**MINISTERUL EDUCAȚIEI ŞI CERCETĂRII**
**UNIVERSITATEA DIN PITEŞTI**
**FACULTATEA DE LITERE**

# *LANGUAGE AND LITERATURE*

## EUROPEAN LANDMARKS OF IDENTITY

---

## *LIMBA ŞI LITERATURA*

## REPERE IDENTITARE ÎN CONTEXT EUROPEAN

Volumul II

**Editura Universității din Piteşti**
**2007**

*LANGUAGE AND LITERATURE*

**EUROPEAN LANDMARKS OF IDENTITY**

---

*LIMBA ŞI LITERATURA*

**REPERE IDENTITARE ÎN CONTEXT EUROPEAN**

**Referenți ştiințifici :**

Dan-Horia MAZILU (Academician, Academia Română)
Gheorghe MIHĂILĂ (Academician, Academia Română)
Grigore BRÂNCUŞ (Academician, Academia Română)
Nicolae SARAMANDU (Profesor, Directorul Institutului de Fonetică şi Dialectologie al Academiei Române)
Jean-Michel ELOY (Profesor, Université de Picardie, Laboratorul de Studii Sociolingvistice asupra Contactului Limbilor şi Politicilor Lingvistice, Franța)
Francis CLAUDON (Profesor, Universitatea Paris XII, Franța)
Jean-Louis COURRIOL (Profesor, Universitatea Lyon 2, Franța)
Didi-Ionel CENUŞER (Conferențiar, University of Mingdao, Taiwan, R.O.C.)
Gheorghe CHIVU (Profesor, Universitatea Bucureşti)
Alexandrina MUSTĂȚEA (Profesor, Universitatea din Piteşti, Departamentul de Limbi Romanice, România)
Procopie P. CLONȚEA (Profesor, Universitatea din Piteşti, Departamentul de Limbă şi Literatură Engleză, România)
Nicolae OPREA (Profesor, Universitatea din Piteşti, Departamentul de Limbă şi Literatură Română, România)
Gabriel PÂRVAN (Conferențiar, Universitatea din Piteşti, Departamentul de Limbi Romanice, România)
Corina-Amelia GEORGESCU (Lector, Universitatea din Piteşti, Departamentul de Limbi Romanice, România)

**Redactor coordonator :**

Lect. univ. dr. Corina-Amelia GEORGESCU

**Colectiv de redacție :**

Asist. univ. drd. Adriana APOSTOL
Asist. univ. drd. Valentina GEORGESCU
Lect. univ. dr. Tiberiu MARCU
Lect. univ. drd. Adrian SĂMĂRESCU

# TABLE OF CONTENTS

## I. FRENCH AND FRANCOPHONE LITERATURE


| | |
|---|---|
| **Carmen ANDREI** | |
| *Philosophie du plaisir dans deux mémoires libertins des lumières:* Félicia ou mes fredaines *et* Le doctorat impromptu *d'Andrea de Nerciat*…… | 9 |
| **Adriana APOSTOL** | |
| *Le démonstratif-marqueur de l'affectivité dans* Véra *de Villiers de l'Isle-Adam*…… | 18 |
| **Maria BÎRNAZ** | |
| *Procédés picturaux impressionnistes dans les romans de Zola*…… | 24 |
| **Loredana BLOJU** | |
| *La dualité nervalienne : entre le Moi et l'Autre* …… | 33 |
| **Florica COURRIOL** | |
| *Cioran-Michaux : Paradoxale integration*…… | 40 |
| **Jean-Louis COURRIOL** | |
| *Rimbaud-Eminescu, Eminescu-Rimbaud. Impossible rencontre, évidente parenté*…… | 46 |
| **Adela DUMITRESCU** | |
| *L'importance des vêtements dans le discours romanesque du XVIIe siècle* …… | 50 |
| **Eugenia ENACHE** | |
| *Georges Rodenbach: Du texte à l'image* ..... | 55 |
| **Sorin ENEA** | |
| *Voix narratives dans* La colline oubliée *de Mouloud Mammeri*..... | 63 |
| **Simona FURDUI** | |
| *L'imaginaire théâtral chez Jean Rouaud* …….. | 68 |
| **Adriana GEANTĂ** | |
| *Le discours autobiographique chez Stendhal* …… | 75 |
| **Corina-Amelia GEORGESCU** | |
| Le Bateau ivre – *une lecture de l'Inconscient*…… | 79 |
| **Yvonne GOGA** | |
| *Sur un rêve de* A la recherche du temps perdu ……. | 86 |
| **Liliana GOILAN** | |
| *La carapace de P(p)ierre : une prison des affects*…… | 94 |
| **Mirela IVAN** | |
| *Le discours amoureux. Approche théorique*…… | 101 |
| **Diana LEFTER** | |
| *Liberté/dépendance dans la découverte du moi ; le voyage et le foyer* | 108 |

| | |
|---|---|
| *dans* Thésée *et* Les Faux- Monnayeurs *d'André Gide*……..... | |
| **Alexandrina MUSTĂŢEA** | |
| *Le discours amoureux. Application sur un fragment de* Manon Lescaut…….. | 116 |
| **Carmen ONEL** | |
| *Discours autobiographique et polyphonie dans les* Confessions *de J.J. Rousseau*…….. | 122 |
| **Anca PORUMB** | |
| *De l'oeuvre d'art à l'écriture - histoire du couple chez Yves Navarre et Dominique Fernandez*…… | 127 |
| **Vasile RĂDULESCU** | |
| *Indirectivité de la parole dans les tragédies de P. Corneille* ……..... | 133 |
| **Maria-Monica SAVU** | |
| *Le fonctionnement du discours direct libre dans le roman* L'Amant *de Marguerite Duras*…… | 139 |
| **Maricela STRUNGARIU** | |
| *L'autobiographie leirisienne et la théorie du merveilleux quotidian*…… | 147 |
| **Crina-Magdalena ZĂRNESCU** | |
| *Boris Vian – Gabriel Garcia Marquèz. Eléments pour une phénoménologie de la relation personnage – décor* ..... | 155 |
| **Narcis ZĂRNESCU** | |
| *Pour un projet (d') herméneutique transitionnel(le). Hypothèses et modèles de la transfictionnalité*…….. | 159 |


## II. ENGLISH LANGUAGE AND LITERATURE


| | |
|---|---|
| **Procopie CLONŢEA, Alina MIU** | |
| *The Verbal Adjective and Its Romanian Equivalents*…… | 166 |
| **Valentina GEORGESCU** | |
| *Imagining the Modern City: James Joyce's* Dubliners…….. | 174 |
| **Amalia MĂRĂŞESCU** | |
| *Introducing the (Main) Character: N. Hawthorne's Hester Prynne and M. Sadoveanu's Stephen the Great*…… | 182 |
| **Cristina NICOLAE** | |
| *A Romanian's Critical Reception of E. A. Poe's Fantastic Tales*…….. | 187 |
| **Cristina ONU** | |
| *The Edenic Myth and the Biblical Theme of Exodus with John Steinbeck* | 191 |

## III. SPANISH LANGUAGE AND LITERATURE


| | |
|---|---|
| **Cătălina CONSTANTINESCU** | |
| *Un personaje llamado Cervantes en algunos paratextos autoriales cervantinos*…… | 199 |
| **Andreea ILIESCU** | |
| *La escritura borgesiana, una lectura circular*..... | 205 |
| **Andrei IONESCU** | |
| El relajamiento de la tarea difícil: *la poesía estrófica andalusí entre filología e historia* …… | 213 |
| **Coman LUPU** | |
| *Antitesis y simetria en* La Regenta……. | 223 |
| **Lavinia SIMILARU** | |
| *El sentimiento de culpa en la literatura española*..... | 226 |
| **Joan LLINAS SUAU** | |
| Ej que, Etto, Seción *: interpretación fonológica de algunas tendencias del español peninsular actual*…… | 237 |


## IV. LANGUAGE FOR SPECIAL PURPOSES


| | |
|---|---|
| **Laura CÎȚU** | |
| *Le langage juridique - enjeux pour la linguistique et la didactique*…… | 241 |
| **Bianca DABU** | |
| *The Usage of English in Romanian Advertising*…… | 245 |
| **Tiberiu MARCU** | |
| *Le français sur objectifs specifiques, un enjeu pour l'enseignement immersif des langues* …… | 252 |
| **Adina NICOLAE** | |
| *Hot Euro Vocabulary*…… | 257 |
| **Ana-Maria STOICA** | |
| *Perspectives of Translation Practice with Main Reference to English for Specific Purposes* …… | 263 |


## V. LINGUISTICS AND DIDACTICS OF DOREIGN LANGUAGES

### A. DIDACTICS OF ENGLISH


| | |
|---|---|
| **Oana Manuela BOȚÎRCĂ** | |
| *Teaching English with Video*…… | 267 |

| | |
|---|---|
| **Gisela Florentina CUMPENAŞU** | |
| *The Role of Translation in Foreign Language Teaching*…… | 273 |
| **Aurora-TATIANA DINA** | |
| *Verbal Constructions of the* There is *Type*…… | 279 |
| **Adriana LAZĂR** | |
| *A Methodological Approach to Belief Modality in English - Theory and Sample Exercises to be Used in Class* …… | 284 |
| **Nicoleta MINCĂ** | |
| *Student - Generated Exercises in EFL Learning*…… | 289 |
| **Ana Cristina POPESCU** | |
| *Students Participation in Class Discution*…… | 294 |


**B. DIDACTICS OF FRENCH**


| | |
|---|---|
| **Diana ANDREI** | |
| *La traduction du verlan en/ hors contexte*…… | 298 |
| **Georgiana BURBEA** | |
| *Le defigement dans le slogan publicitaire*…… | 307 |
| **Cristina ILINCA** | |
| *Difficultes et liberation de l'expression orale en classe de langue etrangere* …… | 314 |
| **Simina MĂSTĂCAN** | |
| *Déictiques et activité discursive. Perspectives de recherche en linguistique française* …… | 319 |
| **Mihaela MITU** | |
| *Symbolisme des contes et didactique du fle*…… | 327 |
| **Constantin-Ioan MLADIN** | |
| *Outils interlinguistiques informatisés. Réflexions autour de quelques nouvelles ressources didactiques complémentaires*…… | 333 |
| **Corina ŞTEFAN** | |
| *Objectifs et strategies de l'enseignement du français medical* …… | 341 |
| **Cristina UNGUREANU** | |
| *Questions sur les emprunts*…… | 346 |
| **Angelica VÂLCU** | |
| *Comment évaluer la compétence communicative chez l'apprenant en FLE*…… | 354 |
| **Oana VOICULESCU** | |
| *The Biological Ways of Child Language Acquisition. Alternative Theories to the Innateness Theory*…… | 359 |

# *PHILOSOPHIE DU PLAISIR DANS DEUX MÉMOIRES LIBERTINS DES LUMIÈRES: « FÉLICIA OU MES FREDAINES » ET « LE DOCTORAT IMPROMPTU » D'ANDREA DE NERCIAT*

**Carmen ANDREI**
**Universitatea „Dunărea de Jos", Galați**

***Résumé**: Les mémoires libertins des Lumières, écrits par de jeunes narratrices, se présentent comme des récits d'initiation alerte, licencieuse, vaguement obscène, qui dénoncent dans des diatribes véhémentes les préjugés de toutes sortes, mais, surtout, l'univers carcéral conventuel. Ce sont des utopies sexuelles d'une élite aristocratique débauchée. Bien que les deux textes en questions aient des portées esthétiques inégales, toutes deux font l'apologie de multiples formes du plaisir, y compris sexuel. Le discours narratif parodie la structure des mémoires traditionnels par le refus du repentir classique de la protagoniste et par la multiplication des commentaires métatextuels jusqu'au brouillage des instances narratives. Le canevas des autobiographies libertines est exemplaire : les héroïnes sont « éduquées » par des directeurs de consciences après des préludes voyeuristes excitants. Par la suite, elles narrent chronologiquement les épisodes de leur formation érotique, pleins de péripéties et de rebondissements romanesques, de variations sur la pratique érotique proprement dite et finissent par devenir des initiatrices adroites dans le libertinage des sens.*

***Mots-clés :** mémoires libertins, autobiographies, formation érotique*

## *Félicia ou mes fredaines* (1775)

Dans le genre des mémoires libertins de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle Andréa de Nerciat domine par ses productions grivoises. C'est un auteur pornographe, aventurier cosmopolite et mondain, qui a fait carrière comme militaire, agent secret, diplomate et bibliothécaire. *Félicia ou mes fredaines* (1775) est le roman le plus « sage », le plus modéré de sa production, illustrant l'utopie sexuelle de l'élite aristocratique. Jusqu'en 1800 il compte vingt-deux éditions, ce qui prouve le succès certain auprès du public, mais en 1825, il sera mis à l'index. C'est un roman féminin polisson, jamais obscène. Il y a une seule exception : une orgie crapuleuse, présentée comme telle, *Orgie* (chapitre XXI, 2[e] partie). Pour le reste, il est fidèle au genre qui présente le récit d'une initiation, d'un « voyage » picaresque à l'intérieur d'une société, d'une « philosophie » de l'auteur prêtée à son héroïne[1]. Les romans de Nerciat tranchent assez nettement sur la concurrence du temps, étant animés d' « une certaine rage qui sonne juste »[2]. Il n'y a pas de prolongement métaphysique dans l'apologie du plaisir autour duquel se construisent ses textes. L'auteur équilibre l'image licencieuse et la prosodie subtile de la narration, et est maître dans les descriptions minutieuses des anatomies féminines, dans des phrases fluides et douces[3]. La seule *philosophie* du texte est l'affirmation du règne absolu et éclairé de la libido, exprimé

[1] Pia, P., dans *Dictionnaire des œuvres érotiques. Domaine français*, Mercure de France, Paris, 1972, pp. 175-176.
[2] *Ibidem*, p. 177.
[3] Laroch, Ph., Petits-*maîtres et roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII[e] siècle*, Presses Universitaires de Laval., Québec, 1979, p. 131.

maintes fois par la narratrice-héroïne : « Ne me demandez aucun sentiment exclusif, n'en offrez aucun, et nous allons être d'accord." ou bien "Court amour et longue amitié. »[1]

L'épigraphe du livre est fort suggestive. Félicia s'excuse et demande le pardon : « La faute est aux Dieux qui me firent si folle ». Même si toutes les pratiques sexuelles sont mises en valeur, il n'y a jamais de contrainte ou de cruauté dans l'acte érotique. L'auteur prétend donner aux gravelures et aux tabous présents dans ses textes une portée politique assez discutable. L'humanité de *Félicia* forme des troupes indistinctes : la troupe des filles frivoles, des chevaliers libertins, des soubrettes aguichantes, des abbés mondains, des peintres, des sculpteurs, des comédiens italiens, etc. Les personnages passent dans une sorte de chassé-croisé, de Paris en province pour participer chez le Président à un ballet galant. Le roman a deux suites : *Les Aphrodites* – des scènes dialoguées où Félicia devient la tête d'une fameuse *société d'amour* et *Monrose ou le libertin par fatalité* (1792) où nous retrouvons une réalisation peu crédible de Félicia au masculin. Le jeune protagoniste s'appelle Monrose et proclame la vanité du libertinage, sa seule raison d'être.

