour les modes de traitement. Quant au problème du partenariat – et à l'emple du Forum de la Communication scientifique et technique, il y a une forte communication possible entre le monde scientifique et les enseignants de français spécialisé. Si l'on parle de la sensibilisation des enseignants au monde extérieur, l'inverse est vrai : on doit aussi parler de sensibilisation du monde scientifique à cette transversalité. La démarche doit être ouverte. Il s'agit de faire prendre conscience à des chercheurs, trop souvent cantonnés dans leur domaine, de l'importance et de la nature des enjeux linguistiques, et symétriquement d'expliquer aux enseignants et au grand public les enjeux scientifiques actuels.

Un sérieux espoir pointe en Europe grâce à la mise en place de tous les programmes multilatéraux et de leurs implications linguistiques et pédagogiques. Et, si l'an 2005 est l'Année Européenne de la Citoyenneté par Éducation, l'avenir est à l'éducation dans ses formes les plus spécifiques.

Notes et références :

1. Galisson, R et Coste, D., *Dictionnaire de didactique des langues*, Hachette, Paris, 1976,
   p.511.
2. Adaptée de Hoffmann, cité dans Kocourek, LFTS, 1982, p.17.
3. Wüster, E., *General Theory of Terminology and Terminological, Terminography - An introduction*, Ed. Springer, Wien, New York, 1979.
4. Guilbert, L., *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975.
5. Rey, A., *La terminologie: noms et notions*, collection *Que sais-je ?*, no. 1780, Presses Universitaires de France, Paris, 1979.
6. Kocourek, R., *La langue française de la technique et de la science, vers une linguistique de la langue savante*, 2e édition, Oscar Brandstetter Verlag, Wiesbaden, 1991.
7. Phal, A., *Le vocabulaire général d'orientation scientifique: essai de définition et méthode d'enquête. Les langues de spécialité, analyse linguistique et recherche pédagogique*, AIDELA, Strasbourg, 1970.
8. Phal, A., *Vocabulaire général d'orientation scientifique*, CRÉDIF, Paris, 1971.
9. Corbeil, J.-C., *L'aménagement linguistique au Québec*, collection *Langue et société*, édition limitée Guérin, Montréal, 1980.
10. voir aussi le *Lexique* rédigé par M. Henao et D. Lehman, Paris, 1989.
11. Terme proposé par Henri Portine, de l'Université de Lille III, en 1990.
12. Swales, J., *Episodes*, dans *ESP*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1985.

Camelia Andreea CHIRILĂ
Universitatea *Constantin Brâncoveanu* - Piteşti

PECULIARITIES IN TRANSLATING ADVERTISING

Abstract *: Starting with the early '90s Romania has become a large outlet for many international companies bringing their new products into our society. Any new product manufactured by a widely known company needs a solid informational support which, as a rule, is provided by advertising. Once brought to a foreign country an advertisement must be adequately translated and it must also be adjusted to the target culture.*

In translating advertising, translators are expected to take responsibility for the final form of an advertisement. Globalization of the translation business sometimes means providing full marketing services in addition to translation and interpreting. Therefore, in the marketing of goods and services across the cultural boundaries, an understanding of culture and semiotics that goes well beyond both language and design is involved.

I decided to conduct this research in the field of advertisement translation, as I strongly believe that advertisements represent challenging sentences for the consumer-oriented text translator. The purpose in writing this paper was to study the language of advertisements and to single out the translation difficulties of advertisements. The advertisements presented were selected from fields such as audio/video devices, computers, cars, food, postal services, alcoholic drinks, communications and so on.

Key-words*: translation, advertisement, target culture, market*

Part I - History of Advertising

Starting with the early '90s, Romania has become a large outlet for many international companies bringing their new products into our society. Any new product manufactured by a widely known company needs a solid informational support which, as a rule, is provided by advertising. Once brought to a foreign country an advertisement must be adequately translated and it must also be adjusted to the target culture.

In order to sell its products a company must advertise them in the language that a potential customer can understand, otherwise the company might fail. The failure of a business in today's market is very painful for the world economy. Such problems could be solved by a translator with a good knowledge of both theory and practice of translating advertisements.

In a sense, advertising began around 3200 BC when the Egyptian stenciled inscriptions of the names of kings on temples being built. Later they wrote runaway-slave announcements on papyrus. Signboards were placed outside doors in Greece and Egypt around 1500 BC. Most historians believe that outdoor signs above shop doors were the first forms of advertising.

In ancient Egypt, merchants hired criers to walk through the streets and announce the arrivals of ships and their cargo. Later on, town criers, which called out the news, were

very common in the European countries. They also were hired by merchants to direct customers to their shops.

In 1477, in London, the first printed advertisement in English announced a prayerbook sale. The first newspaper advertisement appeared on the back page of a London newspaper in 1625.

Nowadays advertising reaches people through various forms of mass communication. The chief advertising media are newspapers, television, direct mail, radio, magazines, and outdoor signs. Advertisers buy space in newspapers and magazines to publish their ads. They buy time on television and radio to broadcast their commercials. National advertisers, such as airlines and food companies, use media to reach consumers throughout large parts of the country or all of it. Local advertisers, such as department stores, supermarkets, and restaurants, use the media to reach consumers within a district or town.

Part II - Advertising Techniques

Advertising is any paid form of non-personal presentation and promotion of products, services, or ideas by an identifiable individual or organization.

According to The New Encyclopedia Britannica, advertising is designed to inform, influence, or persuade people. To be effective, an advertisement must first attract attention and gain a person's interest. It must then provide reasons for buying a product and for believing the advertiser's claims.

Advertisers rely on many kinds of appeals to persuade people to buy. In general, advertisers may present their message either in a factual way or in an emotional way. Advertisements that use a factual approach describe the demonstrable characteristics of a product. Such ads tell what the product is, how it works or how it is made. Advertisements that use an emotive appeal stress the ways in which a product will give personal satisfaction. Such an ad might appeal to a person's need for love, security, or prestige and suggest that the product will satisfy the need.

Advertisers use a variety of techniques to create effective advertisements. They start with a basic appeal, which is the main selling point, or theme, of an advertisement. Then they use certain specific techniques. The most commonly used techniques include **attention-getting headlines**, **slogans**, **testimonials, product characters**, **comparison of products**, and **repetition**.

Attention-getting headlines are an important feature of printed advertisements. A successful headline leads a person into reading the rest of the ad.

Slogans are short phrases that a company uses over and over in its ads. Good slogans are easy to remember and tend to stick in people's minds. The majority of slogans are designed to help create a favorable image of a company and its products.

Testimonials are advertisements in which a person endorses a product. The person may be someone who looks like an average user of the product. Advertisers also pay film and TV stars, popular athletes, and other celebrities to endorse products. A celebrity helps attract attention to an advertisement. In addition, endorsement by a celebrity can be persuasive if the person's public image suits the product. People may then trust the celebrity's word and be influenced to buy the product.

Product characters are fictional people and animals or characters that are used in advertisements over a long period. Many advertisers use product characters to deliver sales messages for a whole line of products. The characters become highly familiar to people and so provide lasting identification with a company's products.

Comparison of products is used most frequently to sell products that compete heavily with other brands. Advertisers compare their product with similar brands and point out the advantages of using their brand.

Repetition is one of the most basic techniques advertisers use to get their message across. Advertisers may broadcast their commercials several times a day for weeks on TV or radio. Or they may publish their ads frequently in printed media. Repetition can help build or reinforce a company's reputation.

Part III – Advertising Translation

Globalization, which is the current buzzword in all discussions about economy, has also affected the world of translation. With the media revolution and its string of intangible exchanges, the translator suddenly found himself involved in every aspect of intercultural communication. Advertising, be it written or audiovisual, is now one of the areas of activity that most often makes use of the services of specialized translators.

Informative translation is used in such cases when we render nonliterary texts into the target language. Informative translation includes translation of scientific and technical texts, newspaper material, official documents and there are some other types of informative translation, such as public speeches, political materials, **advertisements** which require both reasoning and emotional appeal.

Advertising translation is part of a body of elements, which must be clarified to better grasp the characteristics of the whole. The advertising message is not conveyed in the creative loneliness of the translator. It belongs in the confined world of advertising and the larger world of communication. Parameters external to the advertising message thus largely determine the translating practice and decisively modulate the message. Moreover, the combination of these different parameters makes advertising translation specific, and understanding them allows one to better grasp the nature and the stakes of this type of translation.

From this point of view, the ***economic dimension*** of advertising determines a first group of influencing factors. Translation not only is part of a specific channel of exchanges which has to be known, but it is also an economic concept in itself.

The ***cultural dimension*** offers a second group of parameters determining the environment in which the translator of advertising operates. Culture is to be understood here in the broad sense of virtual or effective context in which the translated advertising message is received. The parameters related to this aspect of advertising translation can be prescriptive and explicit (for instance, the legislature of the target country) or implicit and left to the judgment of the translator (like uses and customs). The cultural parameter is very important. The neglect or non-observance of certain indications during the translation process can wreck the best of advertising campaigns. These indications correspond to a focusing of attention on the elements that culture itself has indicated as meaningful and crucial.

Lastly, there is an ***ideological dimension*** to advertising transfer which is not to be neglected. It includes a specific approach to linguistic and cultural phenomena, an approach which characterizes the economic roles involved in the translation process. Ideological considerations, whatever their terms, are always present in advertising practice and underlie the translating activity.

Part IV - Advertising Texts Analyses

The next part of the paper will examine some models of translation analyses of different advertisements that have been selected from a variety of fields such as audio/video devices, computers, cars, food, alcoholic drinks, communications, etc. The purpose in analyzing these advertisements was to single out some peculiarities in translating them.

We will observe that advertisements present a great number of translation curiosities. The principle of the ad translator must be: "Think cultural. You need to adapt the text and graphics to the culture of the intended readership."

"Now blue is green. Introducing the new System/390 Parallel Enterprise Server. Everyone wants computer systems that do more with less. Less energy. Less floor space. Less environmental impact. The new System/90 Parallel Enterprise Server fills that bill. It has the muscle of a mainframe, but is no bigger than a refrigerator, and uses less electricity than a hair dryer. For more information call your IBM representative."

If we translate "Now blue is green" verbatim we may have the following variant: " Acum albastru este verde". Not much sense, is it? But if we read the whole text we may understand that these colours imply the environmentalist's and economist's points of view. Then the optimal translation can be: "Am fost prieteni cu oamenii de afaceri, acum şi cu ocrotitorii ambianței."

Next goes "Introducing the new System/390 Parallel Enterprise Server." For the sake of the language style and not translating the present participle as "reprezentând" or "prezentând" it may be translated as "vă prezentăm". The word "server" does not have an equivalent in the Romanian language since this computer hardware was invented by English-speaking people, and therefore the word itself is going to be present in the Romanian translation. The word "parallel" represents a very interesting case. An English-Romanian Dictionary offers the following Romanian equivalents: "paralel, corespunzător, identic", but a more careful look at the text shows that this word implies size: "Less floor space", therefore it may be translated as "compatibil". The word "enterprise" has the following equivalents: "curaj; spirit întreprinzător, aventură, antrepriză", but none of these can be used. And again from the text it is clear that a business is represented through this word, so we have "de birou" or " de oficiu". So, the translation of the sentence can be: "Vă prezentăm noul sistem-serverul compatibil de birou 390".

Let's move on and examine the next sentence: "Everyone wants computer systems that do more with less". An interesting part to examine is the last part of the sentence: "that do more more with less". If we follow the result of the action described by that phrase, we may find out that it can be translated by a single word: "economicos".

Therefore, the phrase is: "Fiecare îşi doreşte un sistem de computer economicos." The next three sentences with no verbal predicate may be translated according to the previous sentences and adding some more words to render the message properly: "Less energy." – "Care ar folosi mai puțină energie"; "Less floor space." – "Care ar ocupa mai puțin spațiu.", "Less environmental impact." – "Care ar dăuna mai puțin ambianței."

The next sentence says: "The new System/90 Parallel Enterprise Server fills that bill." The phrase "fills that bill" represents an interesting subject. Of course, it is a set expression and may be translated as "îndeplineşte toate condițiile" or "corespunde tuturor cerințelor". Both are correct but the last phrase renders better the message given by the previous sentences. So, the translation is: "Noul sistem/serverul compatibil de birou corespunde tuturor cerințelor".

Next goes the following sentence: "It has the muscle of a mainframe, but is no bigger than a refrigerator, and uses less electricity than a hair dryer." The word "muscle"

has the following equivalents in Romanian: “muşchi, forță”, but none of them can be used because if we use them the translation will not have any sense. Therefore, we should look at the next word it is related to – “mainframe”, which is “centru de calcul” and the phrase “the muscle of a mainframe” can be translated as “capacitatea unui centru de calcul” and the Romanian variant may be: “Are capacitatea unui centru de calcul, mărimea unui frigider şi consumă mai puțin curent decât un aparat de uscat părul.”

From a morphological point of view, we can observe that the three most used speech categories are the noun, the adjective and the verb. The noun is used to describe the things that the new System/390 Parallel Enterprise Server can do, it shows the qualities of the system and it reiterates names of different electric appliances rendering the text a technical style, but one easy to comprehend. Besides, a proper noun, representing the name of the company (IBM) was used. It was done for the consumers to know which corporation they were dealing with. The adjective gives a more vivid picture to the qualities of the system and it also describes the overall view of the product. Degrees of comparison were also used in order to show that the product was better than ever and better than some “non-natural” branches of the same product. The verb, usually denoting an action, shows what the product can perform and the way it can do it.

“You’re in good hands with Allstate.” - ALLSTATE INSURANCE CO.
“Cu Allstate eşti pe mâini bune!”

Equivalence is viewed as the mere rendering of a SL text into a TL text to ensure that the surface of the meaning of the two will be approximately similar. Thus, the phrase “to be in good hands” has a perfect Romanian equivalent: “a fi pe mâini bune”, both in point of form (in the sense that the Romanian variant of the English phrase is practically a word-for-word translation) and in point of semantics (since both the English and the Romanian phrases have the meaning of “to feel sure, to feel safe”).

"No bottles to break - just hearts." - ARPEGE PERFUME
“Nu-ți taie avântul, ci îți frânge doar inima.”

The translation problem encountered here is based on a play-upon-words; in neither of the two: “to break a heart” or “to break a bottle” the verb “to break” has its basic meaning, that is “to cut something into pieces”, but a figurative meaning expressing the idea of “breaking somebody’s heart and courage”.

At the same time, the noun choice here is extremely important since it offers a large interpretation: the noun “bottle” translated by “sticlă” tends to express the idea of solidity, of power, of persistence, while the noun “heart” translated by “inimă” implies the idea of sensation, feeling, perfume. At the same time, informally, the noun “bottle” has the meaning of “confidence or courage one needs to do something frightening”.

"Don't spread the cold.... Spread the word." - COLDENE COLD TABLETS
“Nu răspândiți răceala… Răspândiți vestea.”

Comparing the SL variant to the TL one, one may notice that, they are both based, on the one hand, on the verb “to spread” and its Romanian equivalent “a răspândi” and, on the other hand, on its association with the noun “cold” and with the noun “word”. The only observation here is that the first phrase “Don’t spread the cold” is clearly expressed, while the second one is somewhat dependent on the first in the sense that it is elliptical in point of meaning failing to render explicitly what word to spread.

We can also observe the usage of the imperative mood which underlines a certain way of speaking that is confident and determined, showing that the reader is expected to follow the respective suggestion. It is sometimes a very useful method of persuasion which is put into practice by the semantical association of the meaning of the respective verbs and by the syntactical association of the two imperative mood forms which are meant to give a suggestion, and, at the same time, an indirect order.

"Watch the world. " – TISSOT WATCHES
"Ține lumea sub observație."

The pun is to be mentioned as a rhetorical device used in advertising texts. Thus, it may be explained that the pun is a linguistic device which consists in the use (often humorous) of a word in such a way as to suggest different meanings or applications, or the use of words having the same or nearly the same sound, but different meanings.

In this case, the pun is based on the double meaning of the word 'watch'. The answer should be: the pun used in the text rests on the double meaning of the word 'watch': 1) watch (verb) – a se uita la, a ține sub observație; 2) watch (noun) – a small portable device indicating the time, usually worn on the wrist or carried in the pocket.

"We are driving excitement." – PONTIAC
"Noi îți oferim plăcerea de a conduce."

The use of the first person addresser "we" is the most direct way to tell the receiver what the sponsor of an ad slogan stands for, his idea, his view, and his credit. It's a little bit like a self-introduction to the potential customers to let them know you, recognize you, believe you and trust you. A translation difficulty encountered here was while translating the phrase "to drive excitement". This cannot also be translated closely because the verb "to drive" is used with a double meaning: on one hand it can be translated by "a conduce (un vehicul)" and on the other hand it is part of the phrase "to drive excitement" = "a oferi/face plăcere". So, the translation of the above-mentioned phrase can be "a oferi plăcerea de a conduce". The usage of the present tense continuous of the verb emphasizes the everlastingness of the sensation of excitement, of pleasure, of joy.

"That frosty mug sensation." - A & W ROOT BEER
"Ia-ți o halbă rece ca gheața".

As some ads are very short texts, one may find it difficult to render the SL text into the TL text perfectly. Thus, one may resort to the usage of paraphrasing. Actually, we may say that any kind of translating implies paraphrasing of some sort. Here, for instance, the English adjective "frosty" is translated into Romanian by a simile: "rece ca gheața" which has approximately the same sound impact as it makes one think of freshness and good mood. The simile is used in this case as a paraphrase intended to intensify the "sensation" offered by the respective beer. We can also notice here a typical trend of ads that is the omission of the verbal predicate.

Conclusions

Advertisements may represent, from a structural point of view, a solid text of a considerable length or they may consist of a few sentences, phrases or even words. Advertisements must be understood properly in order to be translated properly; they might be formal or abound in jargon and slang words; they are always showing various emotions which are traps for the translator and they may be precise or vague.

From a morphological point of view, statistics shows that advertisements make usage of adverbs (4.3%), conjunctions (5.3%), pronouns (6.9%), prepositions (8.5%), articles (8.5%), verbs (17%) and adjectives (20.68%). And the most used part of speech is the noun (36.5%). Thus, the translator of the advertising texts must consider this and use the same parts of speech when possible.

Very often advertisements translations can be made only through loan transfer. Others require a thorough logical thinking and a good knowledge of the company that produces them. Omission is also needed while translating ads and the same goes for generalization and particularization techniques. Very often an equivalent is the best way to render the source text into the target text.

While translating advertisements from different fields of commercial activity (cars, computers, etc.) certain terms have been encountered which do not exist in the Romanian culture so far. Such Romanian equivalents may be forwarded by the translator himself only after consulting special reference books.

Certain terms were not difficult but curious for translation requiring a thorough logical thinking. As it is seen from the above-mentioned issues the most important thing in translating advertisements is the context. The context explains the meaning of the title, helps to understand words and phrases. It eliminates any difficulty or curiosity that may appear.

The translator must study both the claim and the text thoroughly and find the hidden meaning of it. Very often the equivalent may be completely different from its original but it has the same purpose. In conclusion, we may say that translating advertisements constitutes an interesting and challenging process.

Bibliography :

BAKER M., *In Other Words*, London & New York, Routledge, 1996.

BANTAŞ A., *Didactica traducerii*, Bucureşti, Teora, 1998.

BASSNETT-McGUIRE S., *Translation Studies*, London, Methuen & Co. Ltd., 1980.

BLONSKY M., *The Translation of Advertising: Pitfalls and Problems*, Baltimore, John Hopkins University Press,1995.

COOK G., *The Discourse of Advertising*, London & New York, Routledge, 1992.

Dictionary of English Language and Culture, Edinburgh, Addison Wesley Longman, 2000.

Dicționar Englez- Român, Bucureşti, editura Academiei, 1974.

HURBIN P., *Peut-on traduire la langue de la publicité*?, Paris, Editions Liaisons, 1992.

LEVIȚCHI L., *Manualul traducătorului*, Bucureşti, editura Teora, 1994.

LEVIȚCHI L., *Dicționar Român-Englez*, Bucureşti, editura 100+1 Gramar, 2002.

Macmillan English Dictionary, London, Bloomsbury Publishing Plc., 2002.

MONACO J., *How to Interpret Advertisements*, New York, Oxford University Press, 1981.

NEWMARK P., *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon Press, 1981.

SCHRANK J., *The Language of Advertising Claims*, New York, John Wiley and Sons, Inc., 1995.

The Encyclopedia Americana, Volume 3, Connecticut, International Edition Grolier, Inc., 1993.

The New Encyclopedia Britannica, Volume 23, Chicago, Macropaedia, 1991.

TURTON N.D., Heaton J.B., *Dictionary of Common Errors*, New Edition, Edinburgh, Addison Wesley Longman, 2000.