La *Préface* est manifestement ironique. Dans le bout-rimé, l'auteur feint l'inutilité de son livre, auquel il s'adresse directement. Il reconnaît en même temps que sa réception diffère en fonction du degré de sincérité de ses lectrices. Dans les chapitres I de la première (*Echantillon de la pièce*) et de la deuxième partie, la narratrice-héroïne se moque des habitudes typiques des mémoires traditionnels par le refus d'annoncer dès le début du livre le repentir de rigueur. Au contraire, le but de ses mémoires est le ressouvenir voluptueux d'un passé assumé. Son projet de « scandaliser l'univers » est annoncé dans les termes d'une comparaison mi-militaire, mi-financière. Elle ne se fait pas de soucis au sujet de la réception par des prudes et des dévots.

Le livre est dédié à une cible chère, « à la galante jeunesse, aux amateurs des folies », aux femmes du même caractère, mais timides pour leur apprendre à se méfier des directeurs de conscience pervers, aux maris sages, aux débutants dans le libertinage : « […] je vais passer et repasser mes folies en parade, avec la satisfaction d'un nouveau colonel qui fait défiler son régiment un jour de revue ; ou […] d'un vieil avare qui compte et pèse les espèces d'un remboursement dont il vient de donner quittance. » (p. 1067) ; « Je me plais à garantir de l'oubli des folies dont le souvenir m'est cher. » (p. 1119)

Les mémoires sont structurés en quatre grandes parties contenant cent vingt-trois unités qui sont à la fois les épisodes et les chapitres les plus importants de sa vie. Les chapitres sont pour la plupart descriptifs, explicatifs, argumentatifs, narratifs. Ils annoncent les moments du déroulement de l'histoire ou la clé d'interprétation de tel ou tel événement. Citons quelques exemples de titres de chapitres strictement dénotatifs de la 1ère partie : chapitre IV – *Émigration* ; chapitre VII – *Où l'on fait connaissance avec le directeur et un ami de Sylvina* ; chapitre XXI – *Arrangements. – Obstacles – Alarmes* ; chapitre XXVIIII – *Sacrifice. – Explication. – Plaisirs,* etc.

Les titres précis sont contrebalancés par des références vagues du type *Qui annonce quelque chose, Événement intéressant* (1ère partie, chapitres XIII et XIV). Les titres flous sont le plus souvent trompeurs. Nous remarquons à ce titre une stratégie narrative

[1] Toutes les citations sont tirées de Trousson, R. (éd.) *Romans libertins du XVIII*e *siècle*, Robert Laffont, Paris, 4e éd., 1995.

courante pour se mettre à l'abri de la censure. Ces titres cachent dans des scènes manifestement érotiques. La narratrice cache ses pratiques sous l'apparence d'une ingénuité d'adolescente et avec l'argument de leur utilité sociale : « devenue habile dans l'art de me procurer des jouissances, je réitérai plusieurs fois ce délicieux exercice qui charme l'ennui de tant de recluses, qui console tant de veuves, soulage tant de prudes, de laides, etc. […] » (p. 1087) ; « J'eus recours à mon ancienne ressource ; je fatiguai mes désirs et me rendormis. » (p. 1102). Le récit de son initiation amoureuse est présenté sous le titre *Dont je ne sais comment je me tirai*, prétexte d'embarras de la narratrice ou signe de modestie, de honte, de délicatesse, d'absence de maîtrise du texte ou de l'impossibilité de tirer une conclusion sensée, comme elle réussit plus tard, en maîtresse parfaite de son histoire, dans les titres conclusifs du type *Conclusion des aventures précédentes*, *Dénouement des grands événements de cette seconde partie et leur conclusion* (2e partie, chapitres XIV et XXX). Le récit de son dépucelage dont se charge le chevalier d'Aiglemont est précédé d'une forte démystification de la fiction, assumée par la voix de la narratrice, maîtresse du suspens. Les renvois intertextuels et métatextuels y sont présents : « Prendrai-je ici sur moi de faire à mes lecteurs une friponnerie en faveur de mon amour-propre ? Supprimerai-je la description d'une nuit dont Ovide lui-même peindrait difficilement les peines et les plaisirs ? Non, je suis de trop bonne foi pour user de cette supercherie triviale. Je ne donnerai point à mon éditeur l'embarras de dire qu'ici se trouve une de ces lacunes auxquelles personne ne croit plus. Je vais conter, bien imparfaitement sans doute comment […] » (pp. 1099-1100) ; « Quant aux lecteurs avides de ces romans enchevêtrés, qui ne peuvent souvent se dénouer que par des miracles, qu'il retournent à la *Clélie* et aux ouvrages du même genre que l'on a faits depuis ; il ne faut pas que ces gens-là s'amusent à lire des histoires véritables. » (p. 1119). Plus tard, Félicia rejette « les fausses vertus et […] les sophismes de Jean-Jacques [Rousseau] » et préfère lire à son tour *Thérèse philosophe* qui a sur elle la même fonction excitative : « *Cette lecture m'eut bientôt mise au feu* » (c'est nous qui soulignons, p. 1197).

Cependant, la reconnaissance de la maladresse du style apparaît plus d'une fois : *Qu'on n'a pas pu rendre plus clair* (3e partie, chap. XIX) ou *Espèce d'épisode* (4e partie, chapitre XXVIII). Beaucoup de chapitres débutent par des considérations générales introduites par *on*, amorçant le thème ou le contenu qui suit. Autrement, sans le conseil, mélange de menace et d'ironie, de l'instance narrative, le lecteur reste dans le flou : *Dont on saura le contenu si l'on prend la peine de le lire* (2e partie, chapitre I). L'affirmation de la sincérité totale à tout prix est obligatoire pour respecter les conventions des mémoires : « Historienne fidèle, je ne puis me dispenser d'avouer, dussé-je causer quelque dégoût que […] » (p. 1084). L'attitude contraire est de donner l'impression d'une voix narrative rigoureuse, exacte, relatant absolument tout pour la meilleure compréhension des faits : *Préliminaires indispensables, Pour lequel je demande grâce aux lecteurs qu'il pourra ennuyer* (1ère partie, chapitres III et IV). Les pauses narratives descriptives sont ennuyeuses, la recommandation et l'excuse de les *sauter* est fréquente : *Descriptions qui n'amuseront pas tout le monde, Plus aride encore que le précédent* (3e partie, chapitres XIII et XIV), pour donner au lecteur la possibilité de se passer de la description du domaine de la campagne de Sir Sydney, de son bois, de ses statues, bien que ce qui suit *en annonce d'autres plus intéressants.* Le clin d'œil cherche la complicité du lecteur : « Avouons ingénument que […] ».

Le roman s'ouvre comme un autre texte célèbre, *Thérèse philosophe*, dans le registre familier par un « Quoi ». L'ironie de l'omnipotence auctoriale, des conventions romanesques auxquelles un auteur doit obéir est transférée au compte de la narratrice qui disserte sur la vraisemblance. Elle joue sur les pouvoirs de la fiction : « Il y aurait moyen de rançonner tous les hommes de ma connaissance, en les menaçant […] d'une dédicace. Pour en être à l'abri, l'un serait taxé à dix corvées, l'autre à vingt, tel à plus, tel à moins, selon mon caprice ou les facultés de chacun. » (p. 1068)

Après la brève histoire de sa naissance obscure, l'orpheline Félicia connaît l'équilibre chez le couple libertin Sylvino et Sylvina. Son éducation est déjà orientée vers le libertinage. Les amants en titre de sa mère sont d'habitude les amis de la maison. Félicia est précoce, reconnaissant très tôt son penchant pour le plaisir, qui n'étant pas encore assouvi, lui donne un état de vide : « Je commençais à sentir le néant de mon existence. […] J'eus de tout temps le bon esprit d'abhorrer les passions langoureuses, leurs productions et leur langage. » (p. 1086)

Comme le roman est à l'époque un genre désavoué, mais obéissant aux usages artificiels et aux conventions typiques de *faire vrai*, la narratrice s'y conforme et brosse son portrait en termes superlatifs. Les auteurs libertins et les pseudo-mémorialistes, leurs porte-paroles, n'avouent jamais l'intention sérieuse de fabriquer un texte, bien qu'ils utilisent les formules consacrées. Le plus simple, c'est de recommander au lecteur de s'imaginer « lire un conte de fées » (p. 1234), parce qu'"un auteur supporte impatiemment d'être tenu sur la sellette" (*loc. cit.*). Le titre du chapitre X de la première partie, *Plus vrai que vraisemblable*, montre l'attitude de la narratrice ou de l'éditeur envers l'histoire. Il n'y a aucun signe qui indique clairement à qui appartient le commentaire métatextuel : « Les romans ont coutume de débuter par les portraits de leurs héros. Comme, malgré la sincérité avec laquelle je me propose d'écrire, ceci ne laissera pas d'avoir l'air d'un roman, je me conforme à l'usage et je vais donner aux lecteurs une idée de ma personne. » (p. 1069) ; « Vous voudriez que, pour donner un air de roman à des mémoires jusqu'ici véritables, je supprimasse ou mutilasse des détails essentiels ? » (p. 1196)

La narratrice avoue son penchant pour le détail excessif, s'en défend gauchement avec l'argument de la nécessité : « Je suis minutieuse et je ne puis me corriger de ce défaut, qui conduit à la prolixité. » (p. 1120) ; « Je suis forcée d'entrer dans ces détails minutieux, parce qu'ils deviennent nécessaires à l'intelligence des faits dont je dois rendre compte. Au surplus, le lecteur, averti désormais que je détaille trop, est le maître de passer outre, lorsqu'il se verra menacé de l'ennui que pourra lui procurer ma scrupuleuse ponctualité. » (p. 1196). Plus tard, elle reconnaîtra "l'aridité d'une demi-douzaine de chapitres en faveur de la nécessité absolue" (p. 1235). C'est une narratrice qui feint la modestie, qui en manque parfois. Ses mémoires valent essentiellement par le poids de vérité, donné par un témoignage personnel authentique : « […] je continuai à griffonner, rassurée par le sort d'une multitude d'écrits plus tristes, plus secs, aussi inutiles que le mien, et qui, faute d'être aussi vrais, ne sont pas, à beaucoup près, aussi vraisemblables. » (p. 1235)

Lorsqu'elle va trop vite, risque de ne pas ménager la surprise préparée au lecteur et se corrige sur-le-champ : « Chut ! j'allais presque dire une sottise » (p. 1069). Il lui arrive parfois de bien maîtriser l'art du suspens et du sous-entendu par les simples points de

suspension. La suite promise de l'épisode libertin approche, mais elle se dérobe : « Il s'en allait… Il hésita … J'espérais… Il s'en alla tout de bon. » (p. 1088)

Le récit de son dépucelage dont se charge le chevalier d'Aiglemont est vu rétrospectivement avec lucidité. Le *memento* est l'occasion d'un épithalame bien qu'elle apprenne plus tard que c'était un viol consentant et un malentendu : « Certes, le jour de la mort de mon pucelage, on ne peut encore faire à celle qui l'a perdu que des compliments de condoléance. » (p. 1100). Tout épisode libertin est une occasion de digression sur le cocuage, sur la débauche du clergé, sur la vanité féminine, etc. Il y a un aspect assez contradictoire dans la manière de narrer : le passage du *je* à *elle*, l'autre, Félicia, met en lumière la scission du *moi*, la séparation nette entre l'héroïne protagoniste, objet d'un récit au passé et l'auteur des mémoires, auteur d'une narration, instance qui parle au présent.

L'intrusion de l'auteur se fait remarquer lorsqu'il autorise sa narratrice à utiliser le jargon galant, à faire des références historiques et mythologiques. On ne les met pas sur le compte de l'héroïne, sachant son degré de culture. Les renvois savants apparaissent en italiques.

Le récit est alerte, suivant les caprices de la narratrice. L'héroïne l'est également, à la mesure de son double. Pour éviter la monotonie, l'instance narratrice choisit d'introduire brusquement des rebondissements imprévus, des péripéties et des surprises romanesques dans la plus pure formule du genre. La troisième partie, par exemple, débute par une aventure incroyable : Félicia et la compagnie sont attaquées par des bandits et sauvées miraculeusement par un Anglais (Sir Sydney) et par un jeune homme, Monrose. Ce dernier passera les étapes d'une initiation accélérée ayant comme mentors deux femmes adversaires, Félicia et Sylvina (chapitre IX, *Fin du noviciat de Monrose*). Voler Monrose à Sylvina, « la [frustrer] d'une fleur précieuse », est une vengeance de Félicia, « aimable élève » jadis, concurrente libertine à présent.

Pour ne pas oublier les détails d'une aventure ou d'une histoire intercalée, d'une narration secondaire (comme celle de Monrose, de Thérèse ou du comte), Félicia les rapporte immédiatement après les avoir vécues ou en avoir pris connaissance en respirant "un moment cet encens délicat" du souvenir tout frais. C'est aussi le cas du récit inséré du chevalier d'Aiglemont, appelé ironiquement *Aiglemontana*, à la fin duquel elle demande l'avis exprès du lecteur, juge suprême : « Décidez, lecteur. » (p. 1221) ou du récit du comte de*** s'étendant sur cinq chapitres : « […] il raconta ce qui suit. C'est lui qui va parler » (chapitre XXV – *Hors-d'œuvre à peu de chose près*, p. 1223). Pour renforcer l'effet de vraisemblance, la narratrice reproduit des lettres de divers personnages avec lesquels elle entre en contact, qu'elle copie en entier au lieu d'en donner un extrait, ce qui rallonge ennuyeusement l'histoire en question. La justification est leur importance dans le développement ultérieur des événements. Docte, elle s'appuie sur la théorie de Boileau de l'*Art poétique* (chant III) : « [...] Quant à moi, si je n'avais pas été témoin, j'aurais bien eu de la peine à me persuader la possibilité de ce que je vais vous apprendre. *Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.* » (pp. 1130-1131).

L'attitude de Félicia après avoir appris l'identité de ses vrais parents est au moins curieuse : son père s'avère être Sir Sydney, son ex-amant, sa mère, Mme de Kerlandec, amante de cœur de son mari formel, le comte de***. Elle reconnaît l'effort demandé par un si long parcours de lecture et se décide de mettre fin au texte non sans ébaucher une suite

possible: « Vous bâillez aussi lecteur ; il est temps que je finisse. […] Peut-être, ferai-je la folie de donner quelque jour au public l'histoire des aventures qui me sont arrivées dans ce charmant séjour [en Italie, avec ses vrais parents]. » (p. 1288). Pendant tout son parcours, Félicia démontre qu'elle s'est approprié et qu'elle a appliqué à la lettre la leçon épicurienne et sensualiste donnée par son père adoptif : « Le parfait amour est une chimère. Il n'y a de réel que l'amitié qui est de tous les temps, et le désir, qui est du moment. […] Le désir est comme un fruit qu'il faut cueillir lorsqu'il est à son point de maturité […] Défends-toi des sentiments violents […] Vis mollement dans un cercle de plaisirs tranquilles qui feront naître un luxe modéré, les arts et des goûts réciproques que tu auras la liberté de satisfaire. […] il te faut de l'amour, des plaisirs. Varie-les avec délicatesse. » (p. 1089)

La conclusion de ses mémoires est que le parcours social et affectif lui a enseigné une certaine *philosophie* de vie, résultat de sa propre expérience et quintessence des leçons théoriques et pratiques reçues : « Constante en amitié, mais volage en amour, je suis heureuse et me flatte de n'avoir jamais fait de malheur à personne. » (p. 1288)

***Le Doctorat impromptu* (1788)**

*Le Doctorat impromptu* est une pseudo-autobiographie composée de deux lettres distinctes, adressées par Érosie à Juliette[1] [5] et qui se trouvent depuis trois ans dans le même couvent. Ce prétexte narratif cher à Nerciat se retrouve dans un autre roman anonyme, plutôt pornographique, écrit vers 1789, publié en version originale en 1830 et réédité en 1854 sous l'antidate de 1790, *Vingt ans de la vie d'une jolie femme ou Mémoires de Julia R.*, Emma, une jeune fille qui expie dans un hôpital « le malheur d'avoir connu un être dépravé, sans délicatesse, qui a compromis [sa] santé » lit, pour faire passer le temps, un paquet qui contient l'histoire de la vie d'une amie, Julia R. L'histoire est racontée dans deux parties, chacune contenant dix ans de sa vie fort orageuse. Julia parcourt le même trajet libertin : elle est orpheline, elle s'initie dans une pension sous la férule de la supérieure, avec des parents et des cousins obscurs, devient fille entretenue occasionnellement par des officiers, se marie plusieurs fois. La narratrice ne gaspille aucun détail de sa vie érotique, épicée au dernier degré.

Les deux amies entretiennent une correspondance régulière, s'écrivent « des lettres dignes de Sapho » (p. 33). Les deux lettres qui forment la matière du roman sont écrites à Fontainebleau, la première le 3 novembre 17***. Sa rédaction est due au *pervertissement* "par malheur" subi par une épistolière adepte du déterminisme. Ce premier "volume de [ses] sottises" est interrompu au moment des plus vifs *transports*. La seconde lettre de cette historiette contient un récit inséré : l'initiation de Solange dont le premier amant a été un charmant abbé de Saint-Elme. L'anticléricalisme dévoilé est assez modéré. Par la voix de Solange, l'épistolière-narratrice démasque la prostitution masculine des couvents, les débauches incontrôlables des moines. La seconde lettre et l'histoire finissent brusquement en même temps le 5 novembre 1788. Le prétexte est l'arrivée imprévue d'un certain M. de

[1] Dans une note de l'éditeur, on apprend que « Juliette était une jolie dame qui vivait au couvent, en attendant l'issue d'un procès qu'on lui avait fait intenter à son mari pour cause d'impuissance », Andréa de Nerciat, *Le Doctorat impromptu*, Paris, Flammarion, collection « Librio », 2000. Toutes les citations sont tirées de cette édition.

Roqueval. Le millésime, caché pour assurer l'authenticité des faits, est pourtant noté, la narration est fixée temporellement dans l'histoire. Le romanesque autorise un délai fictif de deux jours de repos, de l'épistolière, de la destinataire et du lecteur virtuel. De même, le temps de la fiction permet la rédaction d'une trentaine de pages par jour dans le temps réel.

La récusation du discours prend plusieurs formes. Dans l'*Avis des Éditeurs*, le hasard fait que le manuscrit est trouvé par un valet et qu'il voit le jour à cause des convoitises du délateur : « Un valet d'auberge, chargé de jeter dans la boîte la première de ces lettres, et supposant, d'après le volume, qu'elle pouvait contenir quelque chose de mystérieux, la porta chez un jeune homme attaché, en sous-ordre, à l'un des bureaux ministériels, et qui logeait dans l'hôtel. Ce commis, abusant de la circonstance, ouvrit le paquet ; mais au lieu de secrets d'État, il n'y trouva que des folies, qu'il transcrivit pour son amusement. Cette copie, qui a circulé, nous est parvenue, et c'est d'après elle que nous avons imprimé. » (p. 5).

Le goût de la mystification est présent de nouveau dans un commentaire métatextuel infrapaginal : « Ceci n'est point un roman fait à plaisir, mais une copie d'originaux auxquels nous aurions mauvaise grâce à changer la moindre chose, l'ouvrage dût-il y gagner quelques degrés de perfection quand à sa forme. » (p. 57).

La narratrice Érosie avoue qu'elle écrit ses mémoires qui contiennent seulement sa première expérience, pour servir de leçon à son amie. Elle les appelle « mon roman bizarre » (p. 13). Les éditeurs les considèrent comme « une étrange anecdote », bien qu'ils n'aient rien de bizarre, qu'ils soient une production peu raffinée du genre. Le roman illustre la thèse défendue par Nerciat dans tous ses écrits érotiques, celle de la puissance du *mécanisme* de l'amour et de son déterminisme purement physique. Après *Félicia*, les écrits de Nerciat se dégradent progressivement, évoluant vers la médiocrité littéraire, vers la pure pornographie. C'est aussi le cas de *Mon noviciat ou Les Joies de Lolotte* (1792) dont une adaptation anglaise dit bien le contenu par un seul titre : « How to make love, or the Art of making love in a more ways than one, exemplified in a series of most luscious adventures between two cousins ». Lolotte ressemble à Érosie par la lente découverte des *joies* du libertinage. Tout comme *Le Doctorat impromptu*, *Mon noviciat* contient l'histoire emboîtée de Félicité, la servante de l'héroïne, histoire centrée sur la maladie vénérienne.

Le titre renvoie à un certain doctorat présenté au début et à la fin du texte : les libertins sont « docteurs en sentiments » (p. 12) : « Qui m'eût dit, lorsque je reçus ton dernier baiser, il y a si peu de temps, que presque aussitôt je serais radicalement guérie de mon apathie contre le sexe masculin et, bien pis, que, sans m'amuser à prendre graduellement mes licences par un fatal concours d'incident, je me trouverais impromptu coiffée du bonnet du docteur ? » (p. 86)

Les mémoires d'Érosie sont très courts. Une « vestale mitigée » s'est forgé un système « anti-masculin », issu d'une « haine active contre le sexe » de l' « *animal au menton barbu* », système détruit à la suite des attaques du séminariste Solange, bel Adonis, « jouvenceau de la meilleure tournure ». La narratrice maîtrise l'art du suspens, en connaisseuse de l'effet de la description de sa première expérience produit sur le lecteur réceptif. Elle s'exclame d'avance pour mieux solliciter la participation à la scène, elle feint de prendre une pause pour augmenter l'attente de sa destinataire : "Un écart lascif préparait l'accès au joujou chéri !... Dieux ! mon baldaquin s'entrouve ! " (p. 36) ; « Je vais […] te

laisser respirer un moment et combiner comment je pourrai te peindre (sans trop effaroucher ta pudeur) le reste un peu fort de ma singulière aventure… » (p. 32)

L'initiation d'Érosie est épiée par l'abbé Cudard (au nom fort connoté) qui recourt au chantage pour profiter des deux. Cudard oblige Érosie à se faire de « [ses] charmes neutres une espèce d'oratoire ». On apprend, toujours par une note infrapaginale due à l'éditeur, la signification des « charmes neutres » : « qui ne sont ni masculins ni féminins ou qui sont communs à l'un et à l'autre sexe ». Érosie explique *poétiquement* « la tempête des sensations extrêmes ». Les termes en italiques mettent en évidence la valeur de la métaphore. Le ressouvenir contient beaucoup de références anti-monacales : « […] un je ne sais quoi ravissant me sollicite et promet à ma soif brûlante un soulagement infaillible. Hélas ! je suis muette, je cède, je seconde. » (p. 85) ; « La magie de *la volupté, frappant à la fois toutes les portes*, noya subitement toutes mes tristesses ; j'eus un de ces rares moments… que les dévots fanatiques cherchent et crient avoir trouvés quelquefois dans leurs contemplations célestes. Ah ! la mienne, infernale peut-être, avait bien plus de réalité. » (p. 83) ; « Cudard, plus en règle, me victimait encore ; mais mes soubresauts convulsifs me dérobent… Ô mon cœur ! quel oubli de toute pudeur ! de toute délicatesse ! » (p. 84)

La narratrice vérifie la fonction phatique, fonction de contact, selon les règles courantes du style épistolaire, lorsqu'elle demande l'avis de son amie au sujet de sa conduite. Tout le roman est rédigé comme une grande interrogation d'une narratrice hésitante qui a besoin d'être comprise et approuvée : « N'est-ce pas, Juliette, que c'eût été bien indiscret à moi ? » (p. 21)

La présence de l'auteur se fait sentir dans les notes infrapaginales attribuées aux éditeurs. Il s'excuse dans l'*Avis des Éditeurs* : « Le lecteur nous pardonnera la liberté que nous avons prise de jeter par-ci par-là quelques notes » (p. 5). Il se cache sous le masque de l'éditeur, s'interroge de manière rhétorique, fait des remarques étymologiques, malicieuses parfois, à l'égard des faits racontés et des personnages. Lorsque l'occasion se présente, il explique la différence entre le libertin *sincère* et le fat. Il s'excuse de couper le récit à tiroir de Solange à son point culminant, promettant de publier la suite en supplément. L'attitude de l'éditeur envers la narratrice est vaguement envieuse. Il lui semble qu'elle « fait de son mieux pour capter l'indulgence de son amie » et pour donner une image favorable d'elle-même (p. 76). Il commente le texte en critique avisé, invite galamment à une lecture guidée : « Si l'on continue de lire, on cessera d'être étonné de voir notre enfant de seize ans parler et même agir comme l'homme le plus formé. Solange n'en était pas (comme le fait le prouve) tout à fait à sa première aventure. » (p. 38)

L'expérience a assagi la protagoniste, apte à dégager à la fin la *philosophie* de sa vie. Elle est exprimée dans les termes du déterminisme : « il faut se consoler de tout ici-bas », la seule morale des mémoires est l'apologie du plaisir insouciant : « Sottise, à la bonne heure ; mais j'ai bien eu du plaisir » (p. 86).

***Remarque finale***

Les mémoires comme roman de l'éducation mondaine des jeunes hommes ou des jeunes filles soulignent que la libido est le moteur le plus important du parcours social du futur libertin. La première relation amoureuse est quasi incestueuse, favorisée par le

désintérêt de la mère et par le manque total de père. Dans le cas des filles, la perte individuelle de l'innocence est compensée par la reconnaissance sociale, même si celle-ci passe par la méconnaissance de soi. La gratification finale n'empêche pas la dégradation imminente des valeurs individuelles affectives.

**Bibliographie**

*Dictionnaire des œuvres érotiques. Domaine français*, Mercure de France, Paris, 1972.
Laroch, Philippe, *Petits-maîtres et roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII*e *siècle*, Presses Universitaires de Laval, Québec, 1979.
Nerciat, Andréa de, *Félicia ou mes fredaines*, dans Trousson, Raymon (éd.), *Romans libertins du XVIII*e *siècle*, Robert Laffont, Paris, 4e éd, 1995.
Nerciat, Andréa de, *Le Doctorat impromptu*, Flammarion, collection « Librio », Paris, 2000.

## *LE DÉMONSTRATIF : MARQUEUR DE L'AFFECTIVITÉ DANS* VÉRA *DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM*

**Silvia Adriana APOSTOL**
**Universitatea din Pitesti**

***Résumé:*** *Notre article se propose d'analyser les valeurs du démonstratif dans le récit fantastique, notamment dans Véra. Ayant comme base théorique la thèse de Marie-Noëlle Gary-Prieur qui considère que « ce N= un x qui est un N et sur lequel* je *attire l'attention de* tu *», nous nous arrêtons sur quelques emplois déictiques et non-déictiques du démonstratif pour analyser leur rôle dans la construction narrative et sémantique de la nouvelle, ainsi que dans la relation narrateur-personnage-lecteur. La description définie aura des valeurs intéressantes par l'emploi du démonstratif à forte charge affective relevant de l'expérience subjective du personnage vivant l'expérience surnaturelle. Un autre aspect sur lequel portera notre analyse est l'emploi du démonstratif dans sa valeur de « montrer » l'événement surnaturel par la présence d'un objet – preuve du surnaturel.*

***Mots-clés :*** *démonstratif,, récit fantastique, objet – preuve*

La position incertaine du démonstratif quelque part entre les deux modalités de référence – anaphorique et déictique - se trouve au centre des analyses portant sur le démonstratif et les descriptions définies, en général. Le texte littéraire semble brouiller ces deux types d'emploi du démonstratif en tant qu'anaphorique ou déictique et la dimension référentielle semble ne plus occuper la place centrale dans le texte littéraire, dépourvu de référence. Nous proposons comme base théorique de notre analyse, l'article de Marie-Noëlle Gary-Prieur et de Martine Leonard[1] sur le démonstratif, qui rassemble les caractéristiques du démonstratif et propose une explication de ses emplois:

- le sens du démonstratif apparaît comme paradoxal : il dit le nouveau comme s'il était connu (en début de récit), ou reprend le connu comme s'il était nouveau (c'est d'ailleurs une de ses particularités d'opérer une nouvelle saisie du référent, une recatégorisation, ce qui justifie son classement dans la catégorie des adjectifs)
- il entretient « une double relation » : avec *le* et avec *un* : avec *le* il partage la propriété d'identifier un objet et de le présenter comme déjà connu ; il partage avec *un* la propriété d'introduire un objet nouveau dans le discours sans imposer l'identification de cet objet ;
- « Ce N = un *x* qui est un N et sur lequel *je* attire l'attention de *tu* ; selon que le référent de ce N est envisagé dans sa relation au locuteur ou au destinataire, il se rapproche des propriétés de *le* ou de *un* »

La thèse soutenue par Gary-Prieur est que la double valeur du démonstratif (dont il faut analyser non seulement le côté défini, mais aussi la part d'indéfini) est l'effet de sa

[1] Gary-Prieur, M-N. ; Leonard, M., *Le démonstratif dans les textes et dans la langue*, in *Langue Française*, Les Démonstratifs, no.120, 1998, pp.5-20

position originale par rapport aux deux personnes du discours. Voilà le résumé qu'elle fait des différences entre les trois déteminants, du point de vue de la dimension référentielle :

- **un** : n'impose aucune condition d'identification du référent de *un N*
- **le** : présuppose que le référent de *le N* est identifié pour le locuteur et pour le destinataire
- **ce** : pose que le référent de *ce N* est identifié pour le locuteur, et n'impose aucune condition d'identification préalable pour le destinataire

Pour des raisons méthodologiques, notre analyse s'arrêtera sur quelques emplois du démontratif dans *Véra*, que nous considérons importants quant à leur rôle dans la construction de l'univers de signification de la nouvelle.