VESTERGAARD T., *The Language of Advertising*, Oxford, Basil Blackwell Ltd., 1985

Ina Alexandra CIODARU
Universitatea din Piteşti

L' EMPLOI DU PASSÉ SIMPLE DANS LE STYLE JOURNALISTIQUE

Résumé *: Le fait que le passé simple s'est retiré du français parlé est connu de tous les linguistes mais il n'est sorti que de l'usage parlé, et nullement de celui de la lecture. Dans la presse écrite le passé simple est très souvent employé; on peut l'observer soit dans des titres, sous-titres, intertitres, soit dans des chaînes de passé composé.*

Le passé simple a comme but de porter au premier plan des événements successifs et on a remarqué qu'il se rencontre plus souvent dans les comptes rendus de rencontres sportives, que dans les autres textes. Tout se passe en somme comme si le passé simple assumait dans la littérature sportive quotidienne la fonction d'un véritable présent accompli.

Quant aux reportages, dans lesquels l'emploi du passé simple est pour ainsi dire une obligation de style pour la presse sportive, ils pourraient sans inconvénient être entièrement rédigés au présent. Mais le passé simple a cet avantage sur l'autre passé et sur le présent, qu'il donne à revivre intensément au lecteur les exploits ou les malheurs de ses héros.

Mots-clés *: passé simple, style journalistique, littérature sportive*

Il importe, non seulement pour la correction du langage, mais aussi pour la précision de la pensée, de se servir toujours du temps qui convient. À quelque mode qu'ils appartiennent, les temps simples suggèrent l'idée d'une action en train de se dérouler, les temps composés, celle d'une action accomplie.

Il existe en français deux passés, le simple et l'autre, composé. Les deux passés vivent à la fois en cohabitation, en concurrence et en complémentarité sur plusieurs plans, d'où l'impossibilité d'une description globale de leurs rapports. *"Le passé simple est un temps caractéristique du récit, il sert à relater des faits passés. Le passé simple est une forme verbale dont l'emploi marque la ligne de partage entre deux niveaux de la langue française contemporaine. Dans le système verbal du français écrit, le passé simple sert à rendre une action passée complètement coupée du moment de l'énonciation. En français parlé, le temps que l'on emploie pour exprimer cette valeur est le passé composé."*[1]

Il faut donc préciser que le passé simple n'est sorti que de l'usage parlé, et nullement de celui de la lecture. Lire, c'est d'abord et essentiellement *"prendre connaissance du contenu de (un texte) , par la lecture"* [2]. Si les choses écrites, en espèce le passé simple, n'appartenaient pas à part entière à la langue, elles resteraient incomprises, non lues, ou, tout au moins, elles ne seraient lues qu'avec difficulté. Or, l'emploi du passé simple ne crée pas de difficultés de lecture, à aucun niveau socio-culturel. Parallèlement, son emploi ne pose pas davantage de problème grave à ces scripteurs du quotidien que sont les journalistes. Sauf l'écriture historique et l'art romanesque, dans la presse écrite le passé

simple est très souvent employé; on peut l'observer soit dans des titres, sous-titres, intertitres, soit dans des chaînes de passé composé.

Par emple, dans *Le Monde des Livres*, on a trouvé un article intitulé *"Quichotte, éternel contemporain"*, qui a comme sous-titre*: "À l'occasion du quatrième centenaire de la publication du chef-d'oeuvre de Cervantès, Jean Canavaggio retrace les tribulations du chevalier errant qui, sorti de son village, en vint à conquérir le monde."* Ensuite, parlant du succès de l'histoire, l'auteur continue: *"L'écho de ses exploits fut immédiat. Avant 1615, douze éditions furent publiées.[...] Les deux parties furent traduites en anglais par Thomas Shelton en 1612 et 1620, en français par César Oudin et François de Rosset en 1614 et 1618. Les autres langues suivirent."* [3]

Le fait que le passé simple s'est retiré du français parlé est connu de tous les linguistes, Paul Imbs mentionne que: *" Le passé simple , comme l'imparfait du subjonctif, a pratiquement disparu de la langue parlée des Français.[...] Employer le passé simple c'est donc opter délibérément pour un temps de la langue écrite, appris à l'école et dans les livres.[...] Le passé simple est mort dans le français parlé commun: son emploi en dehors de la langue écrite fait pédant ou provincial."*[4]

Comme d'autres temps (imparfait et plus-que-parfait du subjonctif par emple) , le passé simple est en recul: la première et la deuxième personne du pluriel ont presque complètement disparu de la langue parlée. Ce recul s'effectue au bénéfice du passé composé, dont le but propre est cependant d'exprimer un fait récent qui vient d'échapper au présent et d'exprimer un fait passé mais qui, par ses conséquences, retentit encore dans le présent. On a tenté d'expliquer le recul du passé simple par des raisons d'euphonie: les terminaisons de ce temps sembleraient lourdes, disgracieuses à nos oreilles modernes devenues exigeantes; le fait de langage soulignerait un progrès du goût. Pourtant, les finales de *vous écrivîtes*, de *vous vous trompâtes*, etc se retrouvent, sans révolter l'oreille, dans: *il écrit vite, il vend des pâtes*. Peut-être la désaffection de la langue parlée pour les formes du passé simple s'expliquerait-elle mieux par la répugnance naturelle de la langue française aux vocables trop longs ou par l'ignorance croissante de bien des gens touchant les formes exactes du passé simple: on s'abstient de l'employer par prudence plus que par souci d'euphonie. Tout en le constatant, on peut deplorer la disparition progressive d'un des éléments précieux de la clarté française et lutter pour en préserver l'usage dans la langue écrite.

Parfois, le passé simple est employé avec l'imparfait qui, lui, décrit le décor, explique les circonstances de l'action ou présente les personnages. On doit faire la distinction entre le passé simple et l'imparfait , car une confusion est fréquente à la première personne des verbes du premier groupe à cause de l'homophonie presque parfaite des formes dans les deux temps (*je jetai, je jetais*). Cependant l'omission de l' *s* (ou son emploi fautif selon les cas) constitue plus qu'une simple faute d' orthographe: les deux infractions faussent l'expression de la pensée. ex:

J'allai lui donner un coup de main quand l'orage redoubla.

J'allais lui donner un coup de main quand l'orage redoubla.

La première signifie: c'est au moment où l'orage redoublait que j'allai lui donner un coup de main; la seconde: je me disposais à lui donner un coup de main, mais j'en fus empêché, l'orage redoublant de violence.

Le passé simple est simple, sans problèmes, c'est un passé clair, bien daté, précis, l'imparfait n'est pas parfait, ce passé a duré un certain temps, il n'est pas très clairement situé, il n'est pas précis:

Chaque matin je déposais mon panier chez l'épicier .

Le verbe est à l'imparfait, car je ne précise pas combien de fois j'ai accompli cette action;

Ce matin je déposai mon panier chez l'épicier.

Le verbe est au passé simple, car l'action est claire, nette, précise, elle s'est accomplie ce matin.

L'imparfait introduit un élément nouveau, une information sur le milieu ambiant, une sorte d'explication qui ne correspond plus au simple enregistrement de faits vus du dehors: *"À l' intérieur d'une série de verbes au passé simple, l'imparfait s'intercale pour commenter un fait rapporté".*[5]. Avec le passé simple, le temps n'est pas vécu dans sa durée, il est l'objet d'un savoir objectif, tandis qu'avec l'imparfait, les événements sont saisis comme un passé vécu.

Le passé simple peut servir à marquer un fait (ou une action) passés, dont la date est (ou pourrait être) précisée, parce que ce fait a eu un caractère bref, exceptionnel (ou même unique) et est complètement achevé au moment où l'on parle:

Napoléon mourut à Sainte-Hélène le 5 mai 1821.

Victor Hugo naquit à Besançon (sous -entendu: en 1802)

Un éclair sillonna la rue (à un moment qui pourrait être précisé).

L'action exprimée ne s'étale pas sur la durée: elle s'y localise plus ou moins étroitement et n'a aucun lien avec le présent. La succession de verbes au passé simple dispose les actions qu'ils expriment dans leur ordre chronologique: ces actions se présentent à l'esprit comme détachées l'une de l'autre et ordonnées dans la durée. Pour cette raison, le passé simple est par excellence le temps de la narration. Mais, une succession de passés simples ne suffit pas pour faire d'un texte une suite cohérente de propositions, une longue suite de verbes au passé simple conduit à l'idée d'ironie, le texte peut devenir caricatural.

R. Barthes, en désignant le passé simple comme *"la pierre d'angle du récit"* considère que: *"Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées.[...] Le passé simple n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son role est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés, un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde"* [6] Le verbe au passé simple exprime un acte clos, défini, il est *"mince et pure, sans densité, sans déploiement."* [7]

Le passé simple a comme but de porter au premier plan des événements successifs, il est très utilisé dans la presse, et on a remarqué qu'il se rencontrait beaucoup plus souvent dans les comptes rendus de rencontres sportives, que dans toute autre catégorie de textes. Les rédacteurs d'un journal, sportifs ou autres, ne reçoivent dans ce domaine de consigne que de leur sentiment de langue; et l'expérience montre que ce sentiment de langue correspond étroitement à celui des lecteurs. Peu importe que le récit épique d'un match de football soit lu plutot par un groupe socio-culturel que par un autre: ce groupe serait très certainement surpris et choqué de voir disparaître, des reportages écrits du sport, ce temps que l'on dit réservé à des usages nobles. Par emple, à propos d'un match de tennis, on peut lire:

"Mauresmo a, pour la sixième fois en six matches, roulé Farina Elia, 6-2, 6-1, en 67 minutes. Invaincue depuis deux ans en Fed Cup, elle fut la prèmiere à perdre son service dans le vent tourbillonnant qui, soulevant des nuages de poussière de terre battue, lui fit faire de nombreux <bois> en revers." [8]

Tout se passe en somme comme si le passé simple assumait dans la littérature sportive quotidienne la fonction d'un véritable présent accompli; alors que le passé composé conserve pour lui, dans toutes les autres rubriques, la charge d'exprimer un passé en voie

d'accomplissement. Cette distinction explique entre autres le passé composé: il exprime des faits isolés qui ne sont plus en quelque sorte que des faits d'archives, et qui ne comportent aucune tension du présent. Quant aux reportages, dans lesquels l'emploi du passé simple est pour ainsi dire une obligation de style pour la presse sportive, ils pourraient sans inconvénient être entièrement rédigés au présent. Mais le passé simple a cet avantage sur l'autre passé et sur le présent, qu'il donne à revivre intensément au lecteur les exploits ou les malheurs de ses héros.

De nombreux linguistes ont souligné l'importance du passé simple; dans ses *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Maingueneau déclare que: *"Le passé simple est [...] l'expression d'un ordre, et par conséquent d'une euphorie. Grâce à lui, la réalité n'est ni mystérieuse, ni absurde; elle est claire, presque familière."* [9]

Notes et références:

[1] Cristea, T., *Grammaire Structurale du Français Contemporain*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1979, pag. 59

[2] *Le Petit Robert*, Paris, 1989

[3] *Le Monde, Le Monde des Livres*, 8 avril 2005

[4] Imbs, P., *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck, 1960

[5] Arrivé M., Blanche-Benveniste C., Chevalier J.-C., Peytard J.,*Grammaire Larousse du Français contemporain*

[6], [7] Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1983

[8] *Le Journal du Dimanche*, 11 juillet 2004

[9] Maingueneau, D., *Eléments de linquistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986

Bibliographie :

ARRIVE M., Blanche-Benveniste C., Chevalier J.-C., Peytard J.,*Grammaire Larousse du Français contemporain*

BAKHTINE M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984

CRISTEA, T., *Grammaire Structurale du Français Contemporain*, Ed. Didactica si Pedagogica, Bucuresti, 1979

DESCLES J.-P. et GUENTCHEVA Z., < Fonctions discursives. Passé simple et imparfait>, dans *Le Texte comme objet philosophique*, J. Greisch éd. Paris Beauchesne, 1987

IMBS, P., *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck, 1960

MAINGUENEAU, D., *Eléments de linquistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986

MARTIN R., *Temps et aspects: essai sur l'emploi des temps narratifs en moyen français*, Klincksieck, Paris, 1971

MARTIN R., <Language et temps *de dicto*>, *Langue Française*, nr. 67, Paris, Larousse, 1985

RICOEUR P., *Temps et récit*, I, Paris, Seuil, 1983

RICOEUR P., *Temps et récit*, II, Paris, Seuil. 1984

RICOEUR P., *Temps et récit*, III, Paris, Seuil, 1985

RIFFATERRE M., < Production du récit>, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979

RUCH H., *Linguistique textuelle et enseignement du français*, Paris, CREDIF-Hatier, coll.<L.A.L.>, 1980

WEINRICH H., *Le Temps* , Paris, Seuil, 1973

Marinela LUPŞĂ
Universitatea " 1 Decembrie 1918 "Alba Iulia

LANGUAGE TEACHING AND APPLIED LINGUISTICS

Abstract *: The purpose of this presentation has been to show the relevance of the linguistic studies to a number of practical tasks connected with language teaching. The guiding principle has been to refer to those articles and books which may offer some particular insights into language, its use and how it is learned,which is relevant to language teaching.*

Language teaching is a complex and many-sided process; it involves many considerations, alternatives which, even if we are aware of them, cannot be measured. This is why the activity of language teaching cannot be modeled or reduced to a set of logically related procedures.

Having in view that not all the alternatives are known, there are other factors which must be taken into account in any teaching task, such as : the personality of the students, their aptitude, their intellectual capacities, their motivation towards learning. All these have been investigated by educational psychologists.

There is also an important amount of knowledge about the nature of human language, about how it is learned and what part it plays in the life of the individual and the community. Linguists should have all these in mind when planning a language-teaching programme, providing a growing body of scientific knowledge about language which can guide the activity of the language teacher.

The application of linguistic knowledge to some object, or applied linguistics, is an activity and not a theoretical study. The applied linguist is a user, not a producer of theories. Language teaching is also an activity, even if teaching languages do not coincide with applied linguistics. If someone interprets language teaching in the broadest sense, including all the planning and decision-making taking place outside the classroom, then there is an element of applied linguistics in language teaching.

The presentation may be said to be about applied linguistics in language teaching, about the aspects of the language teaching process in which decisions are made to take into consideration the nature of human language , how it is learned and its role in society.

Generally, linguistics gives us a background for describing what we mean by "skill in" , and "knowledge of" a language and makes it possible to demonstrate that one way of teaching is more effective than another for achieving a particular aim with a particular group of learners.

Key-words*: language teaching, applied linguistics, "skill in", "knowledge of"*

The term "teaching " is rather vague in its meaning. Most often it refers to the activity of the teacher in the classroom in his or her interaction with his or her students; generally, teachers know that this represents just the end point of a time-consuming activity,planning,detailed preparation, correcting, final results,all of which are an important part of their work.Teachers use textbooks, visual aids, they elaborate a syllabus and a timetable; students are submitted to examinations or tests prepared by others. All these materials are things that they have little in common, but which contribute to, or control, to some extent, what goes on in the classroom. In the process of teaching, all planning and decision-making at whatever level which bears directly or indirectly on what goes on in the

classroom is included. Textbooks and teaching materials of all kinds are the concrete realizations of the syllabus plan.

The level at which decisions are made about language teaching is that of the classroom. The linguistic contribution at this level is psychological, and is concerned with how students learn second languages. Other considerations play an important part : general pedagogic principles, motivation, attitudes, personality, intelligence; even if these are non-linguistic, they are important in the teaching of other subjects as in the teaching of languages.

The applied linguist is a contibutor to the language-teaching process; the same can be said about all the other contributors : society, as represented by the education authorities, the applied linguist and the teacher. As in all educational activities, the difficulty is to define "success". Society might define it in terms of social integration, the so called concept of the "educated man". The teacher might define it in terms of academic achievement, the "fulfillment of the individual". The applied linguist will take it in terms of the "attainment of some measurable performance skills in the language". It is individuals who learn language and they do it for different reasons: they enjoy it, the language is useful in their academic advancement or in their future careers, it opens for them opportunities for social and cultural contact and enrichement. They do not need the same level of performance ability or the same set of linguistic skills. The individual learner is very much concerned with success in his or her own acceptance. Linguistics gives us a framework for describing what we mean by "skill in, knowledge of" a language and makes it possible to show that one way of teaching or one set of teaching materials is more effective than another for achieving a particular aim with a particular group of learners.

What distinguishes theoretical linguistics from other approaches to language is not its scientific status,but its goals: what aspect of language it sets out to describe and explain. It is on the basis of what its goals are that it selects its data. The linguistic study of language confines itself to a study of the verbal utterances of human beings.Its aims are to describe the structure of these utterances and to do so by setting up a theory of linguistic structure, namely grammar. The linguist is not concerned with the situational context in which his or her data were produced, the relations between the speakers and hearers, their social characteristics, what is happening while they talk, the results of their speech, the paralinguistic behaviour, etc. The linguist's data are, reduced to the bare essentials, of two sorts: sequences of sounds, an acoustic wave form, and certain sorts of judgements on these sequences, their acceptability, similarity, and difference. All these are his or her data ,and his or her job is, by the application of some notions about them , to reduce them to some sort of order, to discover some sort of regularity in them in spite of their apparently heterogeneous nature. While linguistics gives us a means of "describing" what we teach, it does not provide us with the means of "determining" what to teach.

An important characteristic of human language that differentiate it from animal communication is its creativity. This means that we have the ability to construct and understand a large number of sentences in our native language, including sentences we have never heard before. Most of the sentences we produce and hear are "new" in this sense. When we teach someone a language we wish him or her to have the same capacity to understand and to produce sentences he or she has never heard before but which will immediately be understood by his or her native speaking hearers. A description of a language which is" projective" is, a necessity for language teaching.

Besides being " projective", another quality for a grammar of a language is that it is " vulnerable" , that is, that it can be proved wrong empirically. Such a grammar must be

“predictive” in the sense mentioned. For a grammar to be “vulnerable”, it must be explicit- it must not leave anything unstated for the reader to fill in from his or her own knowledge.
Grammars must be both “explicit and projective” if they are to meet the criterion of”descriptive adequacy”.
Some linguists, including Chomsky, say that the objectives of the linguistic study of language have been the characterization of the “internalized code or set of rules used by the speaker-hearer when he or she uses the language, and not a description of the utterance produced by speakers of a language”. Linguists, according to his own point of view, do not study what people do when they speak and understand language, but seek rather to discover the rules underlying this performance. This is what Chomsky calls their performance:
“A distinction must be made between what the speaker of a language knows implicitly(what we may call his competence) and what he does(his performance).A grammar, in the traditional view, is an account of competence.(Chomsky,N.,1966, Topics in the Theory of Generative Grammar, Mouton , p. 9).
This distinction is also made by de Saussure between language and parole. De Saussure used the famous analogy between the score of a musical work and its performance , to clarify this distinction (de Saussure, F. 1961, Course in General Linguistics, W. Baskin(trans.), Peter Owen).
The task of a linguistic theory is said to be to state the systems of rules which relate meanings to sounds. This is a very complex relation, one which linguists found it necessary to break down this relationship into a number of steps or stages.These stages the linguists set up to do this have varied from time to time and from one theoretical orientation to another. What all linguists agreed about is that at least two stages are necessary, meaning two types of organization in language.This is called the “double articulation” of language. For there to be patterns there must be basic units which enter into formal relations with each other. The two sets of basic units corresponding to the two types of structure are what we call words, and sounds or letters. The first or primary units, words, are meaningful in themselves, while the secondary units, sounds, are not. There are problems in defining what a word or sound is; the definition depends on the particular linguistic theory or “frame of reference”. “Word” will be defined differently in different theories; there is no “theory-independent” definition of “word” or “sound”. While the establishment of different levels and their relationship is a theoretical matter, what the theory is concerned with is the structure of language; each level has a type of structure of its own, and a corresponding theory which establishes the relevant categories of units such as word or sound. These categories have sub-classifications, in the case of word, as the different parts of speech or, in the case of sound, such categories as vowel and consonant. Each level, in its turn, has a set of possible relations between its units and categories.

Language teaching is an everyday, practical activity or series of procedures. The process of planning and designing can be seen as the making of a series of logically interrelated and dependent choices. These choices can be answers to specific questions, in which case the process of planning and designing can be broken down into a series of questions and answers, or, if we wish to put it another way, a series of problems and solutions. For this reason, applied linguistics has been called a “ problem-based “activity. The problems are solved or the questions are answered according to the principles derived from the scientific study of the structure of language, how it is learned and its role in society. In a language teaching process, two problems remain important: what to teach and how to teach. These are the problems of content and method, one of product and process design.

What to teach can be described in linguistic terms, as sets of rules, categories, lists of lexical items, of sounds, rhythmical sequences, intonation patterns; in sociolinguistic terms as lists of speech acts or speech functions, in psycholinguistic terms as sets of skills or language activities. The ability to answer the question depends upon our ability to describe language correctly in any of these terms.

Whatever the aims of the learner are in learning the language, the problem remains that we have no real alternative to "expressing " the syllabus in " linguistic linguistic" terms, since only linguistic theory is rich enough to yield descriptions of a language of a sufficiently detailed sort for the task. Since learners do learn languages, they do at least to some extent without the benefit of systematic and deliberate teaching.