Les deux premières occurences du démonstratif tiennent à la spécificité du type de texte : le texte littéraire, plus précisément l'incipit d'une nouvelle : « ***C****'était à la tombée d'un soir d'automne, en* ***ces*** *dernières années, à Paris* ». Il n'y a rien de surprenant si le narrateur fixe au début du récit le cadre spatio-temporel. Le démonstratif « c'était » marque l'entrée dans l'énonciation narrative. L'emploi déictique « en ces dernières années » fixe le moment de l'histoire racontée à partir du cadre de la narration de cette histoire : « ces dernières années » prennent leur référence du présent de la narration. Pour compléter le sens de cet emploi déictique, le lecteur fait appel à un savoir extratextuel, l'année de parution de la nouvelle. Par contre, la référence spatiale est absolue : à Paris. Une fois l'entrée dans le récit faite, celui-ci devient en quelque sorte autonome, construisant des tissus de renvois internes. L'espace de l'histoire est mieux localisé : le faubourg Saint-Germain, un vaste hôtel seigneurial. Il s'ensuit l'introduction du personnage principal, faite toujours par ce narrateur hétérodiégétique et extradiégétique, à la troisième personne :

« *Chancelant, il monta les blancs escaliers qui conduisaient à* ***cette chambre*** *où, le matin même, il avait couché dans un cercueil de velours et enveloppé de violettes, en des flots de batiste, sa dame de volupté, sa pâlissante épousée, Véra, son désespoir.* »[1]

La formule de Wilmet (Ce = LE+Δ), citée dans l'article de Gary-Prieur[2], où « ce N=le N que *je* montre, le N dont *je* parle », porte sur la dimension subjective du démonstratif, car si le démonstratif « démontre », il le fait par le « geste » du locuteur. Si le locuteur montre N c'est parce que N entre en rapport avec lui. La proximité spatiale impliquée par le démonstratif peut se doubler par une « proximité » affective (tant en emploi déictique qu'anaphorique), une importance subjective que le locuteur accorde à l'objet déterminé par CE.

La forte charge affective accompagnant l'emploi du démonstratif dans notre exemple est claire, la suite de la nouvelle en est la preuve. Il s'agit d'un emploi cataphorique du démonstratif où le nom « chambre » est modifié par une phrase relative : « cette chambre où ... ». Dominique Maingueneau note à propos de ce type d'emploi du démonstratif qu'il « provoque l'identification immédiate du référent en fournissant grâce aux modifieurs du nom les propriétés qui permettent de justifier une telle identification. »[3]

---

[1] Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, Garniers-Flammarion, Paris, 1980, p. 47

[2] Gary-Prieur, M-N. ; Leonard, M., *Le démonstratif dans les textes et dans la langue*, in *Langue Française*, Les Démonstratifs, no.120, 1998, p. 17

[3] Maingueneau, D., *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan/HER, Paris, 2000, p. 173

L'emploi du défini au lieu du démonstratif est possible, sans que la fonction référentielle soit affectée : *chancelant il monta les blancs escaliers qui conduisait à* ***la*** *chambre où, le matin même, il avait couché...* Par contre, l'indéfini ne pourrait pas y apparaître, car il ne présuppose pas l'unicité de la chambre. La chambre est donc unique, identifiée par la phrase relative qui détermine CE N. Il s'agit bien de la chambre où est morte Véra. On a dit ci-dessus que le défini peut y apparaître aussi, sans changer le référent de N, mais il n'en va pas de même avec l'intention du discours qui, elle, sera profondément changée. Le démonstratif, comme le note Gary-Prieur, pose que le référent de *ce N* est identifié par le locuteur et n'impose pas d'identification préalable de la part du destinataire. Il met donc sur la scène le connu (du locuteur) qui est inconnu pour le destinataire. Le défini présupposerait l'identification du référent soit pour le locuteur que pour le destinateur. Or l'emploi du démonstratif est bien un artifice de présenter une nouvelle information au lecteur, surtout s'il s'agit du début du récit. Le démonstratif aide à la concentration narrative nécessaire au récit bref.

Le narrateur attire l'attention du lecteur sur le N déterminé par *ce*, sur « cette chambre », car la chambre a une forte valeur affective pour le personnage, c'est le lieu où son épouse est morte et, comme on l'apprendra par la suite du texte, où ils ont vécu leur amour passionnel, cause de la mort de Véra, chambre où le comte d'Athol s'isolera et créera toute l'atmosphère préparant la résurrection de Véra. On touche là, inévitablement, le problème du point de vue. L'astuce dans l'emploi du démonstratif est qu'il est employé par le narrateur pour attirer l'attention du lecteur sur un élément fondamental dans le développement ultérieur du récit, et, surtout, qu'il est marque du point de vue du personnage. Là où le défini réduirait le paragraphe au seul récit du narrateur, le démonstratif est marque de la subjectivité du percepteur, comme l'indique l'adjectif « blancs (escaliers) ». Qui autre pourrait en être le percepteur sinon le comte d'Athol qui, chancelant, monte les escaliers dont il perçoit la couleur? La même indication du point de vue du personnage dans l'énumération tellement subjective : « *sa dame de volupté, sa pâlissante épousée, Véra, son désespoir* ».

Rappelons-nous le contexte : à la tombée d'un soir d'automne, le comte d'Athol rentre seul dans son vaste hôtel. Chancelant, il monte les escaliers qui conduisent vers la chambre où le matin même, il avait couché dans un cercueil sa bien aimée, cette chambre qu'il se rappelle en montant l'escalier et qui lui ramène à l'esprit le triste événement. L'emploi du démonstratif à valeur cataphorique déclenche l'identification du référent, par un adjectif ou une phrase relative, en tout cas des modifieurs relevant de l'expérience subjective du personnage.

En ce qui concerne le type de répérage :déictique ou non-déictique, nous retenons l'idée de « proximité », au sens que le référent du nom déterminé par le démonstratif est perceptible et identifié grâce au contexte (déictique) ou grâce au cotexte (non-déictique) :

« *Je n'ai pas le droit de dire Ce X, s'il n'existe pas un X qui, ou bien est perceptible par mon interlocuteur au moment où je parle, ou bien est mentionné par ailleurs dans le discours : le démonstratif ne s'emploie qu'en présence de l'objet (présence dans le contexte linguistique ou dans la situation extra-linguistique*). »[1]

[1] Ducrot, O., *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1991, Paris, p. 241

La subjectivité associée au démonstratif justifie l'emploi de « cette chambre » en tant qu'appelant une identification du référent par sa « présence » dans la mémoire du comte d'Athol. En rentrant, il se rappelle le moment de départ, il va dans la chambre d'où il est parti. C'est ici la première manifestation du retour en arrière, dans le passé, auquel procède le comte d'Athol qui se refusera d'accepter la mort de Véra. Ce qu'il refusera sera justement l'identification de la chambre à « *cette chambre, où le matin même il avait couché dans un cercueil (...) Véra* ». En effet, une fois entré dans la chambre, le comte revoit la « chambre veuve », et tous les objets lui rappelle Véra. Vivre sans elle lui paraît impossible et absurde. Ses pensées sont présentées en discours indirect libre :

« *Et le comte s'abîmait en des pensées inconnues.*

*Il songeait à toute l'existence passée. – Six mois s'étaient écoulés depuis* ***ce mariage****. N'était-ce pas à l'étranger, au bal d'une ambassade qu'il l'avait vue pour la première fois ?... Oui.* ***Cet instant*** *ressuscitait devant ses yeux, très disctincts. Elle lui apparaissait là, radieuse.* ***Ce soir-là****, leurs regards s'étaient rencontrés. Ils s'étaient reconnus, intimement, de pareille nature, et devant s'aimer à jamais.* »[1]

« Cet instant » est un emploi anaphorique évident, une anaphore *résomptive* (on emploie la terminologie de Maingueneau), qui condense la phrase « il l'avait vue pour la première fois » dans « cet instant », illustrant ainsi, par la recatégorisation « instant », le caractère fortement passionnel de l'amour du comte envers Véra, qui est un coup de foudre. « Ce soir-là » renvoie au même moment, le moment de la première rencontre.

Par contre, le contexte linguistique ne parle pas de « mariage », mais c'est le « contexte psychologique » du comte qui en parle. La présence vive de sa vie auprès de Véra dans la mémoire et dans le coeur d'Athol permet l'emploi du démonstratif à forte valeur subjective.

D'Athol refuse donc la mort de Véra et il s'efforce de donner à l'hôtel et surtout aux objets de la chambre la vivacité qu'ils avaient avant le tragique événement, de telle façon que la chambre sentira Véra comme d'habitude. D'Athol ordonne à Raymond de servir le souper vers dix heures, puisque lui et la comtesse « sont fatigués ». Et il se comporte comme si Véra était encore là, auprès de lui. Cela dure un an, jusqu'au jour de la fête de Véra. Les efforts du comte de redonner la vie aux objets préférés de Véra et de créer un espace qui l'appelle ne sont pas vains. Cet ainsi qui le jour de l'anniversaire de Véra « *la chambre semblait joyeuse et douée de vie, d'une façon plus significative et plus intense que jamais* ». Et l'événement surnaturel préparé par le comte a lieu : « *ce soir-là, (...) la comtesse s'efforçait adorablement de revenir dans cette chambre tout embaumée d'elle* ». Le référent auquel renvoie le nom déterminé par le démonstratif est le même du point de vue physique : la chambre des deux époux dans le château du comte. Cependant c'est justement le démonstratif et sa dimension affective qui permet la recatégorisation de la chambre qui, d'espace rappelant la mort, devient espace appelant la vie : « *Elle y était nécessitée. Tout ce qu'elle aimait, c'était là.* »

La même charge affective liée à l'expérience du comte et implicitement deVéra, dans : « *Elle devait avoir envie de venir se sourire encore en* ***cette glace mystérieuse*** *où elle avait tant de fois admiré son lilial visage* ». L'espace désigné par le démonstratif : espace

[1] Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, Garniers-Flammarion, Paris, 1980, p. 49

physique et affectif proche au personnage réflecteur, s'oppose à l'espace éloigné de la mort, plus précisément de la tombe, désigné par le déictique « là-bas » : « *La douce morte, là-bas, avait tressailli, certes, dans ces violettes, sous les lampes éteintes.* »

L'événement surnaturel se produit car il y était nécessité, Véra apparaît :

« *Et là, devant ses yeux, faite de volonté et de souvenir, (...) belle à en mourir, enfin !la comtesse Véra le regardait un peu endormie encore*. »

Et pour décrire l'union des deux, encore un démonstratif : « *Les heures effleurèrent d'un vol étranger cette extase où se mêlaient, pour la première fois, la terre et le ciel* ». On pourrait interpréter cet emploi comme étant une anaphore résomptive, permettant à la fois de condenser le fragment antérieur : « Il vint auprès d'elle. Leurs lèvres s'unirent dans une joie divine, -oublieuse, -immortelle » et de le constituer dans la définition du concept employé ensuite dans la structure Ce N : « cette extase ». Le démonstratif permet et justifie la nouvelle saisie apportant un contenu nouveau par la relative : « cette extase où se mêlaient, pour la première fois, la terre et le ciel ».

Un dernier exemple d'emploi du démonstratif coïncide avec la fin de la nouvelle :

« *-Quelle est la route, maintenant, pour parvenir jusqu'à toi ? Indique-moi le chemin qui peut me conduire vers toi !*

*Soudain, comme une réponse, un objet brillant tomba du lit nuptial, sur la noire fourrurre, avec un bruit métallique (...)*

*L'abandonné se baissa, le saisit, et un sourire sublime illumina son visage en reconnaissant cet objet : c'était la clef du tombeau*. »[1]

Nous voulons souligner l'importance d'un tel emploi dans le récit fantastique. *Ce N* attire l'attention sur un objet et brouille la distinction déictique / anaphorique : on peut l'interpréter comme anaphore de 'un objet', présent dans le cotexte. L'indéfini désigne un objet non identifié. Le personnage saisit l'objet et le reconnait ; « cet objet » est donc connu par le personnage, et encore inconnu pour le lecteur. Ce sera seulement le modifieur qui identifiera le référant : « la clef du tombeau ». Le démonstratif mime la présence de l'objet sous les yeux du lecteur, lui permettant ainsi d'entrer dans la conscience du personnage. Le lecteur aura la même réaction devant la présence textuelle de l'objet qu'a le personnage devant l'objet réel: sa reconnaissance. Le lecteur le reconnaît par un rappel rapide de l'histoire qu'il est en train de lire.

La présence d'un tel objet est témoin du surnaturel car seule Véra aurait pu avoir laissé la clef du tombeau, car ce n'est qu'elle qui aurait pu y avoir accès, vu que le comte, après avoir refermé le sépulcre en avait jeté la clef à l'intérieur du tombeau. Sa résolution était bien claire : de ne plus y retourner. Par contre, Véra avait la clef qui ouvrait le tombeau.

Au moment où le comte d'Athol « frappé d'une réminiscence fatale » dit « mais tu es morte », toute l'histoire semble être le produit de l'imagination, de la folie ou d'un rêve du comte. Personnage et lecteur sont tous les deux guidés vers cette interprétation. Pourtant la *présence* de « *cet* objet : la clef du tombeau » bouleverse et confirme l'événement surnaturel.

[1] Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, Garniers-Flammarion, Paris, 1980, p. 56

L'emploi du démonstratif dans Véra est surtout marque de l'expérience subjective du personnage. Le démonstratif permet une nouvelle saisie du référent, une recatégorisation, et comme on l'a vu dans le cas des emplois de « cette chambre » ayant le même référent réel mais des valeurs ou des « référents affectifs » différents, selon qu'elle renvoie à la chambre de la mort ou à la chambre de l'extase, donc selon qu'elle renvoie à deux expériences différentes du personnage.

De plus, le démonstratif montre par le « geste » du locuteur un objet sur lequel celui-ci veut attirer l'attention. Tout en brouillant les limites entre emplois déictiques et emplois non-déictiques, il joue avec la mémoire du lecteur qui se voit forcé d'employer tous les moyens d'identification du référent, et donc d'avoir toujours l'histoire présente à l'esprit comme un tout.

Le démonstratif dans Véra a finalement le rôle d'apporter aux yeux du lecteur (donc de lui « montrer ») l'évidence de l'événement surnaturel.

**Bibliographie**

Ducrot, O., *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1991

Gary-Prieur, M-N. ; Leonard, M., *Le démonstratif dans les textes et dans la langue*, in *Langue Française, 'Les Démonstratifs'*, no.120, 1998

Maingueneau, D., *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan/HER, Paris, 2000

Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, Garniers-Flammarion, Paris, 1980

## *PROCÉDÉS PICTURAUX IMPRESSIONNISTES DANS LES ROMANS DE ZOLA*

**Maria BÎRNAZ**
**Université « Spiru Haret » de Bucarest**

***Résumé:*** *La plupart des caractéristiques à l'aide desquelles la critique moderne définit la peinture impressionniste se retrouvent dans les romans de Zola : les sujets pris dans la vie moderne, le plein-air, la palette claire, la technique de l'esquisse, le décentrement des cadrages, le mélange optique des touches exaltant la lumière et la couleur, l'estompage des formes, l'évanescence des contour… Zola descripteur applique les techniques impressionnistes mêmes dans les descriptions où seule la lumière artificielle assure l'éclairage.*

***Mots-clés :*** *peinture impressionniste, techniques impressionnistes description*

Tout en le déclarant écrivain naturaliste par excellence, la plupart des critiques modernes qui parlent du style de Zola le rapproche de l'impressionnisme. Est-ce à l'origine l'influence de ses amis peintres impressionnistes dont les toiles il analyse dans la presse ? Zola reconnaît lui-même avoir reproduit en littérature les effets obtenus dans la peinture par les impressionnistes : « Je n'ai pas seulement soutenu les impressionnistes. Je les ai traduits en littérature par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions. Dans tous mes livres […] j'ai été en contact et échange avec les peintres […] Les peintres m'ont aidé à peindre d'une manière neuve *littérairement* »[1]. Indubitablement, la révélation du monde pictural a beaucoup enrichi le répertoire d'images et de procédés stylistiques de Zola romancier. Gita May signale parmi les plus grands mérites de Zola celui d'avoir « hardiment outrepassé les frontières qui ont traditionnellement séparé les domaines de la peinture et de la littérature »[2].

Mais de quelle manière l'expérience de critique d'art a-t-elle influencé la pratique de romancier de Zola ? Et de quelle façon les procédés techniques des impressionnistes ont-ils marqué sa façon de représenter l'espace ?

Signalons, au premier abord, l'intérêt des impressionnistes, comme celui de Zola, pour découvrir de nouvelles qualités esthétiques dans la vie moderne. L'attention des peintres est portée surtout sur la grande ville, comme nouvelle forme de la vie moderne, comme « source aussi bien que reflet de changements dans la qualité même de la lumière »[3]. Les impressionnistes peignent sans relâche les boulevards de Paris : Pissarro, *Avenue de l'Opéra* (1878), *Boulevard Montmartre la nuit* (1897); Renoir, *Les Grands Boulevards* (1875), *Boulevard au printemps*(1872), *Quai de Conti* (1872); Monet, *Boulevard des Capucines* et *Boulevard des Capucines au Carnaval* (1873) ; les bords de la Seine : Manet, *Argenteuil* (1874) ; les cafés des quartiers pauvres : Degas, *L'Absinthe* (1876), *Café*

[1] Cité par H. Hertz, « Émile Zola, témoin de la vérité », *Europe* n° 30, 1952, pp. 27-34.
[2] May, G., « Zola entre le texte et l'image : l'exemple de Diderot », *Les Cahiers Naturalistes* (désormais abrégé : *CN*) n° 67, 1993, pp. 235-244.
[3] Selon les mots de R. Drell Reck, « Lumière de la ville, instant moderniste : Manet, Zola, Caillebotte, James », *CN* n° 67, 1993, p. 275.

*Boulevard Montmartre* (1877) ; les environs de Paris : Pissarro, *Jardins de l'Ermitage à Pontoise* (1879)…

Zola partage la passion des peintres pour les paysages de Paris et pour ses monuments. Au docteur Toulouse[1], il avoue préférer ou « les spectacles urbains », ou «les paysages »[2]. Dans presque tous ses romans, Zola décrit des panoramas de Paris. Ainsi, chaque partie d'*Une Page d'amour* se termine par une description de Paris vu par Hélène et sa fille depuis les hauteurs de Chaillot. Montmartre lui fournit une perspective exceptionnelle dans *La Curée* et dans *Paris* ; il évoque un panorama de la ville s'étalant autour des Halles dans *Le Ventre de Paris*, tandis que dans *L'Assommoir*, Madinier offre « une galanterie aux dames »[3] en les emmenant faire « un tour d'horizon » depuis la colonne Vendôme. Certes, ces vues panoramiques avaient déjà été évoquées par les écrivains romantiques, mais ils retenaient essentiellement le paysage historique. Zola, comme les impressionnistes, en rejetant les hiérarchies académiques, donne à ses vues d'ensemble un nouveau statut esthétique.

S'ils privilégient les sujets champêtres, les peintres impressionnistes n'hésitent pas à célébrer le progrès technique de leur temps. Plusieurs artistes, sensibles aux beautés du monde industriel moderne, ont consacré des tableaux aux gares et aux chemins de fer. Ce sont Manet, *Chemin de fer* (1873), Pissarro, *La Gare de Penge* (1871), Cézanne, *Chemin de fer* (1868-70) et *Chemin de fer près de l'Estaque (*1882-85), etc. Inspiré par l'ossature métallique de son architecture et par l'épaisse fumée qui l'envahit, Claude Monet expose en 1877, chez Durand-Ruel, une série de sept vues de la gare Saint-Lazare. Cet ensemble constitue la première série de tableaux de Monet traitant d'un même sujet saisi à différents moments de la journée. Charmé par ce motif depuis son enfance[4], Zola ajoute en 1878 à sa liste de romans que devait comprendre le cycle des *Rougon-Macquart*, « un roman sur les chemins de fer »[5]. Il s'agit de *La Bête humaine* qui apparaît comme un reportage sur le milieu ferroviaire. Le passage du temps est exprimé, dans *La Bête Humaine*, par les différentes visions de la gare à différents moments de l'après-midi. On y retrouve donc la technique de Claude Monet, peignant la gare Saint-Lazare sous différentes lumières. Le thème des gares et des chemins de fer sera repris plusieurs fois dans la série des *Rougon-Macquart*. La gare est pour Zola un monde du spectacle ; on se rappelle par ailleurs ses propos adressés à Paul Bourget : « C'est très beau une gare »[6], ou les mots de son

[1] Zola a été examiné par le docteur Édouard Toulouse qui a réalisé une étude sur les liens entre le génie et les troubles névropathiques. L'ouvrage paraît en 1896 et porte le titre *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*.

[2] Lethbridge, R., « Les représentations de la banlieue chez Zola et les peintres », *CN* n° 66, 1992, p. 64.

[3] *L'Assommoir*, II, p. 448. Les références aux romans du cycle des *Rougon-Macquart* sont données dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade (5 vol., Paris, Gallimard, 1960-1966), sous la mention : Pléiade, suivie du numéro de tomaison et de la page.

[4] Son père, François Zola, a été l'ingénieur en chef de la première ligne de chemin de fer construite en Europe, entre Linz et Budweis, en Haute Autriche.

[5] Cf. H. Mitterrand, « Etudes, notes et variantes », *Une Page d'amour*, II, p. 1629.

[6] Lettre du 22 juillet 1878, dans Zola, É., *Correspondance*, Paris-Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal/Paris, Editions du CNRS, t. III, 1982, p. 189.

personnage, confondant la gare avec un théâtre : « C'est une gare… Non, je crois que c'est un théâtre »[1], et bien sûr la locomotive Lison, devenue figure centrale de *La Bête Humaine.*

Zola, comme Manet dans les *Paveurs de la rue de Berne* (1878) ou Degas dans *Repasseuse à contre-jour* (1873), *Les Repasseuses* (1884) ou ses nombreuses danseuses, ou encore comme Caillebotte, *Les Raboteurs de parquet* (1875), porte beaucoup d'intérêt à l'homme au travail. Les paysannes de Millet lui servent de modèles dans *La Terre*, les repasseuses de Degas inspirent la description des ouvrières dans *L'Assommoir*. « J'ai tout bonnement décrit, à plus d'un endroit, dans mes pages, quelques-uns de vos tableaux »[2], avoue Zola à Degas à l'occasion de la deuxième Exposition Impressionniste, en 1876. Edgar Degas a été le premier à s'être inspiré du spectacle des blanchisseries, ses premières toiles sur ce sujet datent de 1869. Zola évoque souvent les tableaux de Degas dans ses romans. Ainsi, le V-e chapitre de *L'Assommoir*, où la description de Gervaise s'apparente avec la série des *Repasseuses* de Degas, apparaît comme un hommage de romancier au peintre. Zola ne s'arrête pas à présenter la seule technique du travail des blanchisseuses, il donne, comme Degas, une représentation sensuelle du corps féminin : « Les bras nus allaient, venaient, éclairaient de leurs taches roses la blancheur des linges »[3].

Il y a du Monet, du Renoir, du Degas, du Caillebotte, dans la multitude de tableaux qu'on peut tirer des romans zoliens. Il s'agit des descriptions où tout effet de perspective, symétrie et stabilité – apanages du classicisme – étant aboli, l'on assiste à une nouvelle vision sur le monde qui change selon la lumière du jour.

À l'instar des peintres impressionnistes, Zola va intégrer ses descriptions dans des séries qui suivent le temps qui passe, les moments de la journée ou les saisons. Rappelons les évocations célèbres qui terminent les cinq parties d'*Une Page d'amour* et qui présentent la ville sous la lumière d'une saison chaque fois différente. C'est un heureux exemple de « dialogue entre les « arts-sœurs »[4], dont la première réplique est donnée un matin de février et la dernière un matin de décembre. Les formes et les couleurs voilées évoquées par Zola dans ces descriptions, les écrans transparents, la lumière se brisant en pluie, les frémissements et la vibration lumineuse reproduits en étendue et en profondeur, rappellent amplement la technique des peintres impressionnistes (celle de Claude Monet, peignant ses fameuses séries des *Cathédrales de Rouen*, des *Meules en été*, des *Peupliers du bord de l'Epte*, ou de la *Gare Saint-Lazare* sous différentes lumières) qui cherchent à rendre l'impression d'un paysage à un instant précis plutôt que de le représenter avec une extrême exactitude. La ville, derrière les voiles de pluie, de neige ou de « poussière dans le soleil » assiste à la fête de la lumière, où les couleurs sont remplacées par les nuances et où les touches rapides marquent les taches de couleurs vivifiées par la vibration de la « clarté dansante ». Le choix des couleurs, le jeu de la lumière dont le rôle transformateur est

[1] *Une Page d'amour*, p. II, p. 854.
[2] Selon un témoignage de J. Claretie, cité dans le *Catalogue de l'exposition Degas*, Edition de la réunion des Musées Nationaux, Paris 1988, p. 223, repris par Carles, P. et Desgranges, B., « Zola et la description », *Ecole des Lettres* n° 8, 1992, p. 38.
[3] *L'Assommoir*, II, p. 515.
[4] Louvel, L., « La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique* n° 112, p. 475.

abondamment mis en évidence, ainsi que la thématique témoignent en même temps d'une bonne connaissance et de l'attachement de Zola à la nouvelle peinture.

L'esthétique naturaliste de Zola qui prône l'objectivité et la rigueur de la science semble à première vue incompatible avec la subjectivité et l'indécis de l'impressionnisme. Pourtant naturalisme et impressionnisme ont en fait le même but, celui de peindre la vérité et de maintenir prioritairement la vie dans le cadre de la représentation[1]. La vie pour les impressionnistes est avant tout la lumière, l'atmosphère, à l'analyse desquelles ils portent une attention si vive qu'ils refusent se fier à leur mémoire, préférant travailler face à face avec la nature, en plein air. Zola, ne fait-il pas la même chose en entreprenant des enquêtes documentaires sur le terrain ? Dans des ouvrages techniques, auprès des spécialistes renommés, dans la mine, dans les coulisses des théâtres, dans les ateliers des peintres… Zola met la science à la base de sa théorie du roman. Quant aux peintres, ils sont autorisés dans leur travail par l'ouvrage du chimiste Eugène Chevreul (*De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, 1839), dont la théorie offre le moyen de peindre l'air traversé par la lumière et de décliner les moyens traditionnels de représentation de la couleur, qui s'avèrent inertes et insuffisants. « Le peintre doit savoir, avant toute chose, voir les modifications de lumière blanche, d'ombres et de couleurs que lui présente son modèle dans les circonstances où il veut le reproduire »[2], précise Chevreul. En effet, pour les impressionnistes la lumière acquiert plus d'importance que le sujet. Ce dernier n'est important que dans la mesure où il reflète la lumière. Souvent cette nouvelle orientation ne limitera le sujet qu'au point de départ pour une multitude de variations sur la lumière. Ainsi la *Cathédrale de Rouen* dont Monet a réalisé plus de trente versions différentes.

Chez Zola, on ne trouve que rarement des descriptions qui ne soient pas perçues à travers des voiles transparents. Dans *L'Œuvre*, Claude regarde « l'horizon s'effacer sous les brumes », dans *Une Page d'amour*, Hélène ne voit au dessus de Passy que « quelques nappes de toitures encore distinctes »[3], tandis qu'au premier chapitre de *La Bête humaine*, la gare s'impose comme une masse confuse, estompée, noyée dans les fumées et les brouillards.