We teach that part which we know how to describe. As long as we do not deprive the learner of the data which makes it possible for him or her to do so, he or she will learn on his or her own that part we cannot describe. The contribution of linguistic theory to language teaching is felt in that "vague" area of WHAT WE TEACH. This is not a direct contribution and many linguists have decided that they do not see any way in which their findings can be useful in solving the problem of language teaching. The best known expression of this point of view is that of Chomsky :

" I am, rather skeptical about the significance, for the teaching of languages, of such insights and understanding as have been attained in linguistics and psychology….. it is difficult to believe that either linguistics or psychology has achieved a level of theoretical understanding that might enable it to support a "technology" of language teaching.(Chomsky, N., 1966, Linguistic Theory, North East Conference on the Teaching of Foreign Languages,p. 43.)

Similar ideas to these have been expressed by Thorne who said in answer to the question whether there were any lessons to be learned from linguistics of relevance to the teaching of languages :

" This is the kind of question you should ask an applied linguist not a theoretical linguist. As a theoretical linguist, I would have thought no-not directly.All scientific advances always have, to use a fashionable word, spin-off, but it is usually the case that those engaged in work in the field never see what this is." (Thorne,J.P., Interview: "Linguistics", Listener, no.68.pp.209-44.)

So, the relevance of theoretical linguistics to language teaching is indirect and it is not the task of the theoretical linguist to say what relevance it may have. This is the field of the applied linguistics. The relation between linguistic theory and the actual materials used for teaching in the classroom is an indirect one. Linguistic theory cannot alone provide the criteria for selecting, ordering or presenting the content of a teaching programme.

The activity of describing languages was called a primary application of linguistics. Linguistic theory is applied to the raw data in a corpus of utterances and yields a linguistic description of those data. If the theory is "projective" it will predict the features of any further data drawn from this same source. The process of description must be carried out on more than one set of data if it is to be relevant to practical tasks like teaching.

Describing language, or parts of language is part of the processes of developing linguistic theory itself.The linguist must test his predictions about the nature of language by applying it to a wide range of data drawn from different sources. There is feedback to theory in the activity of making linguistic descriptions. There are linguists who make a distinction between the making of descriptions for purposes other than furthering our knowledge of language, such as theoretical aims, and the making of descriptions for use in some practical task :

“The use of linguistic theory to describe language is not itself counted as an application of linguistics. If a language, or a text, is described with the sole aim of finding out more about language, or that particular language, this is a use of linguistic theory, but it is not an application of linguistics. Applied linguistics starts when a description has been made, or an existing description used, for a further purpose which lies outside the linguistic sciences.(Halliday, M.A.K., Strevens, P.D., and McIntosh, A.,1964, The Linguistic Sciences and Language Teaching, Longman, p. 138).

The opinion here is different for two reasons. Linguists do not make “complete” descriptions of a language in order to further linguistic science. Then, there is no difference in kind between descriptions made for “applied” and “theoretical” purposes. The differences are ones of form. How you say something depends on whom you are talking to, not affecting what you say.A theoretical description takes the form it does because the hearer is a theoretical linguist. Other descriptions take the form they do because the hearers are teachers, learners or members of the “general public”.

The application of linguistics to language teaching was not a direct one. There are a number of stages or steps in the application of linguistics to the practical activity itself. These stages, or steps, are represented by sets of different techniques of application, the first being the linguistic description.These stages are related logically so that the results or “output” of one stage are the data or “input” to the next. The second stage of application is concerned with operations on the various descriptions of languages produced by the first-stage application. Each stage has the function of answering some questions or solving some problems relevant to the planning of a language-teaching programme.

The second stage of application is concerned with specifying the content of the syllabus. It is not necessary to teach the “whole” of a language, even if there is a description of it.Learners are designed for particular functions. Out of whatever description of a language that the primary application of linguistics may yield, a selection must be made. Any process of selection implies making comparisons according to some set of criteria. The criteria for selecting material for language teaching are various : utility to the learner, meaning selecting what he or she needs to know. This can be interpreted in various ways : those codes and varieties of the language which will be useful to him or her, those speech functions which he or she will need to command, those parts of a language which has not yet been learned. The criterion of difference can also be mentioned. In a way all parts of the second language are different from the mother tongue. Some parts will be more different from others. The differences represent learning tasks and are a basis for constructing a syllabus. If the learner’s mother tongue has no tense system in its grammar, the learning of such system presents a learning task. Where the learner’s mother tongue has such a system the size of the learning problem will depend on the nature and degree of difference there may be between the tense systems of the two languages. The next criterion for selection may be difficulty. This is not the same as difference. What it is different in the second language from the first language does not in all cases represent a difficulty. For example, at the phonological level, what is totally different from anything encountered in the mother tongue that its recognition presents no real problems, does not seem to be so difficult to learn as something which is liable to confusion with some similar feature in the mother tongue. Difficulty implies some features of a language which, while desirable to include in a syllabus, are so difficult for a particular group of learners that is impossible to attempt to teach them. To establish what is really difficult to learn is a problem of empirical research and cannot be predicted on the basis of structural differences between the mother tongue and target language .

The techniques involved in second stage application of linguistics are comparative. It is by comparing the descriptions of languages , dialects, varieties that we select what is to from the content of syllabuses.

The learner may be regarded as possessing a form of the target language as a language.It can be so regarded in exactly the same way that an infant learning his mother tongue can be counted to possess a language of his own at each successive stage of his learning career. A learner's so-called errors are systematic, and it is this regularity which shows that the learner is following a set of rules.These are not the rules of the target language but a "transitional" form of language similar in many respects to the target language, but also similar to his mother tongue, or any other language he may already command. The errors are part of the data on which a description of this transitional language of his is based. The process of comparison is a two-step operation. By the study of the learner's utterances we attempt to describe this transitional language or " interlanguage" as Selinker has called it, and then we compare this description with the description of the target language. The differences we find represent the "residual" learning tasks of the learner. The principles upon which each activity is based become more complex as we move down the scale. The problem of structuring the syllabus is not solvable by reference to any one linguistic approach. At this level many other variables are involved(sociolinguistic, structural linguistic). The structure of a syllabus is influenced by the psychological processes which take place in language learning. In sequencing material in any syllabus is that the learner should move from the known to the unknown, we should make use of what the learner already knows in order to facilitate his learning of what he does not yet know. This general pedagogic principle in language teaching is easy to assert but not easy to apply.It is difficult to establish what is meant by "known" in this context. In one sense the use of language is "known", since the learner possesses language for his or her communication needs. This knowledge "facilitates" the learning of a second language.

Structuring the syllabus is made on the basis of a gradual move from the more general to the more particular, a statement of a general rule to a statement of particular rules or exceptions.This would entail introducing verbs which formed tense or person forms by some very general rule before the irregular verbs. This type of organizing the teaching material would correspond to the "deductive " process. Alternatively, the material can be organized so that the direction is from the particular to the general. This form of structure is based on the assumption that the learning process is "inductive", or "rule discovering".

The inductive or deductive approach represent what are conceived to be extremes of "organizational types", but say nothing about what is being organized, what are the items, elements, units which are being ordered. The matter can be approached in different ways. We can consider language learning as the acquisition of the ability to perform different types of speech act. So, we would classify what had to be ordered as referential, directive, or other classes of acts. Students should learn to make certain sorts of statements before they learned to ask questions. Such a criterion would limit the range of communicative functions a learner could employ at any particular stage of his or her learning.

Syllabuses should not be put in front of learners. They form a guide which may be more or less detailed for those who prepare the teaching materials which are put into the hands of students and teachers. Few teachers prepare syllabuses, but a minority prepare their own material for teaching. Their materials are usually additional to, establishments of, the usual class texts, only those parts of the texts which they have found by experience with their own students, deal inadequately with some particular point.

The process of turning the items selected for a syllabus into teaching materials for use by the classroom teachers and learners is a separate process from the structuring of these items into a syllabus. The way an item is presented, what is said about it, and how it is practiced it will be dependent upon what has gone before.

Teaching materials can be classified in a number of ways(visual and auditory, moving, still, written). This is often done when the focus is on the classroom teaching methods. The term used for all materials is" pedagogic grammars". Its meaning was restricted to "the presentation of information about language for teaching purposes". So, teaching methods which proscribe the making of descriptive statements about the target language to the learner would not place pedagogic grammars in the hands of the learner himself, but confine their use to the teacher.

The problem which the making of pedagogic grammars or other teaching materials deals with is that of presenting the item to be learned in such a form that it will be more readily learned. The form of teaching materials shows the theoretical orientation of the person who prepares them, what he or she believes to be the language-learning processes.

The application of linguistics to language teaching is an indirect one. It is not a single-stage operation. Because of this, many teachers, when first introduced to linguistics, see no relevance in it for their work and, why many linguists unacquainted with language teaching in practice disclaim any practical usefulness for their work. The fact is that only those familiar with both linguistics and language teaching are in a position to discern the relation between the two. When someone is engaged in the task of preparing teaching materials he or she does not certainly start at the top and work downwards ; rather he or she switches or shifts, without being aware of it, up and down the scale.When faced with the problem of how to present some linguistic items on the his syllabus he will find himself going back to the linguistic description to see if there is something he has overlooked, or he will check it again a similar feature of the learner's mother tongue to see how he can best exploit what is familiar about it to the learner. This theoretical approach is highly developed.

An outstanding field is that of Phonetics. It is the discipline which studies the sounds of speech. Sounds can be studied from the point of view of the way in which they are initiated or modified by the organs of the vocal tract, or the way such movements disturb the air molecules between the speaker's mouth and the hearer's ear and are interpreted by the brain. The study of phonology cannot begin until adequate framework for the description of sounds has been set up. It is motivated by the fact that phonology takes sounds as its raw material and analyses the patterns into which they fall when used by speakers of particular languages. It has been recognized from the very beginnings of the linguistic thinking , that some aspects of pronunciation cannot be reduced to order in the segmental way. So, stress, the property that distinguishes the English words, needs to be thought of as a property of syllables. They are made up, according to most theories, of classes of phonemes that fit neatly inside them. Very surprisingly, to give a watertight definition of the syllable is difficult (Bell, Alan and Joan Hooper, eds., 1978, Syllables and Segments, Amsterdam :North-Holland).

Rhythm is the recurrence patterns of syllables or the stresses which characterize them; because intonation patterns make use of stress, lexical tone and pitch patterns special to whole utterances, intonation is also independent of individual segments. It is possible to distinguish segmental phonology from suprasegmental phonology. Concerning the traditional distinction, the non-prosodic aspects to pronunciation are best represented as sequences of phones.

If any common feature exists among the approaches to phonology since around 1976, it lies in the decreasing importance dedicated to the segment as the fundamental unit of analysis and the reinterpretation of numerous phenomena as prosodic (Andersen, Henning, Diphthongization, in Language, 48, 11-50).

Bibliography :

ANDERSEN, Henning "Diphthongization", Language, 48,11-50, 1972

ANDERSON, Stephen R. "Nazal consonants and the internal structure of segments", 52 ,326-44,1976

BELL, Alan and Joan Hooper (eds.), Syllables and Segments, Amsterdam : Holland, 1978

CHOMSKY, N., Linguistic Theory, North East Conference on the Teaching of Foreign Languages, p. 9, 1966

CHOMSKY, N., Topics in the Theory of Generative Grammar, Mouton, p. 43, 1966

De SAUSSURE,F., Course in General Linguistics, W. Baskin (trans.), Peter Owen, 1961

HALLIDAY, M.A. K., Strevens, P.D., and McIntosh, A. , The Linguistic Sciences and Language Teaching, p. 138, Longman, 1964

THORNE, J.P., Interview : " Linguistics", Listener, no. 68, pp. 209-44, 1971

Tiberiu MARCU
Universitatea din Piteşti

LES NOMS EXTENSIFS DANS LE VOCABULAIRE TECHNIQUE

Résumé : *Dans le présent article nous allons cerner de plus près la catégorie des noms extensifs dans le cadre du vocabulaire technique. Le point de départ de notre étude est la classification des noms en français proposée par N. Flaux et D. Van De Velde (2000) qui organisent les noms en fonction des « traits » traditionnels auxquels elles ajoutent le couple « extensif / intensif ». Dans le cadre des noms extensifs, nous allons étudier trois catégories :* les noms de manière de faire, les noms d'activités *et* les noms d'actions. *Dans ces catégories, les noms techniques concrets peuvent recevoir certains traits des noms abstraits*

Mots-clés: *noms extensifs, vocabulaire technique, noms de manière de faire, noms d'activités, noms d'actions*

La plupart des classifications traditionnelles du nom français reposent sur le critère des « traits ». Le présent article renvoie à une telle classification plus récente, faite par N. Flaux et D. Van De Velde (2000). Les deux auteurs développent une organisation des noms qui repose sur des critères morpho-syntaxiques[1] en se servant aussi des propriétés sémantiques majeures offertes par la tradition, qu'elles traduisent en termes de « traits » :

> *Parmi les propriétés appartenant aux denotata des N, seuls constituent des "traits" celles qui sont pertinentes pour la description linguistique. Ainsi, on peut douter qu'il relève de la connaissance de la langue de savoir que la différence entre une tasse et un bol est que ce dernier n'a pas d'anse, ou que celle entre un merle et une pie est dans la couleur du bec et des plumes. (2000 :6)*

La liste des « traits » traditionnels, enrichie par le couple /intensif/ - /extensif/, sera ainsi la suivante : /concret/, /abstrait/, /intensif/, /extensif/, /dénombrable/, /indénombrable/, /animé/, /inanimé/, /humain/, /non humain/, /naturel/, /fabriqué/.

Les traits extensif / intensif [2] n'apparaissent pas dans les descriptions classiques des noms mais les auteurs considèrent qu'on peut les emprunter aux autres catégories grammaticales. Par emple, le trait d'intensité qui caractérise certains adjectifs ou adverbes peut être pris en considération pour distinguer une sous-classe de noms abstraits. En fait, il semblerait que les noms dérivés de prédicats relevant de la variation en intensité (*bon : bonté*) possèdent eux aussi ce trait. Pour ce qui est de l'extensivité, N. Flaux et D. Van De

---

[1] Elles considèrent que l'accès proprement linguistique des locuteurs d'une langue aux discriminations sémantiques que celle-ci effectue, est possible seulement à l'aide des discriminations phonologiques et/ou morpho-syntaxiques correspondantes.

[2] L'opposition entre la catégorie de l'intensité et celle de l'extensivité apparaît chez Kant qui oppose les « grandeurs extensives » aux « grandeurs intensives ». La première catégorie est caractérisée par l'extension spatiale ou temporelle et la seconde comprend des éléments qui n'ont pas d'étendue mais qui ont comme trait spécifique la force (plus ou moins intense) de l'effet qu'un objet produit sur un sujet.

Velde observent qu'elle se manifeste plutôt au niveau de la distinction entre les catégories de la qualité et de la quantité (le trait intensif ne peut pas contribuer à cette distinction). Les intensifs sont uniquement des noms abstraits.

Les noms extensifs :

Dans le cadre de la catégorie des noms extensifs, nous allons étudier, au niveau du vocabulaire technique, les noms qui appartiennent au domaine de l'action et qui sont caractérisés par leur étendue temporelle, bien que celle-ci puisse être réduite dans certains cas à un point.

1. Les noms de manière de faire :

Les éléments qui apparaissent dans cette catégorie sont en général des déverbaux qui ne présentent pas obligatoirement les traits *intensité* ou *extensivité*, bien que leur origine qui tient au domaine de l'action soit évidente. Ces noms indiquent la manière propre à un sujet d'accomplir une action. Ces noms sont toujours accompagnés par le verbe opérateur *avoir* et aussi par un adjectif :

Cet engrenage a un jeu latéral.

Il y a, parmi les noms de manière de faire une catégorie restreinte de noms spécialisés dans la signification « noms d'actes » (*usinage*) qui ne prennent jamais d'article partitif.

2. Les noms d'activités :

Les « activités » sont définies par N. Flaux et D. Van De Velde (2000 : 99-100) comme :

> *… des actions envisagées comme homogènes et continues, sans limites préfixées, si bien qu'on peut dire que les activités sont dans le temps ce que les matières sont dans l'espace.*

Elles précisent qu'un des critères les plus sûrs qui permettent de distinguer les activités des autres types d'actions est la combinaison avec des compléments en *pendant*, réservés aux actions homogènes et continues (appelées « activités »), par rapport aux compléments en *en*, réservés aux actions hétérogènes et discontinues :

- *marcher pendant trois heures / * marcher en trois heures*
- ** brancher pendant trois heures / brancher en trois heures*

Les principales caractéristiques des noms d'activités sont les suivantes :

1° Ils n'ont qu'une seule dimension, qui est l'extension temporelle.

2° Les noms dérivés de verbes le sont de verbes d'action, c'est-à-dire de prédicats qui ne présentent pas de variation d'intensité.

Une question qui se pose au niveau du classement des noms d'activités concerne les traits dénombrable / indénombrable qui peuvent ou non être retrouvés au niveau des éléments de cette classe. Ainsi, les mêmes auteurs distinguent trois classes organisées en fonction de ces traits : les noms purement et absolument indénombrables, les noms dénombrables ou indénombrables et les noms dénombrables ayant certaines propriétés des indénombrables. Cette classification est fondée sur les critères suivants :

- la possibilité d'employer ou non l'article partitif, caractéristique des indénombrables ;
- la possibilité d'avoir ou non le singulier après *beaucoup de*, également caractéristique des indénombrables ;
- la possibilité d'avoir ou non un spécifieur nominal de mesure temporelle suivi du singulier.

Si l'on essaie d'appliquer ces critères à une série de noms tels *maçonnage, marche, usinage*, on observe d'une part que les noms comme *maçonnage* acceptent difficilement la pluralisation, alors que les noms comme *marche* deviennent dénombrables s'ils sont accompagnés de l'article *un(e)* [1]. Pour d'autres noms d'activités la délimitation par *un* étant inacceptable, la seule possibilité de leur assigner des limites est l'emploi d'un spécifieur nominal de mesure (*trois heures d' usinage*).

Par contre, le nom *transvasement* appartient à la catégorie des noms dénombrables, parce qu'il ne prend pas d'article partitif et, en plus, il ne reste pas au singulier lorsqu'il est précédé de *beaucoup de*. Cependant, il ne peut pas être classé parmi les dénombrables parce qu'il possède une autre caractéristique remarquable : il peut être précédé, tout en restant au singulier, d'un spécifieur nominal de mesure (*deux heures de transvasement*) ; cela a permis la création de la troisième classe de noms d'activités : les noms à la fois dénombrables et indénombrables. Ces noms sont dotés d'une homogénéité interne et en même temps d'une finalité : un *transvasement* est une activité homogène mais qui est comprise entre deux limites – le point de départ et le point d'arrivée.

Pour ce qui est de l'emploi de l'article partitif, ce sont seulement les deux dernières catégories de noms qui l'admettent. Par conséquent, ces noms peuvent entrer dans le cadre de l'expression *faire du N*. Le *N* qui apparaît dans ce cas peut être un nom dérivé d'un verbe intransitif ou d'un verbe transitif accompagné d'un complément indéfini pluriel ou partitif, un nom d'activité pluralisable (*réglage*), un nom concret qui change de catégorie lorsqu'il est appuyé sur le verbe opérateur *faire* ou lorsqu'il prend l'article partitif (*faire du maçonnage*) et enfin tous les noms de sciences et techniques visés en tant qu'activités (*faire de la physique, de la chimie*).

Les trois classes de noms d'actions et les critères qui ont aidé à la délimitation peuvent être représentés dans les tableaux suivants :

TABLEAU I : Noms purement et absolument indénombrables :

	maçonnage
du N	+
un N de 2h	-
2 heures de N	+
beaucoup de N_{sg}	+
beaucoup de N_{pl}	-

TABLEAU II : Noms indénombrables ou dénombrables :

	marche
du / de la N	+

[1] Cet article est considéré comme l'article de la discontinuité parce qu'il indique qu'une limite est donnée.

Un / une N de 2h	**+**
2 heures de N	**+**
beaucoup de N_{sg}	**+**
beaucoup de N_{pl}	**+**

TABLEAU III : Noms dénombrables dotés des propriétés des indénombrables :

	transvasement
du N	**-**
un N de 2h	+
2 heures de N	+
beaucoup de N_{sg}	**-**
beaucoup de N_{pl}	+

3. Les noms d'actions :

Pour la description des noms d'actions, on remonte à la tradition qui distingue entre l'aspect fini et l'aspect non fini des actions. N. Flaux et D. Van De Velde appellent « accomplissements » les actions limitées dans le temps, que leur terme soit intrinsèque (*durcir*) ou extrinsèque (*polir une pièce*), mais qui ont une véritable étendue temporelle ; d'autre part, on appelle « achèvements » les actions ponctuelles qui peuvent être visées comme instantanées si elles sont bien situées dans le temps (*court-circuiter*). La distinction entre accomplissements et achèvements peut paraître spécieuse dans les situations où la pratique de la langue arrive à créer un mélange entre les caractéristiques des deux catégories de manière qu'une action considérée normalement comme instantanée puisse recevoir une nuance durative propre aux accomplissements : dans *L'accouplement hydraulique a été très lent*, l'accouplement, qui a normalement un caractère presque instantané, reçoit une valeur durative à côté de l'aspect achevé. Mais, dans toutes les situations (achèvements ou accomplissements), un prédicat ne peut exprimer une action que s'il est actif et non statif[1].

Avant de voir quelles sont les principales interprétations des noms dérivés de verbes d'actions, il faut préciser que dans la catégorie des noms d'actions entrent tous les noms d'activités qui peuvent être regroupés dans le tableau III. Comme on l'a déjà vu, ces noms, qui se comportent comme des noms dénombrables, peuvent recevoir un spécifieur de mesure, tout en restant au singulier : dans *un transvasement de deux heures*, *transvasement* est un nom d'action ; il est nom d'activité seulement dans des emplois tels *deux heures de transvasement*.

N. Flaux et D. Van De Velde (2000) distinguent entre trois interprétations des noms qui proviennent des verbes d'action ; elles les appellent « procès », « événements » et « résultats ». Certains noms peuvent être caractérisés par les trois interprétations, par deux ou seulement par une.

Les emples suivants illustrent les trois interprétations :

- **procès** : *le crépissage d'un mur (par un maçon) / la démolition d'un bâtiment (par les autorités) / l'isolation des tuyaux (par un plombier)*

[1] « Ces actions consistent le plus souvent dans des procès de mouvement (changement de lieu) ou de transformation (changement d'état) qui affectent un objet. » N. Flaux et V. Van de Velde (2000 : 105)

- **événement** : *la démolition de l'ancien musée, l'année passée*
- **résultat** : *une isolation de mauvaise qualité*

La lecture de ces emples conduit vers une observation : un nom d'action perd cette caractéristique et se transforme en nom concret dans l'interprétation résultative (*isolation, construction*).

Certains noms déverbaux présentent, dans leur interprétation résultative, la caractéristique d'avoir leur agent d'action introduit par l'une des prépositions *de* et *par* sans restrictions d'emploi (exception : *par* ne peut plus être employé si un complément en *de* est présent). Cependant, ce genre de construction exige que l'action ait pour patient un objet (*l'isolation des tuyaux*) et pour résultat un autre objet (*l'isolation est très résistante*). C'est pourquoi on ne peut pas dire, par emple, à propos d'un plombier : **Son isolation qu'il vient de faire est de bonne qualité.*

Toujours au niveau de l'interprétation résultative des noms d'actions, il y a deux cas de figure à distinguer :

1° l'objet résultant est différent du référent du complément du verbe : la décantation d'un liquide n'est pas le même liquide du début ;

2° l'objet résultant est identique au référent du complément du verbe : le transvasement d'un liquide d'un récipient dans un autre a comme produit résultant le même liquide.

Pour ce qui est des noms de procès, M. Temple (1999 : 40) remarque qu'ils ne sont pas de simples transpositions de verbes dans la catégorie nominale parce qu'un même verbe peut donner lieu, par des moyens morphologiques distincts, à des noms des procès qui peuvent se distinguer du point de vue aspectuel (et/ou du point de vue actanciel) : *tannage / tannerie*.

Dans les constructions avec avoir, la présence d'un adjectif à côté des noms d'actions est obligatoire, sinon les expressions créées n'ont pas de sens ou leur sens est difficile à identifier :

Cet engrenage a une <u>bonne</u> lubrification.
* ? *Cet engrenage a une lubrification.*

Cet adjectif peut aussi apparaître en position d'attribut du nom déverbal :

La lubrification de cet engrenage est très <u>bonne</u>.

Enfin, une autre question qu'on se pose porte sur la différence d'interprétation entre un groupe nominal d'interprétation processive et une proposition conjonctive. En général, les deux structures sont interchangeables :

On a observé que le liquide s'était vaporisé très vite.
On a observé la vaporisation rapide du liquide.

On peut donc observer que si dans le vocabulaire fondamental les *noms de manières de faire, les noms d'activités* et *les noms d'actions* sont en général des noms abstraits, dans le vocabulaire technique les éléments intégrés dans ces catégories sont des noms concrets qui peuvent recevoir dans certains contextes les traits des noms abstraits.

Bibliographie :

ANOKHINA, O., 2002, « Sur le mécanisme de référence des noms abstraits », dans *Cahiers de lexicologie*, n°20

ANSCOMBRE, J.-C., 1990, « Article zéro et structuration d'événements », dans Charolles M., Fisher S., et Jayez J., 1990, *Le discours. Représentation et interprétation*, PU Nancy
BARRA-JOVER, M., 1999, « L'opposition abstrait / concret et les dimensions spatio-temporelles » dans *Travaux de linguistique*, n°38
ENACHE, S., 1999, *Dictionar tehnic ilustrat, francez-român*, Editura Technica, Bucuresti
FLAUX, N., Van Der Velde, D., 2000, *Les noms en français : esquisse de classement*, Orphys, Paris
JOLY, A., « La détermination nominale et la querelle des universels » dans *Recherches linguistiques*, n°XI
KIEFER, F., 1998, « Les substantifs déverbaux événementiels », dans *Langages* n°131
LANGACKER, R., 1991, « Noms et verbes » dans *Communications*, n°53
TUTESCU, M., 1972, *Le groupe nominal et la nominalisation en français moderne*, Paris, Klincksieck
TEMPLE, M., 1999, « Sens des mots et image du monde : les mots construits montrent leurs référents », dans Le GRE des langues, no. 15.
WILMET, M., 1983, « Les déterminants du nom en français : essai de synthèse » dans *Langue française* n°57

Laura CÎȚU
Universitatea din Piteşti

LA FAUTE COMME OBJET DE LA THÉORIE GRAMMATICALE

Résumé *: Le jugement porté sur les données constitue la base fondamentale de toute approche ayant la langue comme objet. Qu'il s'agisse de la linguistique théorique, de la grammaire ou de la didactique, la déviance doit être définie comme telle par rapport à un cadre prédéterminé constitué de régularités. Si l'on procède ensuite à un traitement de la faute basé sur un appareil conceptuel précis, des mécanismes langagiers profonds seront relevés et décrits comme agissant au sein même de la séquence déviante.*

Mots-clés*: faute, théorie grammaticale, déviance, régularité*

1. Introduction. Le premier ouvrage de Chomsky opère un renversement épistémologique de l'utilisation de l'énoncé déviant dans une langue. Mais parallèlement aux théories et grammaires issues du cadre génératif-transformationnel, une autre direction de traitement de la faute est développée. Cette direction correspond à des objectifs cognitifs distincts, qui ont conduit à la constitution de disciplines telles que la sociolinguistique ou l'analyse des erreurs, domaine dont le principal enjeu est la relation de la langue avec le cadre social d'une part et l'enseignement de la langue d'autre part. La voie de cette direction fut ouverte par la première étude systématique des productions de langue stigmatisées, dont une partie importante dues à l'analogie, et réunies pour la première fois dans une **grammaire.** C'est aussi le premier ouvrage abordant la question de la faute dans une perspective basée exclusivement sur des critères linguistiques. Il s'agit d'un titre représentatif de la linguistique fonctionnelle, dont la voie directe fut ouverte par Saussure mais qui est aussi redevable à certaines attitudes déjà présentes dans la tradition, et qui se prolongera à son tour jusqu'à l'époque actuelle dans le cadre d'une direction distincte de recherches linguistiques, qu'on se contentera d'évoquer.

La *Grammaire des fautes* d'Henri Frei[1] (1929, nouv. éd. 1982) se propose comme objet l'étude des fautes dans le dessein de « rechercher en quoi les fautes sont conditionnées par le fonctionnement du langage et comment il le reflètent… » (p. 9). La prémisse fondamentale qui oriente la recherche est l'absence de l'arbitraire dans toutes les productions fautives et le refus de leur jugement évaluatif sans fondement[2] : « … car il est bien improbable, ami lecteur, que vous fassiez des fautes pour le simple plaisir d'être incorrect » (ib.).[3]

---

[1] Le titre complet de l'ouvrage est le suivant: *Grammaire des fautes – Introduction à la linguistique fonctionnelle. Assimilation et différenciation. Brièveté et Invariabilité. Expressivité*. Tout un programme théorique y est déjà esquissé.

[2] C'est une prémisse fondamentale, qui fera fortune dans toute la linguistique postérieure, même dans les recherches les plus théoriques : « le recours au piètre argument de la déviance et de l'anomalie (..), de toute façon, ne règle rien » (Culioli, 1990 : p. 59).

[3] Il faut retenir que dans la liste de symboles dressée au début de l'ouvrage, le symbole de l'astérisque est prévu pour désigner des *éléments hypothétiques*. Cet aspect marque déjà une innovation méthodologique par rapport aux modèles de description linguistique antérieurs. Chez les comparatistes, l'astérisque était utilisé aussi pour des formes hypothétiques,

Frei entreprend d'abord une définition de la notion de correction selon des critères précis. Pour lui, est correct du point de vue *normatif* ce qui correspond à la norme sociale, conception qui s'est maintenue dans ses lignes générales jusqu'à présent. Mais du point de vue *fonctionnel*, est correct ce qui répond de la meilleure façon *aux besoins de l'émission et de la réception*. Par conséquent, incorrect est ce qui n'est pas adéquat à une *fonction* donnée, telles que la clarté, l'économie, l'expressivité, etc. (cf. op.cit. p.18). On constate donc que ses positions théoriques annoncent la direction qui va se constituer plus tard, l'étude de la parole, du discours. Frei parle dans le premier cas de **fautes**, - quand c'est le critère normatif qui joue-, et dans le second de **déficits**. Ces deux types de déviance peuvent s'intriquer. Ainsi, ce qui est parfaitement correct peut être déficit, par emple au cas de l'ambiguïté au niveau oral de *c'est lui [kila] fait venir* hors contexte, ou bien, ce qui n'est pas qualifié de correct peut au contraire réparer à ces déficits[1]. La conclusion que le linguiste en tire, c'est que les fautes peuvent bien remplir des fonctions, sinon elles ne seraient pas commises. L'une des thèses du livre consiste d'ailleurs justement à montrer que nombre de fautes servent à contrecarrer les déficits du langage correct, ne serait-ce que pour remplir les nécessités de la fonction émotive de leurs producteurs. Le travail portera justement sur une étude systématique des fautes, visant à déterminer les fonctions que remplissent ces fautes. Parmi les fautes, Frei introduit aussi les *innovations*, dont la formation est évidemment due à l'analogie, ce qui revient à accorder à ce procédé la même valeur positive de saturation d'une fonction.

Ainsi, parmi les premières illustrations, l'auteur fait figurer l'emple du langage populaire[2] qui a l'habitude d'accorder le participe passé du verbe *faire* dans la structure *[kila] fait venir*, pour la lecture *qui l'a faite venir*. C'est un cas où l'incorrection vient pallier un déficit de clarté. Pour remédier au déficit d'Economie, Frei cite comme procédés auxquels les usagers ont recours les abréviations, les raccourcis, les sous-entendus, les ellipses. Le besoin d'Expressivité commande que l'on ait toujours de la prise sur son interlocuteur, et c'est ce qui régit tout l'usage de la conversation. Ainsi, l'usure sémantique des signes, le manque de signes appropriés à l'état éprouvé seraient des causes possibles des procédés « incorrects » utilisés.

Une distinction opératoire que le grammairien établit, c'est entre *règle grammaticale* et *loi linguistique*. La nature de la première, dit-il, est conventionnelle, alors que la seconde est naturelle. Bien que l'auteur ne s'attarde pas à développer la discussion sur les rapports que 'règle' et 'loi' entretiennent, il lui reste le mérite d'avoir amorcé une certaine conception théorique de la règle. Il s'agit de la règle conçue comme pilier central non pas de la grammaire en tant que système unique de la langue, mais d'une grammaire qui peut varier en fonction du cadre théorique qui la sous-tend, y compris de l'acception que l'on donne à la notion de règle. Perspective qui sera adoptée et développée avec le programme génératif-transformationnel.[3]

---

reconstituées étymologiquement mais non attestées, alors qu'à partir du modèle chomskyen, l'usage de ce symbole inauguré par Frei deviendra une technique systématique.

[1] On en parlera plus tard de séquences *interprétables*.

[2] C'est l'auteur lui-même qui le qualifié comme tel. On ne s'attachera pas à mettre en discussion la question des registres de langue.

[3] Avec la mention que chez les générativistes, la règle de grammaire ne revêt pas l'aspect conventionnel, au moins dans leurs affirmations explicites,

Ainsi, Frei distingue entre la grammaire normative, dont la tâche consiste à prescrire les règles, et qu'il pose comme une science *descriptive*, et la linguistique fonctionnelle qui serait une science *explicative*. Ces deux attributs, le pouvoir descriptif et explicatif, seront réunis dans le modèle qui révolutionnera la science linguistique dans un postulat essentiel qui gouvernera la recherche de la grammaire la plus adéquate. Frei combat dans ses vues la thèse consacrée à l'époque qui soutenait que seule la linguistique historique peut être explicative, tandis que la linguistique synchronique ne saurait être que descriptive.

2. La grammaire fonctionnelle – étude de la faute

En prenant en discussion certains glissements sémantiques repérables dans l'usage, Frei affirme que certains termes sont perçus par les locuteurs comme réversibles. Tel le cas du mot *fortuné*, qui continue à être utilisé par certains avec le sens de *riche*, sens que le terme a bien eu. Cela permet de constater qu'il y a dans la langue une sorte de mélange, de réversibilité entre le statique et le dynamique. La mutabilité du signe linguistique ne serait donc pas, au moins dans la conscience linguistique de certains locuteurs, irréversible. En tout cas, l'auteur ne met pas en question que les faits linguistiques de parole relèvent de la synchronie, idée qui se retrouve aussi chez Saussure : « La première chose qui frappe quand on étudie les faits de langue, c'est que pour le sujet parlant leur succession dans le temps est inexistante : il est devant un état. Aussi le linguiste qui veut comprendre cet état doit-il faire table rase de tout ce qui l'a produit et ignorer la diachronie. Il ne peut entrer dans la conscience des sujets parlants qu'en supprimant le passé » (Saussure, *CLG*, p.120).

Ayant ainsi établi comme domaine la parole, Frei se fi comme objet d'étude les « …fautes, innovations, langage populaire, argot, cas insolites ou litigieux, perplexités grammaticales, etc. » (Frei, op.cit., p. 32). Il fait une distinction soigneuse entre 'faute' et 'innovation' et s'attaque contre ceux qui voient dans toute innovation une faute, conception qui rejoint le point de vue de certains de ses prédécesseurs relativement au principe de l'analogie. De plus, la base de son champ d'étude c'est la langue parlée.[1]

2.1. Le besoin d'assimilation.

Le besoin d'assimilation est une des premières fonctions que la faute vient combler. On distingue entre l'assimilation *mémorielle* et l'assimilation *discursive* : « La première consiste à modifier ou à créer un élément par imitation d'un modèle logé hors du discours, dans la conscience linguistique » (p. 43) alors que « l'assimilation discursive, ou Conformisme, obligent les éléments grammaticaux aussi bien que phoniques – qui se suivent le long de la chaîne parlée à varier les uns en fonction des autres (Accord, Concordance des Temps, Attraction des Modes, Sandhi [conformisme phonique], etc. » (ib.). Dans la liste des fautes dues au Conformisme se situe aussi la syllepse, procédé consistant dans l'accord non pas selon la catégorie morphologique, mais d'après la valeur sémantique mise en jeu, par emple *Le reste* [les autres] *sont partis*. L'assimilation mémorielle est à l'origine de ce qu'on appelle étymologie populaire, contamination, attraction homonymique, etc. Et sur ce plan, Frei distingue entre *Analogie sémantique* et *Analogie formelle*. Un emple tenant de l'analogie sémantique est le terme

[1] Frei signale pour la première fois l'importance du langage de la presse dans une perspective d'étude comme la sienne, car, remarque-t-il, ce langage opère une sorte de réconciliation entre l'écrit et la parole. Mais il n'en retiens pas d'exemples pour constituer son corpus, celui-ci étant essentiellement puisé dans le langage oral.

compendieusement qui relève de l'attachement d'une fausse signification à des mots, alors que l'analogie formelle est responsable de formations telles que le participe *mouru* ou l'adjectif *produisible*. Comme Brunot avant, Frei s'arrête lui aussi sur l'emple *je m'en rappelle* construit par analogie avec *je m'en souviens* et en plus, il offre comme explication fonctionnelle le souci d'éviter la répétition de plusieurs *e* muets quand le tour prend la forme *Je ne me le suis pas rappelé* au profit de *Je ne m'en suis pas rappelé*. Ayant été adopté dans ce cas, le régime du verbe se régularise alors avec *s'en rappeler*. Dans tous ces cas, l'auteur combat l'idée présente à l'époque sur ce que ces fautes relèveraient du pathologique, au contraire, dit-il, elles « répondent à une tendance organique du système : le besoin de ramener l'inconnu au connu » (p. 52). Et il ajoute encore : « L'analogie sémantique et l'analogie formelle ont pour caractère commun l'imitation d'un modèle prédominant dans la conscience linguistique » (p. 54).

2.2. Le besoin de différenciation (clarté)

Une première distinction s'établit à cet égard entre *besoin de clarté* et *déficit* (confusions, équivoques). Que ce soit effectué (donc nécessitant la réparation), ou virtuel (souci de l'éviter), la langue met en place des procédés et des moyens pour y remédier. Il est à noter que ce besoin de clarté ou ces équivoques peuvent appartenir à la *langue correcte*, et qu'alors les « fautes » ne font que réparer les insuffisances du langage correct. Parmi les déficits dus à l'équivoque, il faut citer les cas de bisémie ou polysémie et l'homophonie ou les ambiguïtés de toutes sortes.[1] Frei cite comme procédés contre l'équivoque la revivification des consonnes finales, les renforcements divers, la fausse diminutivité, l'explicitation, la substitution.

2.3. Economie : brièveté et invariabilité

Dans le cadre de la démarche onomasiologique de Frei, une autre fonction essentielle liée à la faute c'est l'économie. Les procédés mis en place dans ce but visent d'une part la brièveté, telles l'ellipse et l'haplologie[2], d'autre part le besoin d'invariabilité. Ce dernier est à distinguer aussi bien de ce qui relève de la pauvreté de l'idiolecte (comme l'emploi des mots passe-partout *faire*, *chose*, *truc*, etc.) ainsi que des procédés mis en place par besoin d'expressivité (comme les innovations). Le procédé le plus significatif en est la transposition sémantique, comme dans *commettre un acte héroïque*, où l'on élude le sens négativisant du verbe *commettre*, associé à des sémantèmes comme *un crime, un péché, une erreur*. La transposition sémantique est à son tour à distinguer de la *figure*, bien que dans la pratique cela ne soit pas toujours facile. A propos de l'emple précité, Frei propose comme figure *commettre des vers*. En même temps, le grammairien ne manque pas de mentionner qu'une figure longuement pratiquée peut être considérée à un moment donné comme une transposition sémantique.

---

[1] Comme dans un échange du type *–Qu'est-ce qui t'a plu le plus chez Olivia ? – Je ne sais pas, je ne suis jamais allé chez elle*. Les études actuelles des interactions orales accordent une place de choix à l'équivoque et aux ambiguïtés. Pour Frei, même s'il est vrai que la majorité des faits analysés dans sa grammaire s'arrête au niveau du lexique, la perspective qu'il ouvre ainsi sera amplement exploitée par la suite.

[2] L'haplologie désigne chez Frei une ellipse discursive qui consiste dans l'omission d'un élément logé dans la chaîne du discours. Mais l'haplologie proprement-dite est la non répétition de syllabes en contact : *les poésies de [de] Musset*. Dans un sens large, *haplologie* désigne toute non répétition d'un phonème, d'une syllabe ou d'un mot.

Les phénomènes syntaxiques relevant de la fonction d'économie se rapportent à la *transitivité*, examinée sous deux aspects : l'*inhérence* et la *relation*. Frei comprend par inhérence un « rapport de transitivité intrinsèque, par emple entre une substance et sa qualité (*une rose jolie*), un procès et sa manière (*il chante joliment*), une substance dans l'état (*Pierre est avocat*) ou dans le temps (l'*enfant* devient *homme*) » et par relation un « rapport de transitivité extrinsèque entre deux substances, qui sont conçues par conséquent comme extérieures l'une à l'autre : *Pierre* frappe *Paul*, la *maison* du *jardinier*, etc. » (p. 152).[1]

Ainsi, les verbes *être* (état) et *devenir* (procès) relèvent de l'inhérence, les verbes *avoir* (état) et *faire* (procès) relèvent de la relation, étant en même temps les marqueurs fondamentaux de ces deux types de rapports. En plus, *avoir* et *faire* sont considérés comme les verbes de relation génériques par excellence.