Si l'espace s'entrevoit derrière une diversité d'écrans, chez Zola, ils sont d'une transparence visible, et indépendamment du paysage qu'ils cachent, souvent investis de couleurs, comme dans les passages suivants :

« Toute la rive gauche était d'un bleu tendre, lentement foncé, violâtre au fond, du côté du jardin des Plantes. Sur la rive droite, le quartier des Tuileries avait le rose pâli d'une étoffe couleur chair, tandis que, vers Montmartre, c'était comme une lueur de braise, du carmin flambant dans de l'or ; puis, très loin, les faubourgs ouvriers s'assombrissaient d'un

[1] J. Gasquet reproduit les mots de Cézanne : « Zola m'a très bien empoigné quand même, dans *L'Œuvre* […] lorsqu'il beugle : "Ah ! la vie ! la vie ! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante…" Oui, c'est assez ça… », *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 116.

[2] Chevreul, E., *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, dans Lichtenstein, J., sous la dir. de), *La Peinture*, Paris, Larousse-Bordas, 1997, p. 81.

[3] *Une Page d'amour*, II, p. 964.

ton brique, de plus en plus éteint et passant au gris bleuâtre de l'ardoise. On ne distinguait point encore la ville tremblante et fuyante »[1].

La pluie est bien un voile visible, objet de contemplation et d'analyse, dans *L'Assommoir*: « Les hommes contemplaient le voile gris de l'averse […] la poussière d'eau volante montant du clapotement des flaques »[2], alors que dans *Nana*, « la pluie devenait plus fine, des transparences se faisaient à travers le rideau qui voilait Paris »[3].

Les voiles de neige dissimulent des tableaux qui ne désapprouveraient pas les impressionnistes : « elle devinait derrière ce voile de glace l'immensité des avenues, les files interminables des becs de gaz, tout cet infini noir et désert de Paris endormi »[4].

La matière, comme la vie moderne, est constamment renouvelée par les reflets qui s'engendrent les uns les autres. Chez les impressionnistes, la lumière solaire ne s'absorbe nullement dans l'objet qui la reçoit, mais rebondit sur ce qui l'entoure. C'est cette conception qui inspire Zola lorsqu'il décrit l'interaction chromatique de la peau des blanchisseuses et des linges repassés : « Les bras nus […] éclairaient de leurs taches roses la blancheur des linges »[5]. Tout un jeu de reflet est sans cesse exploré par le romancier. Ainsi dans *L'Assommoir*, le visage de Lorilleux « verdit » dans « le reflet verdâtre d'une boule d'eau, à travers laquelle la lampe envoie sur son ouvrage un rond de vive lumière », tandis que la peau de sa femme est « rougie par le reflet du brasier »[6]. Rappelons encore « le reflet des arbres » qui « verdissait la salle »[7] où se tenaient les noces de Gervaise et de Coupeau et, dans le café du Père Colombe « les fioles et les bocaux illuminant les murs de leurs verres de couleur »[8]. Parfois c'est la lumière qui reflète la couleur des objets : « ce coup de lumière, bleui par le reflet du papier des étagères et de la vitrine »[9].

Dans *La Curée*, Zola décrit un après-midi parfaitement superposable à l'*Impression. Soleil levant* (1872) de Monet, la toile qui a donné le nom au mouvement impressionniste :

« Le Bois s'éveillait des lourdeurs de la chaude après-midi. Le long de l'avenue de l'Impératrice, des fumées de poussière volaient, et l'on voyait, au loin, les nappes étalées des verdures, que bornaient les coteaux de St Cloud et de Suresnes, couronnés par la grisaille du Mont Valérien. Le soleil, haut sur l'horizon, coulait, emplissait d'une poussière d'or les creux des feuillages, allumait les branches hautes, changeait cet océan de feuilles en un océan de lumière [...] Puis, en arrivant au carrefour, devant le lac, c'était un éblouissement ; le soleil oblique faisait de la rondeur de l'eau un grand miroir d'argent poli, reflétant la face éclatante de l'astre. Les yeux battaient, on ne distinguait, à gauche,

[1] *Ibidem*, p. 849.
[2] *L'Assommoir*, II, p. 440.
[3] *Nana*, II, p. 1034.
[4] *L'Assommoir*, II, p. 774.
[5] *L'Assommoir*, II, p. 515
[6] *Ibidem*, pp. 425 et 430.
[7] *Ibidem*, pp. 451-452.
[8] *Ibidem*, p. 702.
[9] *Ibidem*, p. 503.

près de la rive, que la tache sombre de la barque de promenade. Les ombrelles des voitures s'inclinaient, d'un mouvement doux et uniforme, vers cette splendeur, et ne se relevaient que dans l'allée, le long de la nappe d'eau, qui, du haut de la berge, prenait alors des noirs de métal rayés par des brunissures d'or. A droite, les bouquets de conifères alignaient leurs colonnades, tiges frêles et droites, dont les flammes du ciel rougissant le violet tendre »[1].

En effet, le motif du tableau, ainsi que la palette de couleurs et la technique par touches rapides, sont très proches de ceux de Monet. On voit dans l'« océan de lumière » du tableau de Zola, le reflet du soleil qui « coule » dans l'eau « d'argent poli » et qui prend des « noirs de métal rayés par des brunissures d'or ». Derrière les voiles de « fumées de poussière », on ne distingue, à gauche, que la « tache sombre » de la barque dans les nappes de vert mêlé au gris et à l'argent poli, tandis qu'à droite, s'étale le violet tendre rougi par les flammes du ciel.

On remarquera que la façon zolienne de décrire fait explicitement appel à ses comptes rendus de critique d'art[2]. Dans ses descriptions panoramiques, il garde souvent pour la fin ce que représentera en fait le centre tableau. La description citée ci-dessus commence par la mise en évidence du point de fuite, « au loin ». En passant par le dernier niveau de profondeur de la perspective (le soleil « haut sur l'horizon »), on arrive au second plan, où le soleil reflète sa face « éclatante » dans le miroir du lac. Enfin, Zola signale la tache sombre de la barque qui s'étale au premier plan, « près de la rive ». À noter que la barque est l'unique objet distinct de la description. Entouré de rayures noires, brunes et or et d'un violet tendre, elle rappelle celle qu'on voit sur la toile de Manet.

Afin de justifier et d'appeler le récit, la description chez Zola relève d'une autre particularité, propre à la peinture impressionniste, celle de faire l'objet de nombreuses répétitions et variations.

Mais l'écriture répétitive[3] constitue en même temps une des marques du naturalisme. La répétition s'impose à tous les niveaux de l'énoncé narratif zolien, étant à la fois thème et moyen compositionnel, et par là contribuant à la convergence de l'idéologie et de l'esthétique naturalistes.

Ainsi le motif de la description ci-dessus, présentée à la fin de *La Curée*, est en réalité le rappel d'une première évocation, faite au tout début du premier chapitre, et que nous reprenons dans les lignes qui suivent :

« La nuit est presque venue ; un lent crépuscule tombait comme une cendre fine. Le lac, vu de face, dans le jour pale qui traînait encore sur l'eau, s'arrondissait, pareil à une immense plaque d'étain ; aux deux bords, les bois d'arbres verts […] prenaient […] des apparences de colonnades violâtres […] au fond, des massifs montaient, de grands feuillages confus, de larges taches noirs fermants l'horizon. Il y avait la, derrière ces taches, une lueurs de braise, un coucher de soleil à demi éteint qui n'enflammait qu'un bout de l'immensité grise. Au dessus de ce lac immobile […] le creux du ciel s'ouvrait, infini, plus profond et plus large

[1] *La Curée*, I, p. 592.
[2] Cf. Debray-Genette, R., « Traversées de l'espace descriptif », *Poétique* n° 51, 1982, p. 337 et suiv.
[3] Voir à ce propos Cabanes, J.-C., « Naturalisme et écriture », *Littérature* n° 29, 1993, pp. 97–106.

[…] et il tombait de ces hauteurs pâlissantes une telle mélancolie d'automne, une nuit si douce et si navrée, que le Bois, peu à peu enveloppé dans un linceul d'ombre, perdait ses grâces mondaines […] Dans l'effacement universel, au milieu du lac, la voile latine de la grande barque de promenade se détachait, nette et vigoureuse, sur la lueur de braise du couchant. Et l'on ne vouait plus que cette voile, que ce triangle de voile jaune, élargie démesurément »[1].

Ce tableau, noyé dans les mêmes couleurs que l'autre, ne fait voir plus sous le soleil à demi éteint, que les rayures du lac autour de la barque. Elle se trouve, cette fois, au milieu du lac immobile. Toutefois on note que la palette des couleurs et la tonalité générale sont encore plus proches de celles de la toile de Monet.

Comme la vision en plein air suit les infinies variations de la lumière, l'impression fugitive à saisir devient pour les impressionnistes le véritable sujet à peindre. L'enjeu est d'enregistrer une sensation immédiate, cette image changeante due aux variations de la lumière. Pour ce faire, les peintres impressionnistes définissent peu à peu l'espace par une décomposition des tons, une fragmentation des touches suggérant formes et volumes au détriment du contour net du dessin. À ce propos, on se rappelle l'enseignement de Claude Monet : « Quand vous sortez pour aller peindre, essayez d'oublier les objets devant vous, l'arbre, la maison, le champ ou autre chose. Songez seulement : voici un petit carré de bleu, une tache de rose, un trait de jaune, et peignez les juste comme vous les voyez, cette couleur et cette forme précises, jusqu'à ce que votre impression naïve de la scène soit rendue »[2].

Les peintres impressionnistes ne mélangent pas les tons sur la palette, mais les juxtaposent sur la toile, pour que ce soit l'œil du spectateur qui effectue ce mélange. Cette technique de la division de la touche renforce le caractère inachevé du tableau, tout en s'apparentant à un regard « naturaliste » porté sur le monde. N'oublions pas que les impressionnistes veulent rendre la réalité telle qu'elle est appréhendée par la sensation humaine.

Non moins que les peintres impressionnistes, Zola voit « par taches ». Il choisit les tons pour les juxtaposer ensuite comme sur une toile. Signalons cette description de la foule vivement colorée, où la manière impressionniste est résumée en une seule phrase : « C'était […] une masse profonde de toilettes, mêlant leurs couleurs vives dans la gaieté du plein air »[3]. On observe que l'écriture artiste de Zola, inspirée des techniques de ses amis peintres, vise une peinture de mots, comme hymne aux toiles impressionnistes.

Ignorant les tonalités variables de la vie, l'académisme préfère les fadeurs des couleurs encloses dans les intérieurs sombres. Pour les impressionnistes, la lumière c'est principalement le variable plein air, au lieu de l'immuable faux-jour où s'enferment les tableaux de la peinture académique.

En chantant le plein air, Zola écrit : « C'est la lumière qui dessine autant qu'elle colore, c'est la lumière qui met chaque chose à sa place, qui est la vie même de la scène

[1] *La Curée*, I, p. 326.
[2] Cité par J. H. Matthews, « L'impressionnisme chez Zola : Le Ventre de Paris », *Le Français moderne*, n° 3, 1961, p. 204.
[3] *Nana*, II, p. 1393.

peinte »[1]. Mais Zola descripteur applique complètement au roman les techniques des peintres de plein air, même dans les scènes d'intérieur éclairées par la lumière artificielle. Comme dans ce passage extrait de *Nana*, où l'éclairage artificiel baigne un tableau parfaitement impressionniste :

« Une servante à gaz et un falot jetaient toute la clarté sur les premiers plans […] Le reste de la scène s'emplissait d'une fumée […] les peintures déteintes faisaient comme des entassements de décombres ; et, en l'air, les toiles de fond qui pendaient avaient une apparence de guenilles accrochées aux poutres de quelque vaste magasin de chiffons »[2].

On voit que le jeu de la lumière artificielle crée des plans (les premiers plans, au milieu, le reste de la scène, en air), des voiles (la scène s'emplissait d'une fumée, apparence de voiles de chiffon) qui apaisent les couleurs (peintures déteintes) et crée l'indécis (apparence de guenilles). Ainsi, la lumière artificielle tout comme celle solaire est investie d'une fonction picturale et naît des couleurs : « une bougie allumée mettait là, sur tout le noir d'alentour, une chanson aiguë de couleur »[3]. Parallèlement, la lumière des becs de gaz crée des voiles, de buée jaune pareille à la « poussière de soleil ».

Dans *L'Assommoir*, on retrouve des écrans impressionnistes composés de fumée des pipes et traversés par la lumière du gaz : « la fumée des pipes montait dans la clarté aveuglante du gaz, où elle roulait comme une poussière, voyant les consommateurs d'une buée, lentement épaissie »[4]. Zola compare explicitement la lumière artificielle à la lumière naturelle, et le sol qu'elle éclaire à une eau aux reflets cuivrés, où « les écumes « de l'acier poli rappellent la mousse des vagues : « Et la flamme montait toujours, éclatante, éclairant d'un coup de soleil le sol battu, où l'acier poli de quatre écumes, enfoncées dans leurs billots, prenait un reflet d'argent pailleté d'or »[5]. Le spectacle baigné dans la lumière artificielle n'est nullement statique. L'image est « mouvementée » par la « flamme » montante, par le « coup » de soleil, éclairant le sol.

La lumière artificielle tout comme celle naturelle bascule dans la féerie, devient une poussière d'or, une averse d'étincelle, comme dans l'évocation de la salle du théâtre dans *Nana*. C'est une description qui pourrait rivaliser avec un Renoir (*La Loge*, 1874, ou *Première Sortie*, 1876) :

« La salle resplendissait. De hautes flammes de gaz allumaient le grand lustre de cristal d'un ruissellement de feux jaunes et roses, qui se brisaient du cintre au parterre en une pluie de clarté. Les velours grenat des siéges se moiraient de laque, tandis que les ors luisaient et que les ornements vert tendre en adoucissaient l'éclat, sous les peintures trop crues du plafond. Haussée, la rampe, dans une nappe brusque de lumière, incendiait le rideau, dont la lourde draperie de pourpre avait une richesse de palais fabuleux, jurant avec la pauvreté du cadre, où des lézards montraient le plâtre sous la dorure »[6].

---

[1] Zola, É., « Pour Manet », dans Picon, G., (éd.), *Émile Zola, le bon combat : de Courbet aux Impressionnistes*, Paris, Herman, 1974, p. 188.
[2] *Nana*, II, p. 1323.
[3] *Le Ventre de Paris*, I, p. 622.
[4] *L'Assommoir*, II, p. 704.
[5] *Ibidem*, p. 528.
[6] *Nana*, II, p. 1102.

Ce passage insiste principalement sur la fonction dématérialisante de la lumière. Il y a tout à la fois dans cette lumière brisée en pluie des paillettes à la Renoir, de l'évanescence des contours des sièges transformés en moires et du rideau devenu feu. On découvre une palette des couleurs sacrifiées à la nuance, une perspective naturelle des vibrations et des contrastes des couleurs, et enfin, il y a cet effet de gaieté, de triomphe de la lumière, propre aux toiles impressionnistes. Par les mêmes techniques, Zola parvient à donner des tableaux impressionnistes, où la lumière artificielle – modernité oblige – devient sujet autant qu'objet de la description.

Comme les impressionnistes, Zola recourt aux effets de vaporisation pour rendre un effet de pulvérisation, de disparition du visible. Les objets décrits explosent, en se décomposant sous l'action de la lumière. On voit que le regard du descripteur zolien décompose afin de recomposer les images, selon les lois optiques mises en œuvre par les peintres impressionnistes. Décomposer pour recomposer, faire du continu avec du discontinu, c'est la nouvelle façon de percevoir la réalité propre à l'art impressionniste. Analyser pour synthétiser c'est la méthode de l'écrivain naturaliste.

On retrouve de tels moments de poursuite de l'illusion du pictural dans tous les romans de Zola, même dans ceux à dominante « moins poétique », comme *L'Assommoir* ou *La Fortune des Rougon*. Car le souci fondamental de l'écriture artiste de Zola, comme celui de la nouvelle peinture, est de montrer, comme le remarque Kate Basilio « comment l'objet peint se fait vivant dans et par la lumière » et de parvenir à rendre « des effets de vivant par les effets de lumière »[1].

On redécouvre chez Zola le même écho impressionniste, les données essentielles de la manière impressionniste de peindre. Il s'agit de la dissolution des formes, de l'estompage des contours, de l'émergence de la couleur, d'une vraie démarche à la gloire de la lumière. Car l'écriture artiste de Zola donne toute la priorité à l'effet pictural. Dans ses decriptions les mots font de la lumière et donnent naissance aux couleurs, en même temps qu'ils traduisent un effet de vaporisation qui privilégie la sensation.

**Bibliographie**

Debray-Genette, R., « Traversées de l'espace descriptif », *Poétique* n° 51, 1982

Picon, G., (éd.), *Émile Zola, le bon combat : de Courbet aux Impressionnistes,* Paris, Herman, 1974

Louvel, L., « La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique* n° 112

Lethbridge, R., « Les représentations de la banlieue chez Zola et les peintres », *CN* n° 66, 1992

May, G., « Zola entre le texte et l'image : l'exemple de Diderot », *Les Cahiers Naturalistes* (désormais abrégé : *CN*) n° 67, 1993

[1] Basilio, K., « Naturalisme zolien et impressionnisme: le rôle de la métonymie », *CN* n° 66, 1992, p.87.

## *« LA DUALITÉ NERVALIENNE : ENTRE LE MOI ET L'AUTRE »*

**Cristina Loredana BLOJU**
**Universitatea din Piteşti**

***Résumé**: Lorsqu'on parle de double, il est difficile de s'entendre et de savoir exactement de quoi l'on parle. Certains lui donnent une acception restreinte, le sujet qui se voit lui-même, en face de lui, comme une entité autonome, mais identique, ou qui rencontre un individu pareil à lui. On pourrait parler de « double psychologique », puisqu'il concerne le moi et de « double fantastique », puisque sa manifestation est perçue comme une rupture par rapport à la normalité des choses. Toute l'œuvre de Gérard de Nerval porte l'empreinte de ces visages m[1]ultiples du double, de ce «* ferouër *». On y découvre soit le jeune réel qui épouse la femme que Nerval lui-même aime, soit l'amant imaginaire qui est manifesté à travers une intériorité physique et mentale et qui prend toujours sa place dans le couple, soit les gens qui l'entourent.*

***Mots-clés** :double, fantastique, sujet*

Ne pouvant pas s'ancrer d'une identification stable, Nerval se livre à des identifications imaginaires. Il arrive à se projeter dans les personnages les plus divers. Ces identifications plurielles ne font que le reconduire à la même incertitude sur soi-même, comme on peut le voir dans « El Desdichado », où le verbe « être », d'abord support d'affirmations multiples, passe à la forme interrogative :

« *Je suis* le ténébreux, le veuf, l'inconsolé
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie (…) »

« *Suis-je* Amour ou Phébus ? Lusignan ou Brion ? »

Homme du rêve au sein de la réalité, homme de la réalité au domaine du rêve, le voyageur nervalien découvre et se voit partout considérer comme un étranger. C'est pourquoi il recourt à des « *méthodes de lente assimilation* »[2].

Nerval voit comme une première solution le déguisement, c'est pourquoi tout « *Le Voyage en Orient* » est traversé d'un bout à l'autre par l'idée obsédante du vêtement. À peine arrivé au Caire, Gérard se procure un « machlah », pour se voir ainsi transformé dans un habitant du Caire. Grâce à ce déguisement il pourra assister sans aucun problème à la noce musulmane. Plus tard il va opérer ce qu'il appelle « *sa transformation complète* »[3] en se faisant raser la tête, en se coiffant d'un « tarbouch », et en revêtant « une vaste culotte de coton bleu et un gilet rouge garni d'une broderie d'argent assez propre ». Cette fois, le déguisement lui permettra d'assister à la fête du retour des pèlerins.

A Beyrouth, Gérard fera l'acquisition d'un « caffieh », et l'essayant chez un barbier, se trouvera de nouveau l'apparence d'un roi de l'Orient.

A Constantinople, c'est grâce à un nouveau déguisement qu'il réussit à voir, malgré l'interdit, les fêtes nocturnes du Ramazan. Il s'agit cette fois de prendre le costume

[1] Nerval, de G., *Oeuvres choisies*, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 37;
[2] Chambers, R., *Gérard de Nerval et la Poétique du voyage*, José Corti, Paris, 1969, p. 18 ;
[3] Nerval, de G. *Voyage en Orient,vol II.,* Ed. Nouvelle Librairie de France, Paris, 1999, p. 60;

persan ; sur quoi il se voit accueillir à bras ouverts par les marchands du caravansérail de l'Etoile.

Le même rôle essentiel joue le déguisement dans la scène de la nouvelle « *Sylvi*e » où Gérard et son amie redeviennent des maris d'autrefois et font vivre un instant pour la tante d'Othys « *l'image de sa jeunesse* »[1]. C'est le temps que le déguisement combat ici, comme en Orient il combat la distance. Cette scène permet surtout de comprendre l'inconvénient du déguisement, qui est davantage un instrument d'illusion qu'une méthode d'assimilation authentique. Gérard ne devient pas réellement un Arabe, ni un Persan, ni même un jeune marié de l'ancien temps, mais, au contraire, il ne fait que vivre, en sa propre personne le dédoublement inéluctable du rêve et de la réalité. Européen à l'intérieur, Oriental à l'extérieur, jeune marié du Valois par le costume, mais Parisien déjà séparé de Sylvie, il ne forme pas un seul être dont l'existence serait alimenté par une double source, mais il n'est qu'une simple victime de « *l'ambiguïté tragique du vêtement* »[2]. D'une part, c'est le bonheur d'une transformation d'être, d'un dépaysement spatial et temporel où se perd le sentiment d'un moi étriqué et soumis à la mort, de l'autre, c'est la conscience d'être deux, de participer et d'observer à la fois, et de n'appartenir par conséquent ni tout à fait au rêve, ni tout à fait à la vie réelle.

Le déguisement ne pouvant apporter au problème de la dualité qu'une solution dérisoire, Gérard trouve un autre moyen, plus radical, de l'initiation, procédé qui permettrait au néophyte de s'assimiler et de s'intégrer à toute une communauté d'êtres en se gudant selon l'enseignement d'un initiateur. Divisé lui-même en homme de la réalité et homme du rêve, l'être nervalien se heurte également au problème de la division de l'autre, qui apparaît tantôt comme rival, tantôt comme citoyen d'une terre merveilleuse que lui-même ne connaît pas. Arrivé au Caire, seul, Gérard découvre devant lui le magnifique personnage du drogman Abdallah, qui met toujours en évidence son orgueil et son arrogance envers le pauvre voyageur à qui il fait sentir son infériorité de non-Anglais.

Mais le rôle d'Abdallah s'avère être ambigu puisqu'il représente à la fois une aide et un obstacle dans la tentative de Gérard pour établir la communication avec autrui. Au début, il se soumet docilement à l'initiation : Abdallah lui sert, dans un premier temps, de guide, d'informateur et de protecteur qui favorise les projets du narrateur ; il l'accompagne dans l'aventure de la noce orientale, lui enseignant le mot de passe « tayeb » et lui expliquant la cérémonie.

> « *Suivons-les dans la maison, me dit-il tout bas.*
> - *Mais que répondrai-je, si l'on me parle ?*
> - *Vous direz seulement : Tayeb ! c'est une réponse à tout… Et d'ailleurs je suis là pour détourner la conversation.* »[3]

C'est Abdallah encore qui l'établit dans sa maison et l'assiste dans les préparatifs de son séjour.

---

[1] Nerval, de G., *Sylvie*, Le Livre de Poche, Paris, 1999, p. 53;
[2] Richard, J. P., *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1955, p. 68.
[3] Nerval, de G. *Voyage en Orient,vol II.,* Ed. Nouvelle Librairie de France, Paris, 1999, p. 269;

Mais, peu à peu, les rapports entre les deux hommes se refroidissent et Abdallah devient un gêneur. Gérard comprend vite que les rapports qu'il entretient avec son interprète reposent sur un malentendu. Car Abdallah, loin de lui servir d'interprète auprès des habitants du Caire, cherche à fréquenter autant que possible des touristes anglais. Dès son débarquement à Alexandrie, le narrateur, note, à propos de son drogman :

*« Il n'y avait pas d'Anglais parmi les passagers ; notre homme, un peu contrarié, s'attache à moi, faute de mieux* ». [1]

Cependant, le drogman ne renonce pas pour autant aux Britanniques, dont la fréquentation va vite s'avérer une obsession. Leur association apparaît déjà comme une erreur : Abdallah s'est trompé de myste, Gérard d'initiateur. À Abdallah, purement homme de rêve, il faut des Anglais, de purs hommes de réalité. Gérard n'appartenant ni à l'une, ni à l'autre de ces catégories, tombe dans l'entre-deux d'une identité problématique :

« *Je le soupçonnai de n'être pas content de ma conduite de la veille. Un voyageur qui se passe de drogman toute une journée, qui rode à pied dans les rues du Caire, et dîne ensuite on ne sait où, risque de passer pour un être bien fallacieux.* »[2]

Le drogman incarne donc un double négatif de Gérard, une entrave à son désir d'immersion dans la société égyptienne. Il essaiera donc de se débarrasser de ce personnage tout occupé de l'effet qu'il produit sur son entourage. Finalement, après l'achat de l'esclave, Gérard n'hésitera plus à le congédier, car il deviendra alors non pas un initiateur au rêve, mais un rival, figurant toujours « *l'autre* ».

Mais tout se passe comme si le drogman, cet être protéiforme, faisait retour en s'incarnant dans différents personnages du « *Voyage en Orient* ». Une fois Abdallah mis à l'écart, d'autres interprètes prennent aussitôt sa place. Ainsi le juif Yousef l'instruit sur les différentes possibilités de conclure un mariage en Orient. Son rôle est capital dans la démarche « *d'orientalisation* »[3] de Gérard, auprès duquel il essaie de concurrencer Abdallah, qu'il accuse de tromper son maître. Pourtant son comportement ressemble étonnamment à celui du drogman. C'est pourquoi il sera lui aussi rapidement éliminé.

Jouant à son tour le rôle d'interprète auprès du « wékil », il devra céder la place à celui-ci, dans la quête d'une fiancée pour Gérard. On remarquera que ce marieur a un défaut considérable : il est en effet aveugle, ce qui, d'emblée, discrédite sa fonction. La cécité du wékil répond d'ailleurs à la quasi surdité du peintre français, un autre initiateur, voué à disparaître, comme tous les autres médiateurs.

« *En acceptant la promenade proposée, je complotais une idée plus belle encore : c'était de me faire conduire au point le plus embrouillé de la ville, d'abandonner le peintre à ses travaux, et puis d'errer à l'aventure, sans interprète, sans compagnon.* » [4]

Tous ces médiateurs ont une fonction, si paradoxale qu'elle soit: ils renforcent Gérard dans sa conviction qu'il ne doit pas s'attarder auprès de ces indigènes s'il veut progresser dans sa propre quête amoureuse. Avec un cynisme consommé, le narrateur les exploite les uns après les autres pour les écarter dès qu'il a obtenu d'eux ce qu'il désirait.

---

[1] Nerval, de G. , op. cit., p. 270;
[2] Nerval, de G., op. cit., p. 277;
[3] Moussa, S., *La relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient*, Klinckieck, Paris, 1995, p. 159 ;
[4] Nerval, de G. , op. cit., p. 282-283

D'autres médiateurs sont repérables dans « *Les Femmes du Caire* », bien que tous ne conduisent pas directement Gérard vers l'objet de son désir. Il en est ainsi de Monsieur Jean, cet ancien soldat de Bonaparte devenu mamelouk de Méhémet-Ali. C'est lui qui engage le voyageur à prendre un costume arabe, et qui, par conséquent, montre à celui-ci la façon dont il pourra se mouvoir plus facilement dans la société égyptienne. C'est lui également qui recommande la cuisinier Mustafa, personnage apparemment subalterne, mais dont Gérard attend beaucoup puisque, dit-il dans une discussion avec Monsieur Jean, « *cela m'apprendra la langue* »[1]. Le plus souvent les serviteurs dont le narrateur s'entoure dépassent la fonction pour laquelle ils ont été choisis. Ainsi le copte Mansour, qui a d'abord pour mission de surveiller l'esclave pendant que son maître se rende à Guizeh, jouera plus tard le rôle d'interprète entre Gérard et Zeynab.

Le paradoxe des médiateurs est qu'ils sont absolument nécessaires dans la réalité du voyage, mais qu'ils constituent, dans le récit, des figures rivales que le narrateur se précipite d'exclure de sa vie. Un exemple de personnage qui devient tour à tour un gêneur est celui de l'Arménien embarqué à bord de la Santa Barbara. Le jeune homme sert rapidement d'interprète à Gérard, qui souhaite comprendre les paroles d'une chanson de Zeynab. Le résultat est désastreux. Tout d'abord, la traduction devient une source de malentendus, puisqu'en réemployant dans un autre contexte un mot de cette chanson, le narrateur complimente une jeune mousse qu'il voudrait réprimander.