Il y a aussi des éléments d'inhérence définitoire qui peuvent apparaître en emploi de relation, tel le cas de certains adjectifs, par emple : *un crime* ***scientifique*** (contre la science)[2], *le langage* ***enfantin***, *les inquiétudes* ***marocaines*** (au sujet du Maroc).

Un autre emple soumis à l'analyse[3] est le phénomène *Que* étendu comme relateur universel. Le *décumul du relatif 'que'*, comme le désigne Frei, relève de la *corrélation*, rapport qui se différencie de la *relation* telle qu'elle est entendue ci-dessus par ceci qu'elle opère la translation entre deux *jugements*. Notons l'explication qu'offre l'auteur au sujet d'un amalgame qui continue jusqu'à présent à susciter l'intérêt des études portant sur la *faute*[4] : « … Lorsque l'antécédent est une chose ou une abstraction représentée par *cela* (*ça*), le décumul ne se fait plus en *qu'il* ou en *qu'elle*, mais en *que ça* : (…). L'équivalent écrit du populaire *ça* étant l'impersonnel *il* (***Ça*** *arrive que…* / ***Il*** *arrive que…*), la faute *que ça* fait place, dans la langue familière et dans la langue écrite, à la faute *qu'il* : *Qu'est-ce* ***qu'il*** *vous arrive* ? » (p. 189). Et encore des emples : *Dites-moi ce* ***qu'il*** *vous reste d'argent* ; *Apprenez-moi ce* ***qu'il*** *s'est passé.* (ib.).

D'autrefois, la corrélation n'a plus de marqueur tout simplement, dans le langage parlé, sinon la juxtaposition considérée comme telle. Par emple : *Il est venu (,) j'étais malade. Je parlais (,) il n'avait pas fini ; Dépêche-toi (,) ça presse ; Elle est vilaine (,) ça fait honte* (p. 155). C'est au contexte situationnel, remarque Frei, et à la prosodie, ajoutons-nous, d'en fournir les instructions nécessaires pour que l'équivoque ne plane pas. D'autres phénomènes syntaxiques signalés à propos sont les diverses tendances présentes dans la langue parlée, familière ou populaire, de régularisation des verbes irréguliers. L'accord du participe passé, comme la concordance des temps, ne sont pas, affirme l'auteur,

---

[1] Frei évoque lors de ces définitions la conception de Sechehaye exposée dans son ouvrage *Structure logique de la phrase*.

[2] On se rappelle que Brunot signalait aussi le cas de ces adjectifs et dejà son attitude était une d'acceptance envers ces emplois. Malgré cela, les puristes continuent même à l'heure actuelle de les condamner ou de les déconseiller au meilleur des cas.

[3] Et devenu déja classique dans la littérature de grammaire normative.

[4] V. par exemple M. Riegel (2002), « Fautes de grammaire et grammaire des fautes » in *La faute – Actes du colloque international sur la <faute>, Bonn*. L'auteur intègre le cas parmi les phénomènes de variation morphosyntaxique, en explique les mécanismes de production et note : « … les deux constructions reatives sont aussi correctes l'une que l'autre ; elles sont même syntaxiquement et sémantiquement équivalentes (…). Pour le reste, choisir entre les deux constructions est une affaire de thématisation ou non du sujet de la relative, mais sans doute aussi affaire de goût (langagier, s'entend)… » (p. 33)

indispensables à l'intelligibilité de la phrase. Par conséquent, *le besoin d'invariabilité* présent chez les locuteurs, associé au principe d'économie, les supprime souvent.

Il faut noter que la tendance à l'invariabilité, bien soulignée par Frei, sera valorisée plus tard dans le modèle générativiste. C'est elle qui permettra le traitement d'un énoncé comme *qui a rencontré Pierre ?* selon l'ordre progressif de l'affirmation, sujet + prédicat + objet, et de repousser l'interprétation de *qui* comme objet (v. Ruwet : 1967, p. 277). Cet ordre ercera une pression due à sa fréquence.

2.4. Le besoin d'expressivité

Le besoin de clarté et le principe d'économie analysés jusque là répondent, selon l'auteur, à un besoin unique supérieur, lié à la communication. Ce seraient donc les deux volets de la *fonction communicative*. Cette fonction est nettement dissociée du besoin d'expressivité, celui-ci naissant de l'usure à laquelle sont sujets les mots et les tournures, à force de les employer. Ainsi, l'auteur est amené à opérer une opposition nécessaire entre signe *arbitraire* et signe *affectif*, ainsi qu'entre le langage *affectif* – que le locuteur produit inconsciemment-, et le langage *expressif* – qui suppose un acte de finalité, de procédé à besoin : « L'essence de l'expressivité est de jouer avec la norme sémantique ou formelle – exigée par la logique ou la grammaire normative. Quand on dit d'un homme : *c'est un* ***chiffon***, on remplace la notion de qualité demandée par la logique (<<il est mou>>) par celle de substance ; mais si l'on dit de lui : *c'est un* ***ramolo***, au lieu de : *c'est un* ***ramolli***, on ne heurte plus la norme de la signification mais celle du signe » (p. 237). Frei proteste contre la qualification d'*illogique* qu'on a pu donner à l'emploi familier du verbe *promettre* dans des énoncés du type *Je vous promets qu'il s'est bien amusé* (où promettre = assurer). Il dit que, dans ce cas, il s'agit d'une figure, or « rejeter une figure comme illogique, c'est rejeter toute figure, car toute figure est illogique par définition » (pp. 237-238).[1] Les affirmations qui suivent nous semblent révélatrices et porteuses de conséquences pour toute une lignée de la recherche linguistique qui se suivra le long du X siècle : « Parleur et entendeur ne sont naturellement pas dupes de ces illogismes et de ces *agrammatismes* [n.s.] : le contraste entre la signification logique et la signification illogique, respectivement entre le signe grammatical, c'est-à-dire conforme à la norme de la grammaire, et le signe *agrammatical* [n.s.], constitue précisément le secret de l'expressivité » (p. 238). Une autre distinction que l'auteur opère de façon soignée et détaillée est celle entre *transposition sémantique* et *figure*. Ainsi, dans la figure, le sens propre et le sens figuré coexistent, pendant que dans la transposition sémantique le premier est oublié. En plus, cela relève de la différence d'intentionnalité de la part du locuteur. La transposition est opérée par automatisme grammatical, alors que la figure a le rôle de frapper, d'agir sur l'interlocuteur, de tenir son attention en éveil. C'est ce qui apparaît dans des analyses d'emples de *transfigures* telles que *Va donc, eh* ***outil*** ! [personnage maladroit] ; *Quel* ***colis****, cette fille* ! ou quand on utilise ça à la place d'un pronom personnel : *Ça joue, Ça rit, Ça s'amuse* [les enfants] (p. 240). De même, lorsqu'il y a interversion des notions d'homme et d'animal propre aux injures : *cochon, vache, chameau, bécasse, corbeau* [prêtre], *singe* [patron], etc. (ib.) ou des parties du corps : *gueule, museau, pattes, poils*, etc. ou propre même à

[1] A propos de la relation qui s'établit entre le sens linguistique et la logique dans la structure des tropes, l'ouvrage d'Irène Tamba-Mecz, *Le sens figuré*, qui paraîtra en 1981 constitue une remarquable étude proprement linguistique sur la figure. S'inscrivant dans le modèle structuraliste, il n'est pas sans rapports avec la conception présente in nuce chez Frei.

l'intention affective : *mon chien, mon loup, mon rat, mon lapin, ma chatte, mon poulet*, etc. (ib.). Toujours spécifique aux injures est l'interversion homme/plante : *Vous me prenez pour une poire* ; *faire le poireau* [attendre longtemps, comme un imbécile], mais le procédé peut témoigner aussi d'une intention caritative : *mon chou, ma vieille branche*, etc. (p. 241).

Le style indirect libre, relevant de la substitution d'interlocuteurs dans le langage écrit, est considéré par l'auteur comme un procédé essentiellement expressif, qu'il appelle d'ailleurs *style direct figuré*. L'emploi de l'article devant un nom propre marque la familiarité : *la Louise, la Marie*, etc. Les transpositions grammaticales présentes souvent dans les figures, comme l'interversion adjectif/substantif, le datif éthique, l'emploi expressif des temps verbaux, la substitution d'un rapport de relation à un rapport d'inhérence, comme l'emploi d'un complément de relation à la place d'un qualificatif (par emple ***une beauté de*** *spectacle*), les emprunts dont l'emploi est suggestif dans certains cas[1], ce sont autant de procédés extrêmement productifs dans le langage expressif.

L'analyse du fonctionnement de ce besoin langagier permet à l'auteur de conclure à l'existence d'une *loi de l'expressivité par inédit*. Etant posé comme *loi*, le besoin d'expressivité devient immanent à la langue, de même que son moyen de réalisation – l'inédit, qui circonscrit des procédés linguistiques relevant de la *faute*.

Conclusions. Voies et perspectives

La théorie grammaticale de H. Frei, qui se réclame de la linguistique fonctionnelle de Genève, constitue un point de repère fondamental dans l'histoire de la notion de faute. Fondée par les principes théoriques saussuriens, sa grammaire accomplit en même temps un projet esquissé par le linguiste genevois lorsque « le pathologique » était renvoyée hors de la langue. Chez Frei, le sociologique et le linguistique se trouvent dans une relation de dépendance mutuelle, formant le système qui est l'objet de la linguistique. Si le langage répond aux exigences de la communication, dont il importe qu'elle soit établie aux moindres frais, la « faute » est ce qui comble un besoin, ou un manque dans l'échange. De même, l'analogie acquerra chez Frei un autre statut. Elle fonctionne comme « un instinct analogique » de la masse parlante (p. 33), ou « un besoin général qui tend à assimiler les uns aux autres les signes par leurs formes et par leurs significations pour les ordonner en un système » (p. 27). Elle interdit ainsi les jugements de valeur, facteur subjectif que la science ne saurait prendre en compte. Pour Frei, c'est le sujet parlant qui se trompe quand il désigne sa propre production du nom de « faute », alors qu'il a raison de faire confiance au besoin analogique qui règle sa parole. Le traitement que Frei accorde à la notion de faute ouvre à celle-ci des perspectives qui seront largement exploitées tout le long du X siècle, et constitue une caution pour l'intérêt que la notion suscitera incessamment dans le cadre de divers types d'approches de la langue. Ainsi, l'analyse des erreurs constitue un terrain de recherche poussée à l'heure actuelle, dont les acquis sont valorisés dans les domaines de la sociolinguistique, de la psychologie cognitive, de la didactique des langues et des travaux sur l'acquisition, de l'analyse contrastive et des recherches sur les interlangues[2]. Cette direction de recherche est envisagée constamment en rapport avec la notion de norme

---

[1] L'emploi abusif des anglicismes, comme le notera Cl. Hagège plus tard dans *Le français et les siècles* (1987), peut vouloir signifier chez certains natifs du français, qu'en parlant mal le français, ils connaissent parfaitement l'anglais.

[2] Cf. Martine Marquilló Larruy (2002), *L'interprétation de l'erreur*, où l'on fait le point sur l'état des choses actuel concernant l'étude de la faute dans les différentes branches des sciences du langage.

linguistique, quelle que soit la conception dans laquelle est considérée celle-ci. Le moment Frei constitue un nœud dans l'évolution du concept de faute, situé dans la lignée tracée par les théories antérieures regroupées autour de l'analogie, lignée dont il favorise la continuation sans renversement épistémologique, malgré les divers changements de problématisation qui s'opèrent par la suite. Ce prolongement épistémique est assuré par la prise en considération des rapports avec la norme et ses principes de correction, même si ces rapports deviennent de plus en plus raffinés, allant de la conformité la plus simpliste puisque stricte (le cas du purisme), en passant par les conceptions à vocation réconciliatrice[1] jusqu'au radicalisme libéral, qui entretient les rapports les plus conflictuels, car il prône tout simplement l'anéantissement des préceptes normatifs. Toutes ces approches sont fondées, globalement, sur le même désir d'articuler l'étude des productions de la parole, ou de la performance à l'étude de la langue et de la grammaire ou de la compétence.

Par rapport au concept de grammaticalité, tout autrement se passeront les choses à partir de la parution du premier ouvrage de N. Chomsky, ouvrage qui marque le début d'un programme dont il sera affirmé qu'il révolutionnera la recherche dans le domaine de la linguistique, par ce qu'on a appelé « changement de paradigme » aux termes de l'acception du concept de 'paradigme' due à Thomas Kuhn (1962). Ainsi, le concept d'*agrammaticalité*, qui détiendra un rôle théorique et opératoire central, connaîtra un renversement épistémologique fondamental. Ce renversement est signalé à propos de l'usage de l'astérisque par Cl. Hagège (1976), associé à l'opposition entre la tendance normative et le fixisme[2], opposition qu'il traduit par une autre, celle entre les fautes de grammaire et la grammaire des fautes. Le linguiste reproche aux générativistes la recherche des phrases qui *ne se disent pas* et que le mécanisme génératif devra donc bloquer, alors que le gain scientifique, soutient-il, serait plus grand à examiner, à la pratique d'un H. Frei, le vaste ensemble de « fautes » que les usagers font. Car l'incorrect d'hier est souvent une partie du correct d'aujourd'hui, dont une autre partie peut être un résidu moins fonctionnel devenu pour un temps la norme. Les fautes fonctionnent alors comme indices du changement et révèlent la dynamique des besoins en conflit à l'intérieur de la langue. En réalité, les deux types d'approches, celle de Frei et celle que pratique les générativistes s'inscrivent dans des cadres épistémologiques différents, mais elles peuvent bien coexister et rendre compte de manières différentes de la réalité linguistique.

---

[1] V. à ce sujet D. Leeman-Bouix (1994), *Les fautes de français existent-elles ?*, avec une préface d'André Gosse. Le point de vue adopté frappe par sa ressemblance avec celui de Frei et beaucoup des exemples analysés sont repris à celui-ci, ce qui témoigne de la persistance de l'intérêt pour le sujet. De même, v. surtout Fr. Gadet (1989), *Le français ordinaire*. Celle-ci propose, à travers la relation norme/ système de la langue, d'envisager la langue non plus comme un système homogène, mais comme « un système de systèmes » où chaque parler gouverné par sa norme soit intégré dans le système pluridimensionnel du français.

[2] Il faut rappeler que C. Hagège est un des critiques les plus virulents du courant générativiste.

Bibliographie :

CULIOLI, Antoine, 1990, *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*, tome 1, Ophrys.

FREI, Henri, 1982 (réimpression de l'éd. de Paris-Genève, 1929), *La grammaire des fautes – Introduction à la linguistique fonctionnelle*, Slatkine Reprints, Genève-Paris.

GADET**,** Françoise, 1989, *Le français ordinaire*, Armand Colin, Paris.

HAGEGE, Claude, 1976, *La grammaire générative – réflexions critiques*, PUF.

HAGEGE**,** C., 1987, *Le français et les siècles*, Editions Odile Jacob, Paris.

LEEMAN-BOUIX**,** Danielle, 1994, *Les fautes de français existent-elles ?* (préface d'André Gosse), Editions du Seuil, Paris.

MARQUILLO LARRUY, Martine, 2002, *L'interprétation de l'erreur*, CLE International.

RIEGEL, Martin, 2002, « Fautes de grammaire et grammaire(s) des fautes : vers une typologie des erreurs langagières » in *La faute*, Actes du colloque international sur la <faute>, organisé en 1998 à l'Université de Bonn, édités par Christian Schmitt, Romanisticher Verlag, Bonn, p. 11-45.

RUWET, Nicolas, 1967, *Introduction à la grammaire générative*, Plon, Paris.

Svetlana DERMENGI
Universitatea "B.P. Hasdeu", Cahul

IMPACTUL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI SUPERIOR EUROPEAN ASUPRA FORMĂRII PROFESIONALE INIȚIALE

Résumé: *A présent, la corrélation des recherches scientifiques avec le processus de formation professionnelle individuelle est un des principes fondamentaux de l'enseignement supérieur. Nous analysons en quelle mesure la déclaration de Bologne peut ou non être prise en considération à ce moment pour l'enseignement universitaire de Moldavie.*

Mots-clés: *enseignement supérieur européen, formation initiale, déclaration de Bologne*

Actualmente, corelarea cercetărilor ştiinţifice cu procesul de formare profesională iniţială este unul dintre principiile fundamentale ale sistemului de învăţământ superior. În acest sens creşte considerabil rolul universităţilor ca instituţii de culturalizare a societăţii, de formare a specialiştilor, de promovare a inovaţiilor ştiinţifice, a valorilor general-umane, a dimensiunilor unei societăţi democratice moderne.

Prerogativele respective au fost expuse în Declaraţia de la Bologna privind Spaţiul European al Învăţământului Superior. Republica Moldova este interesată în aderarea la acest for educaţional. Analizând aderarea la Procesul de la Bologna, ne dăm seama că ea presupune o anumită responsabilitate însă, în cazul derulării cu succes a procesului de aderare, avantajele vor fi mai mult decât plauzibile.

Acesta este un proces problematic deoarece se prefigurează tranziţia de la învăţământul tradiţional la cel inovator (pentru majoritatea universităţilor). Procesul respectiv va aduce imensul său aport la ieşirea din criză a sistemului de învăţământ superior şi a vieţii academice din republică.

În primul rând, procesul de predare-învăţare va deveni unul mai eficient reflectându-se astfel şi asupra cadrelor didactice.

Calitatea învăţământului superior s-a dovedit a fi fundamentul formării SEIS (Spaţiul European al Învăţământului Superior). S-a accentuat necesitatea de a elabora criterii mutual acceptate şi metodologii de asigurare a calităţii. De aceea sistemele naţionale de asigurare a calităţii includ:

1. Definirea responsabilităţilor organelor şi instituţiilor implicate;
2. Evaluarea programelor sau instituţiilor, inclusiv evaluarea internă, analiza externă, participarea studenţilor şi publicarea rezultatelor;
3. Un sistem de acreditare sau proceduri comparabile;
4. Participarea internaţională, cooperarea şi organizarea reţelelor.

Mobilitatea studenţilor, a personalului academic şi administrativ reprezintă baza pentru formarea SEIS. Sistemul European de Credite Transferabile(ECTS) are un rol deosebit de important în facilitatea mobilităţii studenţilor şi în dezvoltarea curriculumului universitar.

ECTS devine, pas cu pas, o bază generalizată pentru sistemele naţionale de credite. Tendinţa manifestată în prezent implică extinderea sistemului ECTS de la transfer la acumulare, care să fie aplicat consistent în întreg spaţiul european al învăţământului superior.

Un pas foarte important va fi recunoaşterea diplomelor prin adoptarea unui sistem de diplome comparabile şi bine definite.

În cazul implementării cu succes a principiilor Procesului de la Bologna, sistemul de învăţământ superior din Moldova ar deveni foarte eficient, el ar îmbina cu succes asemenea

valori ca: nivelul înalt de cunoştinţe, susţinerea celor mai talentaţi tineri, învăţământul gratuit şi alternativ, înzestrarea tehnică avansată a procesului de studii, salarizarea înaltă a profesorilor.

Este memorabilă afirmaţia lui Cervantes că: *„ În ştiinţă se intră pe uşa limbii”,* pentru că limba maternă este „ *măsurariul civilizaţiei unui popor...”* (M. Eminescu), *„ focul veghetor al Patriei...*”(Gr. Vieru), *„ întâiul mare poem al unui popor”* (L.Blaga), *„ cartea de noblețe a unui neam”* (V. Alecsandri), *„expresia vie a sufletului*” (Lacordaire).

În acest sens, punctăm anumite puncte de vedere privind aderarea *Facultăţii de Litere* a Universităţilor din Republica Moldovala Procesul de la Bologna care va include obiective majore ce ţin de formarea cetăţeanului european *plurilingv* şi *pluricultural,* în paralel cu participarea la construcţia unor noi domenii şi valenţe ale cunoaşterii, imposibil de gândit în afara unor relaţii de parteneriat între instituţii de învăţământ.

Acest demers al aderării înaintează următoarele principii *metacognitive şi interactive* de care se va ţine cont în procesul formării profesionale iniţiale la facultatea de litere:

- Strategii de comunicare eficientă;
- Strategii de învăţare (posibilitatea de a stăpâni şi construi noi cunoştinţe lingvistice şi comunicative);
- Asigurarea unei continuităţi cu nivelul şcolar anterior în sensul depăşirii modelelor şi capacităţilor elementare privind stăpânirea dimensiunilor metacognitivă şi ştiinţifică specifice;
  Romanii susţineau că cel care cunoaşte mai multe limbi, are mai multe inimi, iar o afirmaţie chineză dezvoltă ideea că „*omul este de atâtea ori om câte limbi cunoaşte”*. Este incontestabil faptul că fiecare om inteligent ar trebui să vorbească cel puţin două limbi nematerne;
- Un nou nivel de studii lingvistice bazat pe formula elaborată de Consiliul Europei (1+2): *„E necesar ca fiecare cetăţean al Europei să poată dobândi şi utiliza capacităţi de comunicare în cel puţin două limbi pe lângă limba maternă*”. Europa este un continent multicultural şi multilingv. De aceea posedarea, pe lângă limba maternă, a câtorva limbi europene facilitează sau avantajează deschiderea noilor orizonturi, căci „*cine nu cunoaşte limbile străine n-are idee nici despre a sa*”.(J. Goethe), şi pentru *a-i cunoaşte firea unui popor, străduieşte-te, în primul rând, să-i înveţi limba”* (Pitagora);
- Conştientizarea valorilor şi structurilor limbii materne;
- Păstrarea şi cunoaşterea patrimoniului european cultural şi *lingvistic* ca spaţiu al diversităţii
- Studiul *limbilor regionale* şi al *limbilor minorităţilor* ca părţi componente ale acestui patrimoniu, datorită realităţii că limbile minoritare sunt considerate o bogăţie culturală a popoarelor europene, iar „*limba unui popor este conştiinţa lui, iar conştiinţa poporului – limba sa...”* (W. Humboldt);
- *Plurilingvismul* conceput ca un instrument de *mediere cognitivă* şi socială, ca factor necesar pentru soluţionarea unor cerinţe noi ale mediului socio-uman, economic, politic.

Ar trebui să accentuăm şi câteva mijloace de realizare a acestora:

- Susţinerea formării formatorilor în limbi ca elemente active în construcţia unor noi metodologii destinate *educaţiei plurilingve;*
- Promovarea principiului calităţii în formarea formatorilor în paralel cu deschiderea spre *interdisciplinaritate;*

- Dezvoltarea *cercetării lingvistice* ca mediu al emergenței unei redefiniri a conceptului de spațiu universitar;
- Promovarea principiului *transversalității limbilor*, în sensul interacțiunii disciplinelor umaniste şi a celor ştiințifice;
- Introducerea *dimensiunii lingvistice şi culturale* în aria curriculară a tuturor parcursurilor universitare;
- Promovarea *învățării limbilor* ca suport pentru *învățarea în limbi* (nivel masterat, doctorat);
- Promovarea studiului comparativ al limbilor: *limbi romanice, limbi germanice, limbi scandinave*

Sunt necesare şi *strategii* pentru realizarea celor luate în discuție, printre care putem menționa:

- Integrarea *cunoştințelor lingvistice* ca elemente obligatorii la toate nivelurile parcursului academic (admitere, licență, masterat, doctorat);
- Introducerea elementelor de *bibliografie obligatorie în limbi străine* în toate domeniile de specializare şi stimularea continuării *studiilor lingvistice* în anii terminali în cadrul autoformării;
- Susținerea nemijlocită a formării inițiale şi formării continue în noile pedagogii active a formatorului universitar prin instituționalizarea unor *seminarii anuale;*
- Regândirea modulului pedagogic în sensul apropierii mai pregnante de obiectul propriu-zis al formării ca *profesor de limbi;*
- Elaborarea unor strategii de profesionalizare mai accentuată a absolvenților tuturor specializărilor în limbi, prin *pedagogizarea şi psihologizarea modulară;*
- Redefinirea problematicii conversiei profesionale şi a formării continue a *profesorilor de limbi* prin introducerea unor noi *metodologii de predare* (informatică, limbi pasive, comunicare, teatru);
- Elaborarea noii generații de *manuale academice, ghiduri (curriculare);*
- Dezvoltarea noilor *metode de predare-învățare* în baza standardelor de calitate promovate de *Procesul de la Bologna;*
- Lansarea unor module de specializare prin *componente lingvistice forte*

Este binevenită dezvoltarea unor *baze de interacțiune lingvistică şi culturală* (permanentizarea unor colocvii, şcoli de vară sau de toamnă)

S-ar putea organiza instituirea unor premii de excelență în colaborare cu Centrele Culturale (dacă este posibil), de emplu:

- premiul pentru cea mai bună lucrare ştiințifică studențească *într-o limbă străină pentru nespecialişti;*
- premiul pentru cea mai bună lucrare ştiințifică studențească *într-o limbă străină pentru filologi;*
- premiul pentru cea mai bună lucrare publicată *într-o limbă străină de un cadru didactic începător (1-3 ani de activitate pedogogică) etc.*

Ar trebui să fie făcuți paşi concreți în *promovarea limbii române şi a învățării ei de către studenții străini, ca materie obligatorie.*

De asemenea să se ceară lansarea unor programe de cointeresare a instituțiilor în procesul de dobândire şi utilizare a *competențelor lingvistice* (dicționare, cursuri de formare).

Prin lansarea unei politici lingvistice novatoare şi în concordanţă cu societatea de mâine, orice Universitate din republicaînţelege să-şi asume o dată în plus rolul de universitate-pilot, participând astfel la o proiecţie anticipativă a Europei. ***Considerăm această strategie ca fiind echilibrată din punctul de vedere al solicitării studenţilor şi al ponderii disciplinei de studiu în noile planuri de învăţământ. Această abordare trebuie să-i motiveze deopotrivă pe elevii, viitorii studenţi, în învăţarea limbilor în ciclul preuniversitar, şi pe studenţii interesaţi să găsească în modulele lingvistice, în egală măsură, competenţe comunicative eficiente, competenţe interculturale, modalităţi de acces la cunoştinţe specifice specializării.***

Istoria ne dovedeşte faptul că omenirea mereu a tins spre lichidarea frontierelor dintre statele mici. Procesul globalizării capătă amploare în sec.XXI deoarece creşte importanţa problemelor globale, iar revoluţia informaţională facilitează acest proces. În contextul respectiv Republica Moldova nu poate să rămână izolată de toate ţările implicate în proces, şi o cale de soluţionare a acestei probleme este integrarea europeană a învăţământului.

În vederea realizării obiectivelor stabilite pentru anul 2010, este de aşteptat să se ia măsuri de analiză a progreselor obţinute în Procesul de la Bologna, furnizându-se astfel informaţii utile referitoare la evoluţia procesului, oferind posibilitatea de a adopta măsurile necesare privind îndeplinirea obiectivelor şi la ***cea mai frumoasă Facultate a Universităţilor – cea de Litere!***

BIBLIOGRAFIE

1. Nelu Vicol, Opţiuni complementare ale învăţământului superior: captivare şi creaţie universitară//Hebdomadarul “Moldova suverană”, Chişinău, nr. 85 (20487), 26 mai 2004, p. 3
2. Valentin Guzgan, Perfecţionarea de la declaraţii la acţiuni// Didactica Pro, nr. 3, 2001
3. Liliana Nicolaescu, Evaluarea cadrelor didactice şi dezvoltarea profesională// Didactica Pro, nr. 3, 2001
4. Anatol Ciobanu, Anul 2001 – Anul European al Limbilor. Cunoaşterea limbilor - un imperativ al sec.al XX-lea// Pro Didactica, nr.3(7) an.2001
5. Nadea Cristea, Conştientizăm oportunitatea integrării în spaţiul educaţional european...(interviu cu dl V.Beniuc, Ministrul Educaţiei)// Didactica Pro, nr. 5-6(27-28), 2004
6. Gheorghe Rusnac, Universitatea de Stat din Moldova, Reforma învăţământului universitar, dimensiunea integrării europene// Didactica Pro, nr.6
7. Sorin Cristea, Reforma Învăţământului, Universitatea Bucureşti// Didactica Pro, nr. 5-6 (27-28), 2004
8. Vlad Pâslaru, Politici educaţionale şi reforma învăţământului în R.Moldova// Didactica Pro, nr. 5-6(27-28),2004
9. Reforma Învăţământului: Quo vadis (sondaj de opinii)// Didactica Pro, nr.5-6(27-28), 2004

Clementina NIȚĂ
Universitatea din Piteşti

ENSEIGNER « EN SILENCE »

Résumé *: La recherche didactique a conduit vers la création et l'implémentation de nouvelles méthodes d'enseignement et d'apprentissage des langues étrangères ayant comme objectif principal l'emploi de la langue dans des contextes de communication sociale concrète.*

L'enseignement contemporain est centré vers la limitation du rôle de l'enseignant et la croissance du rôle de l'apprenant. Une des méthodes qui subordonne l'enseignement à l'apprentissage est le Silent Way créé par Caleb Gattegno, éminent mathématicien, mais aussi scientifique et linguiste de renom. Cette approche pédagogique a été créée entre 1954 et 1963 pour l'enseignement des langues étrangères et est focalisée sur les besoins de l'apprenant.

Mots-clés *:enseigner, méthodes d'enseignement, Silent Way, besoins de l'apprenant*

Le nom de l'approche de Gattegno [1] – le Silent Way - dévoile le rôle de l'enseignant durant le processus d'enseignement – apprentissage, celui de rester silencieux autant que possible. Plus exactement l'activité de l'enseignant n'est plus de transmettre des connaissances, des informations ou de donner des réponses et des modèles ; il se limite à garantir l'exactitude de la langue à tous les niveaux et pour toute situation de communication. Le matériel de base de cette méthode qui est disponible pour 15 langues est composé d'un tableau de lecture en couleurs, de 8 tableaux de grammaire et d'un tableau de référence sons/couleurs.

Le tableau sons/couleurs composés de rectangles[2] de couleurs différentes où chaque couleur correspond à un son de la langue est très utile pour rendre les apprenants conscients des distinctions phonétiques et prosodiques de la langue étudiée à tous les niveaux de l'apprentissage (production, écoute et reconnaissance). Les ercices proposés par l'enseignant à partir de ce tableau de rectangles ne font pas appel à la langue maternelle des apprenants, le temps pour assimiler et s'accoutumer au travail avec ce tableau est de deux ou trois heures, les ercices qui associent les couleurs aux phonèmes sont claires, ne présentant aucune ambiguïté. (Laurent : 1992)

Le vocabulaire le plus employé dans la langue à apprendre (environ 500 mots) est structuré dans des tableaux de mots[3] écrits dans les mêmes couleurs que le tableau de rectangles. La présence de la même couleur dans les rectangles qui rendent les sons et dans les mots qui contiennent ces sons-là permet aux apprenants de reconnaître le son et puis de lire et de prononcer correctement.

Toutes les orthographes possibles de chaque son de la langue à apprendre sont présentées dans un ensemble de tableaux, 4 tableaux pour les sons - voyelles et 4 pour les sons – consonnes, nommé le Fidel qui utilise le même code de couleurs que les tableaux de rectangles et les tableaux de mots[4].

Les situations concrètes de communication sont créées à l'aide des réglettes Cuisenaire – des bâtonnets de bois mesurant de 1 à 10 cm. de longueur , ayant une section d'un centimètre carré, peints de telle façon que tous ceux ayant une même longueur soient

de la même couleur. (une réglette verte mise debout sur la table peut représenter Monsieur Vert). L'enseignant ou l'apprenant a besoin d'un pointeur avec lequel il peut montrer un mot ou une phrase ou bien, il peut relier les couleurs aux graphèmes et aux mots ; l'enseignant utilise aussi le pointeur pour mettre en évidence la distribution énergétique de la langue, les regroupements de mots ou de phrases, l'intonation pour produire la langue, le rythme de la structure prononcée.

Un outil de grande importance dans l'enseignement par le Silent Way est le silence de l'enseignant. Par son attitude silencieuse l'enseignant permet aux apprenants d'être autonomes, de mieux montrer et exploiter leurs compétences, leurs capacités et leurs expériences et de développer leurs propres critères pour établir l'exactitude de la langue (Freeman : 1986 :62). Mais, en même temps, l'enseignant doit trouver des moyens non ambigus pour présenter chaque situation pour ne pas être forcé à parler. (Young :1984 :182) Gattegno a créé aussi un jeu de cartes grammaticales qui peuvent être utiles pour les cours en Silent Way et, les enseignants ou les pédagogues qui ont étudié et appliqué cette approche ont aussi créé des matériels comme le panneau des catégories grammaticales, le panneau des constituants de la phrase, les logiciels « *S'éduquer à orthographier* ». (Laurent : 1992)

En ce qui concerne le contenu des cours Silent Way on ne sait rien jamais parce que celui-ci dépend du savoir – faire « *ici et maintenant* » des apprenants qui sont dans une situation de communication créée par eux-mêmes « *ici et maintenant* ». (Gattegno : 1984)

Pour Gattegno, un rôle particulier dans le processus d'enseignement – apprentissage revient au Moi – l'énergie créatrice et libre qui est au centre de l'être – et qui rend l'apprenant ouvert à une nouvelle prise de conscience pour faire face à de nouvelles situations d'apprentissage. Le Moi de Gattegno signifie en même temps volonté, adaptation, sens de la vérité, objectivation, patience, discrimination, imagination, sens de l'harmonie, concentration, vulnérabilité, passion, conscience, intelligence, liberté, sensibilité, perception, action, abstraction, attributs qui doivent être présents chez les apprenants pendant l'apprentissage. (Benstein :1996)

Un rôle fondamental dans le Silent Way a la conscience (C. de Cordoba : 1986). Le mot conscience apparaît dans des contextes différents et décrit plusieurs étapes de l'apprentissage. La conscience est le résultat de l'observation de soi demandée aux enseignants Silent Way ou bien un état qui conduit les enseignants à la réflexion dans l'action. Le mot français « *conscience* » qui de la traduction de l'anglais « *awareness(consciousness/knowing*) » signifie connaissance que les êtres humains ont de leur état d'être, de leurs actes et de leur valeur morale.(Benstein : 1996) C'est exactement ce que Gattegno voulait dire quand il demandait aux enseignants d'être conscients en tant que personnes pour pouvoir être utiles à leurs apprenants. Gattegno emploi aussi « *awareness* » dans « *provoke awarenesses* » qu'on rend en français par «*provoquer les prises de conscience* » et qui décrit un état de compréhensions, de reconnaissances et de réalisations. Par conséquent l'apprentissage a lieu grâce aux prises de conscience provoquées par l'enseignant qui est à même de transmettre aux apprenants le savoir-faire dans une certaine situation de communication.

Le transfert de connaissances de l'enseignant aux apprenants n'existe pas dans cette approche. Il est impossible de transférer des connaissances d'une personne à une autre parce que celle qui possède les connaissances peut les enseigner, mais celle qui les reçoit doit les apprendre.(Young :1984) Les théories - clé qui règnent l'apprentissage Silent Way sont : l'apprentissage est plus facile si les apprenants découvrent ou créent eux-mêmes que s'ils se rappellent ou répètent ce que doit être appris ; l'apprentissage est meilleur s'il y a

des objets qui représentent des notions (la présence du visuel dans l'apprentissage) et l'apprentissage doit être fait dans des situations qui impliquent le matériel à apprendre.(Richard&Rodgers :1986 :99)

Un aspect controversé de l'approche est le problème de la mémorisation et de la rétention : la rétention est possible quand les mots sont associés à des situations concrètes qu'ils permettent d'évoquer et vice-versa et, de plus, la rétention demande moins d'énergie que la mémorisation dont la base est la répétition.(Laurent :1992) En outre, la mémorisation (« *remembering* ») est liée à la première étape de l'apprentissage – le processus d'apprendre tandis que la mémoire (*retention*) se rapporte à la deuxième étape de l'apprentissage, étant le résultat, l'acquisition(assimilation). (Stevick :1980 :51) Le succès dans le processus d'enseignement – apprentissage dépend de la modalité dans laquelle l'information est présentée aux apprenants et bien sûr de la capacité de rétention de ceux-ci. Les situations plus réelles ou concrètes où la langue est plus vive et courante et la pratique de la langue dans ces situations engendrent l'assimilation instantanée ou immédiate de la langue à apprendre.

La nouveauté de l'approche Silent Way vient de la manière dont les activités sont organisées dans la classe de langue, du rôle indirect (silencieux) de l'enseignant, de la responsabilisation plus grande des apprenants qui peuvent avoir tout âge ou sortir de toute classe sociale, de l'autonomie des apprenants et du matériel utilisé pour l'apprentissage et l'assimilation de nouvelles connaissances. Il y aussi des aspects moins acceptés parmi lesquels on mentionne l'impossibilité de l'enseignant d'intervenir plus durant le processus d'enseignement – apprentissage parce qu'il doit rester silencieux et les apprenants n'ont pas la chance d'entendre un modèle d'emploi correct de la langue, la limitation des cours à des situations plus concrètes de vie qui empêchent la transmission des connaissances concernant la culture par la langue et le matériel qui nécessite beaucoup de temps pour la préparation et assez d'argent pour l'acquisition.

Comme toutes les méthodes et toutes les approches d'enseignement – apprentissage des langues étrangères, le Silent Way a ses avantages et ses inconvénients. Pour ceux qui sont intéressés à le pratiquer, ils peuvent exploiter les avantages et peuvent améliorer les inconvénients par l'introduction d'autres modalités ou techniques utiles dans l'enseignement – apprentissage. Ce qui doit être retenu c'est que l'acquisition des langues étrangères est très importante et indispensable dans la société actuelle et les langues apprises doivent être utiles pour la vie immédiate des apprenants.

L'enseignement a besoin en permanence de renouvellement et d'une approche plus pragmatique et plus mobile qui peut se plier pour tout type d'apprenant. Pour obtenir les meilleurs résultats dans le processus d'enseignement – apprentissage on doit établir les objectifs à atteindre, le rôle de l'enseignant, la place de l'apprenant, les compétences à développer, le matériel à utiliser, tout ce qui fait d'une langue un outil, un instrument indispensable à la communication humaine.

[1] entre 1957 et 1958 il a été conseiller technique de l'UNESCO en Ethiopie sur les problèmes d'analphabétisme et il a trouvé la modalité d'associer une couleur à chaque son de la langue et, par conséquent, la vitesse d'apprentissage de l'Amharic, langue éthiopienne a accru.

[2] pour le français il y a 37 rectangles dont 17 pour les sons - voyelles ;

[3] le Silent Way Français est composé de 11 tableaux de mots en couleurs ;

[4] par emple, pour le son anglais /i:/ qui est rouge, on retrouve dans la colonne correspondante en rouge, les 13 possibilités de présentation graphique de ce son en anglais :

« e », « ee », « ea », « y », « ie », « ei », « i », « eo », « ey », « ay », « oe », « ae », « is » (Young :1984) ;

Bibliographie :

BENSTEIN, Patricia, Une vue d'ensemble du Silent Way – les concepts théoriques et leur application (article) in La science de l'éducation en questions, Sydney, 1996 ;
CORDOBA de, C, A Proposal Based on the Silent Way an dits Underlying Theory for the Improvement of Current Teaching Programs, (thèse de doctorat) International College, Los ANGELES, 1986 in Benstein, Patricia, Une vue d'ensemble du Silent Way – les concepts théoriques et leur application (article) in La science de l'éducation en questions, Sydney, 1996 ;
FREEMAN, Larsen, Diane, Techniques and Principles in Language Teaching, Oxford University Press, Oxford, 1986;
LAURENT, Maurice, Parler, lire, s'affirmer, exister (article) in Sciences de l'éducation, Université de Nice, 1992 ;
MARCU, Tiberiu, Repere in didactica limbilor straine, Cartea Universitara, Bucuresti, 2004 ;
PORCHER, Louis, L'enseignement des langues étrangères, Hachette Livre, 2004;
RICHARDS, Jack &T.S. Rodgers, Approaches and Method in Language Teaching, Cambridge University Press,1986 ;
STEVICK, Earl, Teaching Languages: A Way and Ways, Newbury House Publishers, Massachusetts, 1980;
YOUNG, Roslyn, The Silent Way, une réponse à la question « qu'est-ce qu'apprendre ? » (article) in Les Langues Modernes, Paris, 1984 ;

Ana-Marina TOMESCU
Universitatea din Piteşti

L'ENSEIGNEMENT DE LA CIVILISATION EN DIDACTIQUE DU FLE

***Résumé** : L'enseignement de la civilisation et les problèmes qu'il soulève constitue aujourd'hui une des préoccupations primordiales des pédagogues modernes. Dans le siècle de la vitesse et de la technique, où les distances ne se comptent plus, la civilisation nous bombarde sans relâche, par l'intermédiaire surtout des médias, ne nous permettant plus de l'ignorer ou de chercher à l'éviter. Dans un tel contexte nous sommes tenus d'affirmer que "le recours aux faits de civilisation comme moyen d'accès à la maîtrise d'une langue étrangère apparaît comme une nécessité."*[1]

***Mots-clés** : enseignement de la civilisation, culture, langues étrangères*

Pour repérer les démarches d'apprentissage / enseignement de la culture / civilisation utilisées en didactique du français langue étrangère, nous devons tenir compte de la relation établie entre langue - culture - communication. Le premier objectif dans l'apprentissage / l'enseignement des langues est de permettre la communication, qui est la fonction essentielle de la langue. Comme les structuralistes le soulignent, l'utilisation de la langue, comme un moyen de communication entre les hommes, met en évidence sa fonction sociale. En outre elle remplit en même temps la fonction d'établir une relation entre la société et la culture. Chaque culture s'exprime dans une langue différente. À ce propos, Wilhelm Von Humboldt (1984), précurseur de la philosophie du langage, indique que chaque peuple énonce ses pensées et ses idées en se référant à sa façon de percevoir l'univers, à son acquisition intellectuelle et à son expérience. Si l'on veut comprendre la manière de vivre, les plus importantes institutions et conceptions, en plus, les progrès dans le domaine industriel d'un peuple, il suffira d'examiner sa langue. En somme, on ne peut nier l'influence de la langue dans le déroulement de la culture sociale.

Jusqu'à nos jours, dans l'apprentissage / l'enseignement du français langue étrangère on s'est servi de plusieurs approches / méthodes. Dans leur diversité on peut distinguer trois, qui sont sensiblement différentes les unes des autres. Ce sont :

- l'approche traditionnelle, qui se caractérise par les méthodes dites traditionnelles, classiques ou anciennes et aussi par la méthode grammaire-traduction ;
- l'approche structurale / béhavioriste, qui se caractérise par les méthodes directes et par les méthodes audio-orales ;
- l'approche communicative, qui se caractérise par les méthodes communicatives, globales ou audio-visuelles.

Au cours du XIX-e siècle et durant une bonne moitié du XIX-e la civilisation française sera inculquée aux élèves par l'intermédiaire surtout des textes littéraires. Victor Hugo l'avait dit : "la civilisation c'est la littérature" et Simone de Beauvoir de même :

[1] Auba, Jean, *Une approche pour l'enseignement de la civilisation*, dans *Le Français dans le monde*, no. 115/1975, p. 32

"c'est à travers sa littérature qu'on apprend le mieux un pays étranger". Pédagogiquement et psychologiquement parlant, l'étude de la littérature comme seul moyen d'apprendre la langue et la civilisation d'un peuple était justifiée d'un côté par le fait que l'apprentissage de la langue courante trouve sa finalité et son enrichissement dans l'étude de la langue littéraire, et de l'autre, parce que le texte littéraire est plus motivant, d'accès, généralement, plus facile, plus entraînant, plus divertissant. Nous nous permettons de remarquer aussi que tout cela dépend indubitablement des choix qu'on en fait, car la littérature n'est pas tout simplement le reflet de la civilisation d'un peuple, elle est "florilège, sélection, métamorphose."[1] Mais, des décennies d'un enseignement trop prématurément, trop intensément, trop exclusivement littéraire, ont montré les insuffisances du système. Les enseignants ont, de plus en plus, en face d'eux des étudiants soucieux d'actualité, mais moins épris de littérature qu'autre fois, parce que plus ouverts à d'autre sources d'information : la presse, la télévision, la radio, l'internet, le cinéma ; parce que vivant dans un monde plus marqué par la science et la technique ; parce que sensibles au progrès des sciences humaines.

Aussi, au début de ce siècle, est-il question d'une prise de conscience. La civilisation a trouvé de plus en plus une place privilégiée dans l'enseignement, ce qui demande une manière plus systématique d'organisation de ses éléments et de leur diffusion, par l'enseignement des langues étrangères. L'homme, sa formation de tous les points de vue, constitue l'objet et le sujet de tout enseignement. Le professeur de langue étrangère étant convaincu de cette vérité, estime qu'aujourd'hui le système linguistique qu'on donnait à apprendre autrefois, est pauvre, incomplet et parfois faux, si l'on n'en détache, consciemment, des aspects implicitement charités et transmis par le système linguistique respectif, aspects qui, tenant à la mentalité, à la création spirituelle et à la création matérielle d'un pays et d'un peuple en sont la civilisation et la culture. Devant la masse informe et rebelle qu'est la civilisation, devant la diversité des matières, devant tout un ensemble d'œuvres et de structures, il s'impose un échantillonnage des faits, le choix et la mise en évidence des rapports qui unissent entre eux les différents domaines de la vie. Il faut considérer la civilisation comme un tout vivant, qui, par l'intermédiaire des enseignants maîtrisant une méthode ou des méthodes, passe à l'état de réalité vivante, dont tous les éléments se tiennent à travers tout un réseau d'autres connaissances.

Au de-là de toute définition de la civilisation, on peut trouver un problème sous-jacent, qui concerne la natures des éléments constitutifs, la cohérence, l'originalité, la localisation, la continuité. C'est en pensant surtout aux deux premiers qu'on a proposé une vision hiérarchisée, sur le plan de la société, du concept de civilisation et qui est :

a) un substrat constitué par ce qui peut être identifié comme les réalités de la civilisation. Par emple, pour la civilisation française actuelle, la répartition des Français en population active et non active, la situation de l'économie, le découpage de l'année en temps de travail et temps de loisir, la structure et les fonctions de la famille, etc. ;
b) les manifestations de la civilisation, ou réalisation plus ou moins individualisées selon les différents sous-systèmes sociaux – générations, classes sociales, situation professionnelle, milieu urbain ou rural, auquel appartient l'individu. Par manifestations entendons des attitudes concrètes (en face de la vie, de la tradition ou du changement) ; des habitudes et des comportements (à l'égard des hommes en général, des étrangers ou des concitoyens, en famille ou dans le milieu

[1] Reboullet, A., *L'enseignement de la civilisation française*, p. 5-6

professionnel) ; l'usage d'un outillage mental (la notion de temps, d'espace, la langue en tant qu'elle se réalise dans le discours individuel) ;

c) un système conçu comme un ensemble supposé cohérent, propre à chaque communauté, qui pourrait être dégagé à travers les manifestations et au-delà d'elles.

Cette analyse à trois niveaux pourrait être particulièrement fructueuse sur le plan de l'enseignement parce que :

a) on évite de limiter l'enseignement de la civilisation à un inventaire encyclopédique des réalités ou à une étude abstraite des caractères généraux de la culture, non sous-tendue par une analyse concrète des manifestations, étude qui risquerait d'idéaliser cette civilisation ou de la réduire à des lieux communs ;

b) en plaçant au cœur même de l'enseignement de la civilisation française l'étude des manifestations, elle permet une harmonisation plus heureuse des contenus linguistiques et culturels et la possibilité d'une démarche similaire dans l'étude de la langue et celle de la civilisation.

L'enseignement ne peut que sensibiliser les étudiants devant une culture étrangère. On réalise de cette manière "l'accumulation atténuée" et ceci par l'intermédiaire du professeur, la personne la plus compétente et la plus importante. Soit qu'il appartienne au pays dont il enseigne la langue et la civilisation, et alors il en est le représentant, le témoin et le reflet, soit qu'il ait une formation solide qu'il l'ait aidé à s'approprier, par une connaissance profonde et intériorisée, la civilisation du pays dont il enseigne aussi la langue, le professeur peut rendre l'élève capable de "comprendre sans répéter, se représenter sans revivre, se faire un autre en restant soi-même."[1] Il serait intéressant de signaler que l'existence même de ces difficultés qui attestent les différences entre deux cultures, présente, comme un revers de la médaille, quelques avantages aussi. L'analyse et l'étude comparée de deux cultures, constitue, contrairement à celle linguistique, qui doit être épargnée le plus longuement à l'étudiant, un des meilleurs moyens de provoquer la réaction de la classe, l'expression orale, surtout. C'est ainsi qu'on arrive par l'analyse comparative :

- à la découverte de sa propre culture ;
- au perfectionnement linguistique ;
- à la possibilité de compréhension d'une autre culture.

Tous les hommes et spécialement les enfants, les élèves ou les étudiants, sont intéressés par ce qu'il y a de singulier, de spécifique dans le comportement des autres et ne se laissent presque jamais d'écouter des histoires à cet égard. Mais, cela ne doit pas entraîner les professeurs à tenir des classes dans le but unique de réaliser une bonne classe de conversation au cours de laquelle on enregistre des divergences culturelles.

Il ne faut pas oublier qu'aujourd'hui l'étude d'une civilisation étrangère signifie un enrichissement culturel fondé sur la notion de complémentarité plutôt que sur celle d'emplarité. Ce que l'étudiant découvre par l'étude globale d'une culture étrangère est, dans un certain sens, une découverte faite sur sa propre culture. Nous pouvons avoir des révélations sur notre propre civilisation, justement grâce à la désorientation dans laquelle nous situe à un moment donné l'étude d'une langue et d'une civilisation étrangère. Comme application pratique pourraient être profitables dans ce sens, des ercices du genre :

- textes de provocation : ce que les Français pensent des Anglais ; les Roumains des Espagnols ;

---

[1] Ricœur, P., art. *Civilisation universelle et cultures nationales*, dans *Esprit* no. 10, p. 439

- textes "croisés" : la cuisine roumaine vue par un italien ; la corrida espagnole vue par un Américain ;
- des enquêtes directes ou indirectes sur le logement, les loisirs, etc.

Il est souhaitable que les étudiants qui partent dans leur étude de la comparaison initiale entre les deux cultures en question arrivent, de façon consciente, non seulement à constater les différences, mais aux solutions que chaque culture a pour l'aspect en question. Cela témoigne de l'originalité, de la créativité, de la résistance dans la tradition, de la personnalité des cultures. Pour ce qui est du perfectionnement linguistique par l'analyse comparative il existe une seule solution : "Le contenu de la sémantique d'une langue c'est l'ethnographie de la communauté qui parle cette langue. Ce parallélisme entre culture et vocabulaire n'est pas sans application : l'acquisition d'éléments de civilisation étrangère est indispensable à l'enrichissement de la possession (par les étudiants) de la langue étrangère."[1]

Une méthode bien intéressante pour l'enseignement de la culture et de la civilisation est présente dans "Cours de Sorbonne, Langue et Civilisation Françaises". Sous la forme unique de 256 pages, elle raconte l'histoire d'un groupe d'amis qu'on suit dans leur vie quotidienne, professionnelle, sentimentale, tout au long d'une année universitaire. L'histoire se présente sous une forme théâtrale, sous la forme d'une pièce en quatre actes. Chaque acte comprend 7 leçons ou scènes et chaque scène compte 8 pages. L'une de ces pages est entièrement consacrée à l'apprentissage / l'enseignement de la culture / civilisation française. Cette page de civilisation, qui entre dans la thématique de la scène étudiée, met l'accent sur l'aspect culturel. Elle servira donc de support à une découverte de la culture française. Les étudiants ont déjà eu un aperçu de cette culture à travers "des textes qui traitent des modes de vie, des goûts artistiques (théâtre et cinéma) des Français." Les documents iconographiques se présentent sous forme de photos colorées. Toutes ces photos sont appuyées par des citations des auteurs célèbres et par des chansons populaires. Et, en bas de page, il y a trois questions pour faire examiner le document : "Lecture de l'image", "Imaginez", "Et chez vous ?". Quant au mode d'utilisation de ces pages, "le professeur fera examiner le document et, par les questions du bas de page et par les questions qu'il pourra introduire lui-même, il amènera l'étudiant à travers cette approche culturelle que constitue ce document, à une révision des notions étudiées dans la scène, puis à une plongée dans son imagination et enfin à un retour vers sa propre culture."[2] Somme toute, cette méthode bien moderne joint l'utile à l'amiable et, à coup sûr, atteint son but. Son point de départ est une autre méthode, connue sous le titre "Cours de Langue et de Civilisation Françaises, I" (1953). Dans l'"Avertissement" du manuel, on disait qu'"il n'est pas seulement une méthode de langue, mais encore un livre de civilisation française"[3]. Quant à la démarche, par la fiction d'une famille visitant la France, on essaie de donner implicitement "un portrait sincère des mœurs et des coutumes" de la France. En outre, à la fin du volume, on donne, sous la rubrique "En France", une série de documents (le plus souvent de photos monochromes) accompagnés des explications brèves sur la culture française. Ces deux méthodes, publiées à 50 ans d'intervalle, sous la même dénomination, nous donnent la possibilité de faire quelques remarques :

---

[1] Mounin, G., *Problèmes théoriques de la traduction*, p. 55-56

[2] Berchiche, Y. ; M., Dubois ; R., Mimran, *Cours de la Sorbonne, Langue et Civilisation Françaises*, p. 255

[3] Mauger, G., *Cours de Langue et de Civilisation Françaises*, p. VIII

a) – dans les deux méthodes il s'agit d'une cohérence du point de vue thématique entre le sujet étudié et l'objectif culturel ;

b) – alors que les thèmes sur la culture / civilisation française se présentent de façon à nous informer, comme s'il faisait des cours de géographie ou d'histoire, dans "Cours de Langue et de Civilisation Françaises, I", ceux-ci sont prévus dans "Cours de Sorbonne, Langue et Civilisation Françaises", comme un moyen de conversation à l'aide des ercices ;

c) la deuxième méthode cherche à donner aux apprenants un aperçu sur la culture / civilisation française à travers des textes qui traitent des modes de vie, des goûts artistiques, mais la première ne se diffère pas d'un guide de voyage rédigé pour Paris ;

d) alors que les éléments culturels se présentent dès le début sous une rubrique intitulée "Civilisation" dans "Cours de Sorbonne, Langue et Civilisation Françaises", ceux-ci sont donnés dans l'appendice et dès la 35-e leçon dans "Cours de Langue et de Civilisation Françaises, I".

Si la compréhension d'une culture (civilisation) étrangère est le résultat des observations et des explications des faits (causes, structures, fonctions), l'incompréhension c'est justement l'inverse, l'inobservation ou l'observation superficielle. Cette dernière accorde plus d'importance aux différences ou bien au pittoresque et à l'exceptionnel. À cela s'ajoute la charge d'affectivité qui accompagne toute observation et qui menace de transformer souvent une différence en un antagonisme. Nous croyons donc qu'il serait utile de voir se développer une science contrastive de la culture (ou civilisation) qui poursuive des préventives et thérapeutiques tout comme la linguistique contrastive et qui tienne compte, toujours à l'emple de celle-ci, des interférences positives et négatives dues à la culture de départ de l'étudiant.

En somme, comme G. Zarate souligne, en didactique des langues étrangères, l'apprentissage / l'enseignement de la culture / civilisation est encore un débat pour quelques raisons. La première est que la didactique des langues n'a pas donné de réponses assez claires aux questions : en matière de civilisation quoi et comment enseigner, avec quels outils, quels documents et quels objectifs ? La deuxième est générée par le fait qu'"il n'existe pas des grammaires des cultures, comme il existe des grammaires de langues, tout insuffisantes qu'elles sont." [1]

Bibliographie :

BERCHICHE, Y. ; M., DUBOIS ; R., MIMRAN, *Cours de la Sorbonne, Langue et Civilisation Françaises*, Clé International, Paris, 2000

CAPUS-CIOCHETTI, J. ; DANGAUTHIER, Ch. ; PLAZOLLES, L., *Le Français dans la vie d'aujourd'hui*, Nathan Technique, Paris, 1994

MAUGER, G., *Cours de Langue et de Civilisation Françaises*, Hachette, Paris, 1953

REBOULLET, A., *L'enseignement de la civilisation française*, Hachette, Paris, 1973

TĂNASE, Alexandru, *Cultură şi civilizaţie*, Ed. Politică, Bucureşti, 1974

ZARATE, G., *Enseigner une culture étrangère*, Hachette, Paris, 1986

[1] Zarate, G., *Enseigner une culture étrangère*, p. 7

Angelica VÂLCU
Universitatea « Dunãrea de Jos », Galați

DISCOURS ORAUX ET TECHNIQUES DE COMPRÉHENSION ORALE

Résumé *: La pratique de l'oral ne pourrait être profitable que si elle correspond à un véritable besoin de s'exprimer ou de comprendre. Du point de vue de la linguistique, la maîtrise de l'oral n'est pas une simple transposition de l'écrit. Les normes et les contraintes syntaxiques et morpho - syntaxiques sont différentes car la compréhension des discours oraux implique tout un ensemble d'éléments discursifs et textuels tels que : l'énonciation, le contexte, le degré de familiarité des thèmes abordés, les structures sémantiques du texte, etc.*

C'est pourquoi une pédagogie de l'oral passe par la création de véritables situations de communication où les apprenants seront confrontés à des contraintes de communication qui obligent à surmonter des difficultés nouvelles et aident à acquérir des compétences interactionnelle et communicative.

Mots-clés *: discours oral, techniques de compréhension orale, pédagogie de l'oral*

Chaque champ disciplinaire comporte une ample série de discours oraux. L'intégration, dans le cours de langue étrangère, des discours fonctionnant de façon très différente suppose la diversification des techniques en termes d'enseignement de la compréhension. On sait très bien que l'école est un lieu d'apprentissage mais aussi de socialisation. Pour pouvoir ercer incontestablement sa citoyenneté, pour pouvoir ercer son métier, en un mot se mouvoir dans tous les milieux sociaux, le citoyen devra être capable de communiquer n'importe où et avec n'importe qui. De ce point de vue, il est obligatoire l'acquisition d'un ensemble de compétences langagières.

L'objectif général d'un enseignement de l'oral est celui d'élargir l'expérience discursive de chaque apprenant, tant du point de vue de la réception que de la production en variant les genres discursifs pour favoriser la pratique des variations langagières. L'atteinte de cet objectif permettra aux élèves d'être à l'aise dans des contextes socioculturels différents.

Le discours oral a un statut particulier étant un élément transversal et à la fois un outil, un support et un savoir à maîtriser à l'école. La compréhension de l'oral est très variée, allant des consignes dans toutes les disciplines à la compréhension d'une leçon, mais aussi de messages diffusés à la radio ou de la télévision, de n'importe quel dialogue aussi bien avec des pairs qu'avec des adultes connus ou non.

Il est clair qu'on n'est pas égal devant la réalisation de certains actes de parole : « *certaines personnes disposent dans leur environnement de modèles langagiers suffisamment divers pour pouvoir tirer profit des interactions orales qu'ils auront avec les autres, dans des situations de communications variées, dans des sphères sociales diverses ; mais les autres risquent d'être enfermés dans des sphères de communication de connivence, et être les objets de jugement extrêmement négatifs, pouvant aller jusqu'à des jugements d'exclusion* »[1]

---

[1] Maurer, Bruno, Université Montpellier III, *Politesse, respect : de quelques implications sociales de la didactique de l'oral*, www.eduscol.education.fr.

C'est pourquoi la maîtrise de ces compétences devient de plus en plus importante dans les sociétés modernes et est considérée un critère pour l'évaluation, le jugement et la catégorisation des individus. A l'oral, une information non captée ne peut être récupérée plus tard et cela peut avoir un effet de propagation sur la suite du message quand le sujet essaie de mobiliser ses savoirs à retrouver ce qui a été dit. De ce fait, le taux de non-réponse est élevé à l'oral (*variant de 6 à 68% vs de 1 à 39% à l'écrit*) [1]

Maîtriser la langue orale et la communication, dans la vie privée comme dans le travail ou la politique, c'est un atout majeur. Mais c'est à l'école de développer de telles compétences? « *Faut-il scolariser l'oral? Est-ce une mesure de démocratisation ou une emprise excessive sur la personnalité et la sphère privée?* » [2]

Si l'on a en vue le phénomène de la mobilité internationale de nos étudiants, on verra que pour une bonne insertion de ces étudiants dans les cursus étrangers il est absolument nécessaire une solide compétence de compréhension orale. Pour Dolz et Schneuwly (1998), la compréhension des genres oraux fait appel à tout un ensemble d'éléments discursifs et textuels : l'énonciation, le contexte, le degré de familiarité des thèmes abordés, les structures sémantiques du texte, l'ordre des informations dans le texte, les procédés de textualisation (ex. les reprises anaphoriques, éléments de connexion/segmentation, les modalisations), les caractéristiques de la textualité orale (articulation, élocution, qualité de voix, intonation, accent d'insistance, rythme, etc.).

L'oral est un champ d'apprentissage parmi d'autres et son enseignement est inscrit dans les objectifs des programmes de langues étrangères du MEC.

Pour repérer, dans la multitude des recherches, un appui pour la didactique de l'oral, nous avons repris quelques propositions appartenant à Michèle Leboulanger, propositions faites dans une communication à l'Université d'été « Oral-Oralité » Charleville-Mézières 27-28-29 août[3] 2001.

M. Leboulanger nous suggère, comme support pour les études de didactique de l'oral, les courants théoriques suivants :

- la *socio-linguistique* pour laquelle le langage est, tout d'abord, l'utilisation de règles pour des rapports de domination voire de conflits liés aux facteurs sociaux qui le déterminent : par emple, les discours juridique, didactique, politique, etc.
- le *courant pragmatique* issu des recherches de C. Kerbrat-Orecchioni ; il s'agit du modèle interactionniste des échanges verbaux et de l'importance accordée aux contraintes de l'univers de discours : à qui l'on s'adresse, quand et dans quel but, dans quel cadre, avec quel enjeu pour soi, pour l'autre, etc. et des contraintes concernant la rhétorique (quel genre de message à produire, quelles seraient ses règles de fonctionnement. De cette direction de recherche nous retenons aussi les idées de la théorie des actes de langage. Ce sont Austin et Searle qui affirment que tout énoncé est porteur d'intentions et particulièrement l'intention de faire ou de faire faire quelque chose. Ce qui nous reste est de repérer les « conditions de succès » des actes linguistiques engagés.
- le *courant énonciatif* qui a comme préoccupation l'étude des modalités variées des discours : positive, négative, dubitative.

---

[1] http://www.irdp.ch/publicat/resume/christiane.htm
[2] idem
[3] Leboulanger, Michèle, « Oral-oralité », communication à l'Université d'été de Charleville-Mézière, 2001, http://crdp.ac-reims/cddp10/ress_ped/dossiers/oral/9.htm

À partir de ces données théoriques on pourra étudier les interrelations dans la classe pour mettre en évidence des points de tension, de difficulté et, en même temps, didactiser certains genres clairement identifiés comme le débat, la plaidoirie, la revue de presse, le journal télévisé, etc.

Il faut encore ajouter que cette compétence de compréhension orale des discours professionnels n'est pas vraiment préparée par les formations linguistiques généralistes car les documents sonores mis à la portée des apprenants n'ont pas toujours les caractéristiques les plus marquées des discours professionnels quelle que soit la spécialité de la discipline enseignée. Parmi ces caractéristiques nous allons souligner premièrement, la longueur des discours et deuxièmement, le fait que les discours oraux sont des discours en élaboration permanente. Cette deuxième caractéristique se traduit sous forme de reprises, précisions, digressions diverses qui rompent la linéarité syntagmatique des autres types de discours.

Pour illustrer ces phénomènes nous allons prendre un emple d'un article de l'aire du discours politique pris du journal québécois Tribune Libre. C'est le discours d'un membre du Parti Québécois, discours tenu après avoir échoué dans la tentative d'obtenir la souveraineté du Québec.

« La scène était quasi-biblique : à mesure que les urnes révélaient leur implacable verdict, les éléments de la nature ne cessaient de se déchaîner. Le tonnerre, les éclairs, les rafales de vents qui se sont abattus sur le Québec semblaient avoir été attisés par la prise de conscience horrible et intolérable que plus rien ne sera comme avant au Québec. Désormais, c'est un Québécois d'Ottawa, authentiquement et résolument fédéraliste, qui mène les destinées de notre nation.

Les militants sincères, ceux qui n'ont eu d'autre volonté que de voir le Québec accéder à sa pleine indépendance n'ont pas, en cette soirée, le cœur à trouver de petites victoires morales dans ce flot de résultats négatifs. Évidemment le Parti Québécois n'est pas écrasé. Évidemment nous allons former une opposition forte, sérieuse et souverainiste, mais le problème, c'est que nous ne sommes plus en mesure de faire l'histoire. Désormais, nous ne pouvons que subir les décisions d'hommes et de femmes aux idées et projets diamétralement opposés aux nôtres. Certains ont peut-être songé à ces 1000 jours, à Buenos Aires, à cette échéance promise qui vient de s'éloigner brutalement de nous. Cette quête que nous avions entreprise ensemble et qui devait nous mener à cette Terre promise qu'est la souveraineté s'est brutalement arrêtée à la première étape intermédiaire, celle des 300 jours. C'est le souffle coupé net que nous devons nous rendre compte aujourd'hui que cette entreprise folle qui nous était proposée par notre chef, faire la souveraineté du Québec en 1000 jours malgré le marasme de nos troupes, était vouée à l'échec » (Le 14 avril 2003,Guillaume Ducharme, Membre du Parti Québécois, TRIBUNE LIBRE - dimanche 27 avril 2003, le 14 avril 200).

A une première analyse, on observe que les énoncés de base (*le Parti Québécois n'est pas écrasé, on va former une opposition forte,* etc.) sont interrompus à plusieurs reprises par diverses digressions qui ne sont que de parenthèses orales et qui nous empêchent d'interpréter le discours seulement sur le plan syntagmatique.

La trame énonciative constituée du récit du déroulement des élections concernant l'indépendance de la ville du Québec est suspendue souvent par :

- la description de l'atmosphère générale après la fin du vote ; les éléments de la nature – tonnerre, éclairs, rafales de vent – s'ajoute à la prise de conscience « *que plus rien ne sera comme avant au Québec* » ;

- les répétions des syntagmes, nominales, verbales, adverbiales, etc. (par ex. l'adverbe « *évidemment* ») ;
- les références à la situation discursive *:* ex. *« Certains ont peut-être songé à ces 1000 jours, à Buenos Aires, à cette échéance promise qui vient de s'éloigner brutalement de nous »*;
- la contextualisation du récit : ex. *« La scène était quasi-biblique : à mesure que les urnes révélaient leur implacable verdict, les éléments de la nature ne cessaient de se déchaîner. Le tonnerre, les éclairs, les rafales de vents qui se sont abattus sur le Québec semblaient avoir été attisés par la prise de conscience horrible et intolérable que plus rien ne sera comme avant au Québec », etc.*

Ces interventions nommées dans la littérature de spécialité ***« décrochements discursifs »*** constituent des incursions dans la trame énonciative qui permettent au locuteur de mener plusieurs discours en parallèle en se situant sur plusieurs plans temporels et spatiaux.

Accéder aux contenus de discours (voir l'emple ci-dessus), présuppose une bonne perception de la manière dont le locuteur dirige son discours, une compréhension de la construction macro - syntaxique qui permet de reconstituer les différents niveaux d'énoncés enchaînés et les relations qu'ils entretiennent. Cette compétence joue un rôle fondamental dans l'activité de prise de notes, activité presque permanente dans l'interaction didactique. La prise en compte de ces phénomènes soutient le renforcement d'une part, de la compréhension des cours, d'autre part, de la cohérence entre compréhension orale et prise de notes.

Si les énoncés de base sont, d'habitude, homogènes du point de vue sémantique, les énoncés secondaires se caractérisent par une grande diversité ce qui oblige l'étudiant de faire un choix au moment de la prise de notes. Il est donc essentiel de distinguer les énoncés secondaires, de les classer en fonction de la liaison sémantique qu'ils entretiennent avec l'énoncé primaire ou pour mieux dire en fonction de leur degré d'autonomie par rapport à cet énoncé.

Sur le plan didactique ce phénomène discursif (le décrochement discursif) riche et comple est une source de difficultés pour nos étudiants. Nous, les enseignants, nous savons que les apprenants, quels que soient l'interlocuteur, le lieu, le moment, la visée de leur intervention, *« mobilisent les mêmes paramètres d'expression, passant souvent pour impertinents voire insolents alors qu'en fait, ils ne maîtrisent pas cette différenciation, n'ont peut-être pas connaissance ni même conscience qu'elle existe »*[1]. C'est à cause de ce manque de variation qu'il nous semble nécessaire d'élargir l'inventaire scolaire traditionnel et de s'intéresser à d'autres formes de discours sociaux.

Ces **scénarios d'apprentissage** proposent aux étudiants de développer des compétences et d'acquérir des connaissances de façon créative. Au moyen de débats, d'analyses, d'entrevues, de sondages, de productions médiatiques, les étudiants pourront découvrir des gens et des événements qui ont marqué notre société et favorisé son évolution. Les scénarios d'apprentissage, les pistes d'analyse et de réflexion et les activités suggérées ont été élaborés afin que les élèves puissent développer : la curiosité intellectuelle; l'esprit critique et le sens civique; la créativité; la faculté de travailler en

[1] Leboulanger, Michèle, « Oral-oralité », communication à l'Université d'été de Charleville-Mézière, 2001, http://crdp.ac-reims/cddp10/ress_ped/dossiers/oral/9.htm

« communauté d'apprentissage »; la capacité d'entreprendre ou de mettre en perspective les problématiques liées aux rapports sociaux et identitaires, etc.

Ces propositions pédagogiques fournissent en outre l'occasion d'amorcer une démarche **d'éducation aux médias** et favorisent l'intégration des technologies de l'information et des communications.

Enfin nous voudrions souligner l'ensemble des compétences mises en jeu dans le but d'atteindre l'objectif général d'un enseignement de l'oral.

Il s'agit de : - la compétence pragmatique qui suppose la connaissance des contextes de référence (à qui on s'adresse, quand, dans quel but, dans quel cadre, etc.) ;

- la compétence référentielle qui signifie la gestion des contenus ;
- la compétence discursive, c'est à dire la connaissance des modèles langagiers naturellement employés dans chaque type de situation : savoir quel genre de message produire, avec quelles règles de fonctionnement ;
- la compétence linguistique : énonciative, textuelle, morphosyntaxique, lexicale, modalisation des propos ;
- la compétence paralinguistique qui concerne la phonologie et la prosodie, l'intonation, les gestes, la mimique, etc.
- la compétence stratégique : articulation des différentes dimensions pour communiquer efficacement ;
- la compétence psychologique ce qui implique la représentation de l'autre, l'affectivité.

Toutes ces compétences aideront l'apprenant à se débrouiller dans les trois postures dans lesquelles peut se trouver l'individu : a) l'écoute (réception), b)l'expression (discours où le locuteur a le monopole de la parole), la production ou la construction de la pensée et la relation à l'autre ; c) l'intercommunication qui implique l'échange de discours entre le locuteur et plusieurs interlocuteurs. L'appropriation des différentes compétences selon les différentes situations de langage ne peut se contenter d'une simple fréquentation des genres. Des moments d'activités métalinguistiques sont indispensables. Pour cela l'action didactique peut jouer sur plusieurs paramètres : le type d'approche didactique, la méthode pédagogique, la tâche demandée à l'apprenant, les supports d'analyse, etc.

En guise de conclusion, il faut rappeler que les propositions faites par nous sont simplement destinées à faire avancer la réflexion didactique et attirer l'attention sur l'importance d'une pédagogie de la compréhension.

BIBLIOGRPHIE :

DESCOTES, Michel , *La communication dans la classe de langue*, Bertrand Lacoste, Paris, 1995

DOLZ, J., Schneuwly, B., *Pour un enseignement de l'oral : initiation aux genres formels. Paris :* ESF, 1998

LEBOULANGER, Michèle, « Oral-oralité », communication à l'Université d'été de Charleville-Mézière, 2001, http://crdp.ac-reims/cddp10/ress_ped/dossiers/oral/9.htm

BEAUCOUSIN Virginie / DEMAITRE Véronique – *Jeu de rôles du Tribunal pour les enfants* Collège Albert Camus - La Chapelle St Luc, 1992

WIRTHNER, M., MARTIN, D. & PERRENOUD, Ph., *Parole étouffée, parole libérée : fondements et limites d'une pédagogie de l'oral*. Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1991

http://www.irdp.ch/publicat/resume/christiane.antoniazza@irdp.unine.ch

http ://www.eduscol.education.fr

Nelu VICOL,
Institutul de Ştiinţe ale Educaţiei Chişinău
Violeta POPA
Colegiul Financiar Bancar

MODELUL EXPLICIT AL STUDIULUI LIMBII ŞI LITERATURII ROMÂNE – DESPRE ÎNTREGURI ŞI APARENŢE ALE LEGISLAŢIEI LINGVISTICE DIN REPUBLICA MOLDOVA

Résumé : La situation où l'école préuniversitaire se trouve aujourd'hui est paradoxale: des manuels, des curricula, d'autres matériaux s'appellent "langue roumaine", mais la legislation, la constitution et la conception emploient le terme"langue moldave".

Mots-clés : législation linguistique, langue et littérature roumaine, identité linguistique

Identitatea lingvistică a românilor-moldoveni este şi astăzi jucată neruşinat la mese de scandal politic şi partidic urmată de procesul degradării limbii române vorbite şi scrise. Prin aceasta punctăm noţiunea de "cotitură lingvistică" a comunicării care deocamdată în Republica Moldova nu este conştientizată în calitatea ei de "ştiinţă transmisibilă" în peisajul lingvistic. Poluarea limbii române se face zi de zi, cu orice ocazie şi în orice împrejurări. Presiunea lingvistică de mai mult de 180 de ani s-a extins şi se extinge asupra vorbitorilor autohtoni printr-o schizoglosie mozaicantă a triglosiei rusa-"moldoveneasca"-româna.

Procesul de "chimie verbală" [1] se materializează în şcoala preuniversitară (dar şi în cea universitară) prin dozaje fonice intolerabile pentru limbajul literar şi fortifică năzuinţa elevilor de a epuiza capacitatea expresivă şi literară a cuvintelor din perspectiva unor hiperrusisme "agăţate" frazelor româneşti, ei înşişi "înăbuşindu-se" sub rigorile unui amalgam glotic ce îi face jalnici. Care sunt cauzele unei astfel de "zone de subducţie" fonică a limbii române literare în şcoala preuniversitară? Este cunoscută realitatea că o dată cu Perestroika lui Gorbaciov, în Republica Moldova prin anii 1988-1989 s-a început Mişcarea de eliberare şi emancipare naţională. Sub presiunea maselor, regimul sovoietic a adoptat Legislaţia lingvistică, recunoscând limba de stat (moldoveneasca) şi grafia latină [2]. După 1991 situaţia gloto-politică în Republica Moldova s-a schimbat în comparaţie cu ceea ce a fost, şi anume:

- s-a recunoscut identitatea lingvistică moldo-română;
- s-a revenit la grafia latină;
- s-a legiferat limba de stat (oficială), care a început să funcţioneze în:

a) organele puterii de stat, administraţia de stat, organizaţiile nonguvernamentale, întreprinderi şi instituţii;
b) sfera învăţământului, ştiinţei, economiei, culturii;
c) lucrările de secretariat, acţiunile penale, civile, administrative şi notariale, organele de înregistrare a actelor de stare civilă;
d) denumiri şi informaţii etc.

În republică existau şi unele organe de stat create ad-hoc pentru a supraveghea implementarea Legislaţiei lingvistice:

1. Centrul Naţional de Terminologie;

2. Departamentul Relaţii Interetnice şi Funcţionarea Limbilor;
3. Comisia Republicană pentru controlul asupra realizării Legislaţiei lingvistice privind funcţionarea limbilor vorbite în republică.

S-au elaborat şi s-au implementat Curriculumul naţional (Programe pentru învăţământul liceal) la aria "Limbă şi comunicare" (Chişinău, Centrul Educaţional "Pro Didactica", 1999), Curriculum de limba şi lietartura română. Clasele V-IX (Iaşi, Editura Dosoftei, 2000), s-a elaborat şi editat cadrul conceptual "Dezvoltarea şi implementarea curriculumului în învăţământul gimnazial" (autor: Vl. Guţi, Chişinău, Grupul Editorial "Litera", 2000). S-au editat manuale şi alte materiale didactice în limba română la toate ariile curriculare.

Datorită acestora, se permite să afirmăm că putem vorbi despre întreguri ale unor lucruri privind funcţionarea şcolii preuniversitare. Şi cu toate cele menţionate, situaţia gloto-politică în Republica Moldova lasă mult de dorit, fundamentând nu întregurile, ci aparenţele. Se mai duce şi astăzi "războiul limbilor, războiul glotonimic": supremaţia "limba moldovenească-limba română; articolul 13 al Constituţiei nu este nici până astăzi reformulat privind statutul limbii române ca limbă ofocială (de stat); limba română încă nu a devenit o limbă de comunicare interetnică; bilingvismul tradiţional nu a părăsit scena glotică; fiecare al treilea elev din Republica Moldova învaţă în şcolile ruse; în învăţământul universitar funcţionează peste 60 de universităţi, zeci de colegii, şcoli de meserii a căror majoritate sunt instituţii private şi în care limba de predare este în majoritatea cazurilor cea rusă; republica este actualmente un stat fărâmiţat unde nu funcţionează nici limba majoritară – româna, nici limbile minoritare - ucraineana şi găgăuza, ci limba rusă (în cele trei unităţi teritorial-administrative: Transnistria, Taraclia şi Gagauz-Yeri); exodul de braţe de muncă (peste 800.000 de medici, pedagogi, muncitori, agronomi autohtoni au părăsit republica în căutare de locuri de muncă şi de câştig, în locul lor rămânând şi venind populaţie străină care nu cunoaşte şi nici nu doreşte să cunoască limba română); mortalitatea întrece cu mult natalitatea şi de aceea în republică s-a ajuns la "statistica de război" (în fostul judeţ Edineţ în anul 2000 s-au înregistrat circa 800 de decese şi numai 426 de naşteri) [3]; aproape 15 posturi nenaţionale de radio şi televiziune invadează eterul nostru cu emisiuni difuzate exclusiv în limba rusă (Evropa Plius, Severnâi dojdi, Hit FM, Naşe radio, Poli disk, Nit, Radio Rossii, Radio semi na semi holmah etc.); nu s-a desfăşurat nici atestarea populaţiei alofone şi a personalului de conducere privind cunoaşterea limbii române (în actualul guvern trei miniştri nu cunosc şi nu pot vorbi româneşte); statul nu a elaborat nici până astăzi politica lingvistică în conformitate cu adevărul ştiinţific şi istoric. În scimb, în iulie 2003 a fost elaborată "Concepţia politicii naţionale de stat a Republicii Moldova" cu "Expunerea de motive la proiectul legii respective" unde se menţionează că "la elaborarea textului concepţiei au fost luate în considerare concluziile experţilor Comisiei de la Veneţia a Consiliului Europei, domnii Christoph Grabenwarter şi James Hamilton". Nu putem să ne expunem şi "motivele" noastre dacă domnii consilieri/experţi au sesizat şi anumite aparenţe ale acestei "concepţii" din titlul IV "Sarcinile politicii naţionale de stat", capitolul 3 "În sfera instruirii şi educaţiei", şi anume:

- …educarea şi instruirea tinerei generaţii în spiritul respectului faţă de limba moldovenească… în calitatea… de bază naţional-spirituală a Patriei lor comune;
- …asigurarea reală …a învăţării limbii moldoveneşti şi a istoriei Moldovei…;
- asigurarea de condiţii pentru păstrarea şi dezvoltarea în continuare a funcţiilor oficiale ale limbii ruse.

Este imperios şi astăzi să reamintim – chiar în auditorii selecte – sensul profund al modelului explicit privind studiul de limba şi literatura română vizavi de sensul profund al

Legii "Cu privire la statutul limbii de stat a Republicii Moldova", adoptată la 31 august 1989. Scopul acestui document constă în lichidarea deformărilor survenite în construcția lingvistică…, în luarea sub protecția statului a limbii şi a funcționării ei în toate sferele… În contextul acesta, apar întrebările: în Republica Moldova "construcția lingvistică" a curmat procesul degradării limbii în vorbirea şi scrierea elevilor români-moldoveni sub influența unui bilingvism dăunător pentru exprimarea orală şi scrisă?; care este situația privind activitatea lingvistică a şcolii preuniversitare vizavi de situația sociolingvistică din republică? Această legislație şi constituția republicii fac referință la termenul de "limbă moldovenească" având statut oficial. Însă concepția numită supra face o altă referință la statutul de limbă oficială pentru limba rusă, cu toate că nici o altă lege nu declară oficial atare sitauție. Despre ce este vorba aici: despre întreguri ale "constructivismului lingvistic" ori despre aparențele lui? Cum trebuie orientați elevii în atare situație? Care trebuie să fie atitudinea profesorilor vizavi de "întregurile" politicii naționale de stat în domeniul educației lingvistice?

Este într-adevăr paradoxală situația în care se află astăzi şcoala preuniversitară din republică: manualele, curriculumurile şi alte materiale didactice sunt intitulate "limba sau de limbă română", însă legislația, constituția şi concepția respectivă fiază "limba sau de limbă moldovenească". În şcoli se studiază limba şi literatura română, minoritățile naționale utilizează termenul de "limbă moldoveanească" aducând ca argument documentele legislative amintite. Unicul document legislativ în care este fixat termenul "limba română" îl reprezintă "Declarația de independență a Republicii Moldova", adoptată la Chişinău, de Parlamentul Republicii Moldova la 27 august 1991, în care este stipulată …decretarea limbii române ca limbă de stat şi reintroducerea alfabetului latin din 31 august 1989… Să fie şi aici o eroare, o contradicție între această "Declarație de Independență…" şi "Legislația lingvistică"? Cert este că nu avem întreguri, ci aparențe ale întregurilor din perspectiva eticii lingvistice, fiindcă se vehiculează şi astăzi falsa teorie despre două limbi est-romanice ("moldovenească" şi româna), minoritățile naționale nu vor să studieze limba română, iar românofobia atingând dimensiuni considerabile şi voința politică a statului în domeniul lingvistic fiind la nivelul cel ami mic.

Bibliografie :

CIORAN E., Stilul ca aventură//Culegerea "Estetica şi eseistica românească în secolul al XX-lea". – Bucureşti, 1993
CERNENCU M., RUSNAC Gh., Republica Moldova. Istoria politică (1989-2000). Documente şi materiale. Vol. I-II. – Chişinău, 2000
Gazeta "Țara", 4 august 2000