« *Le mot kabibé, si singulièrement traduit la veille par l'Arménien, avait, au contraire, la signification la plus charmante et la plus amoureuse.* »[2]

Puis, l'Arménien, qui possède sur Gérard l'avantage de pouvoir s'entretenir avec Zeynab, est rapidement perçu comme un élément perturbateur. Cherchant à tirer parti de cette situation, Gérard imagine alors pouvoir se débarrasser à la fois de l'Arménien et de l'esclave en les mariant l'un avec l'autre. Mais il ne donne naissance qu'à un nouveau malentendu, puisque les deux jeunes gens ne sont en fait nullement amoureux.

Ce monde des serviteurs paresseux constitue un obstacle pour Gérard. Occupant insolemment les lieux sans exécuter les tâches domestiques pour lesquelles ils sont payés, ils retardent la quête de leur maître. Dès lors, Gérard cherchera, tout au long de son séjour au Caire, à se libérer de ceux-là même dont il avait d'abord souhaité la collaboration. Mais cela ne va pas sans poser des problèmes. Dans la maison d'un ancien soldat français vivant à la turque, il note ainsi qu'on critique sa « *prétention à parcourir la ville sans drogman et sans ânier* »[3].

Un médiateur chasse l'autre, et tout en cherchant à les éliminer, Gérard doit se résoudre à collaborer avec eux. Du reste, il contribue lui-même à la perpétuation de ce « *phénix* »[4]. À peine, a-t-il remercié Abdallah, qu'il songe déjà à « *prendre pour interprète quelqu'un de sûr, afin du moins de faire connaissance avec (son) acquisition* »[5]. Ce sera à Madame Bonhomme, responsable du cabinet de lecture français, que Gérard s'adressera afin

[1] Nerval, de G. , op. cit., p. 305;
[2] Idem, p. 434 ;
[3] Idem, p. 289 ;
[4] Moussa, S., op. cit., p. 16;
[5] Nerval, de G. , op. cit., p. 355;

qu'elle lui serve de « *truchement pour une première explication avec (sa) jeune captive* »[6]. C'est peut-être le seul cas où l'interprète, de sexe féminin, ne constitue pas un rival du voyageur, mais au contraire une tentation pour celui-ci. En effet, cette française incarne l'idéal de la femme « *bionda et grassotta* » qui évoque pour Nerval un type bien connu. Mais il ne se laisse pas longtemps distraire par Madame Bonhomme : en réduisant l'actrice française au rôle d'interprète, il lui attribue une position subordonnée par rapport à l'esclave javanaise. Mais Madame Bonhomme subira d'ailleurs le sort de tous les médiateurs du « *Voyage en Orient* ». Ayant transmis son « savoir », elle perd sa raison d'être et encourage ainsi Gérard à agir de manière indépendante par rapport à Zeynab.

La manifestation la plus spectaculaire et la plus insistante de ce trouble d'identité, dans toute son œuvre, est l'obsession du Double. Car devant l'autre il ne découvre que l'image de ce qu'il aurait pu être ou de ce qu'il aurait pu devenir, jamais de ce qu'il voudrait être. Mettant en jeu les phénomènes de la ressemblance et de dédoublement qui nous sont désormais familiers, cette hantise révèle l'emprise de l'imaginaire, la prégnance du narcissisme et le poids de l'identification primaire sur la constitution du sujet nervalien.

Nerval entretient avec ses doubles une relation de type fusionnel : « Il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes *en qui j'étais et qui étaient moi-même* »[1].

La ressemblance ne se limite pas à l'aspect physique. Elle s'accompagne d'une sorte d'osmose spirituelle et on assiste à une transfusion de pensées entre le sujet et son double qui apparaît le plus souvent comme une somme immédiate et tacite : « *Nous nous entendons si bien, mon ami et moi, qu'en vérité, sans le désir d'agiter notre langue et de nous animer un peu, il serait inutile que nous eussions ensemble la moindre conversation* »[2]. Cette communication non linguistique se réalise exemplairement dans un rêve d'«*Aurélia* », où le narrateur noue avec son oncle maternel un dialogue où les signes verbaux sont remplacés par des images :

*« Sa figure souriante, sou ses cheveux poudrés, avait quelque ressemblance avec la mienne. Il me semblait plus précisément vivant que les autres, et pour ainsi dire en rapport plus volontaire avec mon esprit. – C'était mon oncle. Il me fit place près de lui, et une sorte de communication s'établit entre nous ; car je ne puis dire que j'entendisse sa voix ; l'explication m'en devenait claire aussitôt, et les images se précisaient devant mes yeux comme des peinture animés* »[3]

Le Double nervalien apparaît tantôt comme une sorte de Moi idéal, tantôt comme un rival, avec lequel Nerval s'engage dans une lutte inexpiable et mortelle. Le double peut jouer ainsi un rôle bénéfique de médiateur ou d'adjuvant dans la quête de l'objet mystique ou érotique. Lié par la tradition à la survie de l'âme après la mort, il sert parfois de guide vers l'Autre monde. Dans « *Aurélia* », par exemple, un ami du narrateur, « *se croyant mort* », rencontre en rêve « *un être à la fois différent et participant de lui-même* », à qui il « *demande où est Dieu* »[4].

---

[6] Idem, p. 509 ;
[1] Nerval, de G., *Œuvres choisies, Aurélia*, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. ....;
[2] Idem, p. 287;
[3] Idem, p. 286 ;
[4] Idem, p. 308 ;

Le narrateur même trouve en la personne de Saturnin un intercesseur en communication directe, et non linguistique, avec le divin : *« Je rencontrais un être indéfinissable, taciturne et patient, assis comme un sphinx aux porte suprêmes de l'existence (…) Il me semblait, placé ainsi entre la mort et la vie, comme un interprète sublime, comme un confesseur prédestiné à entendre ces secrets de l'âme que la parole n'oserait transmettre ou ne réussirait pas à rendre*»[1].

Plus fréquente est chez Nerval l'identification de l'amoureux à son rival. Non seulement il renonce, généralement, à lutter et à entrer en concurrence avec lui, mais il lui arrive même de se féliciter de son succès. L'ami d'enfance de Sylvie laisse le champ libre, sans combattre, à son frère de lait. Apprenant qu'il est remplacé par Aurélie avec un homme plus heureux que lui, il considère celui-ci comme une sympathie surprenante :

« *Sans trop d'émotion, je tournai les yeux vers le personnage indiqué. C'était un jeune homme correctement vêtu, d'une figure pâle et nerveuse, ayant des manières convenables et des yeux empreints de mélancolie et de douceur (…). Que m'importe, dis-je, lui ou tout autre ? Il fallait qu'il y en eut un, et celui-ci me parait digne d'avoir été choisi* »[2]

L'indifférence ici affichée par le héros-narrateur n'est pas du tout feinte. La conjonction « *ou* » qu'il utilise témoigne de son incapacité de s'insérer dans la logique du conflit qui supposerait une exclusion.

Le calife Hakem qui assiste impuissant au mariage de sa sœur avec son « *double* » Youssouf, trouve dans celui-ci, non pas un signe de mauvais augure, comme le voudrait la tradition orientale, mais une image de soi plus jeune et plus aimable, qui le soustrait au temps et à la mort. « *L'Histoire du Calife Hakem* » est un récit qui pose le problème d'un fils qui voudrait devenir père, d'un homme qui se veut dieu, mais le fils ne peut pas se rapprocher de la condition du père qu'en accomplissant une douloureuse épreuve. La passion de Hakem consiste à vouloir vivre sur deux plans, dans deux domaines à la fois : comme dieu et comme homme. Alors qu'au réveil il se sait humain, c'est-à-dire divisé, il se croit dieu par instants, se sachant mortel le reste du temps. Cependant il arrive parfois à Hakem d'échapper à cette division grâce à un curieux sentiment de fusion :

« (…) *comme dans l'état de veille un rapport inattendu unit parfois quelque fait matériel aux circonstances d'un rêve oublié jusque-là, il vit, comme par un coup de foudre, se mêler la double existence de sa vie et de ses extases* »[3].

Mais dans sa tentative de fusion, Hakem néglige un élément essentiel, qui est la fusion avec son frère Yousouf, celui qui réussit à apporter au sein du rêve toute la substance de la réalité. Il vit son rêve dans les conditions de la réalité, il vit un rêve devenu réel :

*« Une nuit, j'avais pris une dose moins forte ; je me réveillais de mon ivresse, lorsque ma cange passait à la pointe de l'île de Roddah. Une femme semblable à celle de mon rêve penchait sur moi des yeux qui, pour être humains, n'en avaient pas un éclat céleste (…). Ma main rencontra la sienne ; sa peau douce, (…) ses bagues (…) me convainquirent de la réalité* »[4].

---

[1] Idem, p. 329 ;
[2] Nerval, de G., *Sylvie*, op. cit., p. 83;
[3] Nerval, de G., Voyage en Orient, Flammarion, Paris, 1980, p. 83 ;
[4] Idem, p. 69 ;

De cette fusion réussie, le mariage avec Sétalmulc sera le signe et la récompense. Ainsi, le superbe Calife, épanche en vain le rêve dans la vie réelle, tandis que l'humble pêcheur, homme soumis à des volontés qui lui échappent, n'en réussit pas moins à épancher la réalité au sein du rêve. Le tout est donc de trouver le moyen de réconcilier ces deux façons d'accorder l'homme du rêve à celui de la réalité en une seule personnalité victorieuse.

L'identification peut aller jusqu'à l'aliénation, car le sujet se dépossède de lui-même. Il entre en conflit avec se double, s'arrachant à la fascination que celui-ci exerce sur lui. En effet, au lieu de redoubler le moi d'une image idéale et rassurante, le double peut apparaître comme le produit d'un dédoublement, d'une dissociation interne, qui prive le sujet du meilleur de lui-même. C'est ce qui se passe à la fin de la première partie d' « *Aurélia* ». Gardé à vue au poste de police, le narrateur entend une voix qui est à la fois la sienne et une autre, on dirait une hallucination auditive :

« *J'entendais que les soldats s'entretenaient d'un inconnu arrêté comme moi et dont la voix avait retenti dans la même salle. Par un singulier effet de vibration, il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait pour ainsi dire – distinctement partagé entre la vision et la réalité. Un instant, j'eus l'idée de me retourner avec effort vers celui dont il était question, puis je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un double, et que, lorsqu'il le voit, la mort est proche* »[1]. Le double annonce ici la mort immanente. Il incarne l'âme immortelle qui va continuer à vivre sans le corps. Il n'est plus intercesseur, mais usurpateur : c'est lui qui est relâché, à la place du narrateur, lequel va être « *mis au cachot* » :

« *Un instant, je vis près de moi deux de mes amis qui me réclamaient, les soldats me désignèrent ; puis la porte s'ouvrit et quelqu'un de ma taille, dont je ne voyais pas la figure, sortit avec mes amis que je rappelais en vain. « Mais on se trompe ! m'écriais-je, c'est moi qu'ils sont venus chercher et c'est un autre qui sort !* »[2]

Ce qu'il lui faut, le modèle qu'il devrait imiter, le seul initiateur qui pourrait contenter son ambition serait celui qui, loin d'être aussi incomplet ou aussi divisé que lui, combinerait en sa personne un homme de la réalité et un homme du rêve, un rival et un guide, lui permettant par conséquent de devenir double par l'imitation d'un être double.

**Bibliographie**

Chambers, R., *Gérard de Nerval et la Poétique du voyage*, José Corti, Paris, 1969 ;

Collot, M., *Gérard de Nerval ou La dévotion à l'imaginaire*, PUF, Paris, 1992 ;

Droulia, L., Mentzou, V., *Vers l'Orient par la Grèce avec Gérard de Nerval et d'autres voyageurs*,

Klinckieck, Paris, 1993 ;

Moussa, S., La relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient, Klinckieck, Paris, 1995 ;

[1] Nerval, de G., Œuvres choisies, Aurélia, op. cit., p. 283 ;
[2] Idem, p. 283 ;

Schärer, K., Thématique de Nerval ou Le Monde recomposé, Lettres Modernes, Minard, Paris, 1968 ;

## *CIORAN- MICHAUX : PARADOXALE INTEGRATION*

**Florica COURRIOL**
**Université de Lyon**

*À Jean-Pierre MARTIN*

***Résumé****: Parmi les rares écrivains dont Cioran a bien consenti de parler se comptent Beckett et Henri Michaux, deux auteurs que l'on peut aisément classer dans la même famille spirituelle dont fait partie le Roumain, cercle fermé à coordonnées paradoxales. Au poète belge le rattache plus d'une particularité et cette hypothèse nous a été confirmée à la lecture de la remarquable biographie que J-P. Martin a réalisée sur Michaux. Il nous a paru alors que le désir de Cioran de s'intégrer à la langue française était du même ordre premier que le désir manifesté par Henri Michaux de devenir écrivain français. Ce dernier n'avait pas besoin d'intégrer une langue, tout au moins celui d'intégrer une culture. Pour Cioran - réaliser le discours de sa pensée dans la langue de Saint-Simon équivalait de facto à une incorporation à cette même culture. Désir d'intégration culturel pour deux consciences désintégrantes à plusieurs niveaux – ainsi apparaissent à nos yeux ces deux géants francophones- qualifiés avec un « barbarisme » volontairement provoquant ; ce n'est pourtant pas pour le goût excessif du paradoxe que nous l'avons prix. Il s'imposait tout naturellement devant l'aspect dé-constructeur (au sens de rupture d'avec un sens fédérateur) que présentent leurs créations et leurs biographies.*

***Mots-clés*** *: biographie, intégration culturelle, paradoxe*

**Quelques prémisses méthodologiques**

Parler d'auteurs aussi surprenants que nos deux « sujets » n'est pas sans risque, et pour éviter de se fourvoyer il nous faut mettre quelques jalons, circonscrire les termes-clé de notre intervention. Le paradoxe est un fait, un état de choses, une idée contraire à l'opinion commune, qui peut par conséquent surprendre, mais que l'on accepte comme telle. *L'intégration*, terme dont on fait grand cas ces derniers temps, doit être compris comme le tenant du verbe « intégrer », pris dans son sens du français courant « faire entrer dans un ensemble en tant que partie intégrante » (Petit Robert) et *l'intégrant* serait l'adjectif que l'on applique aux parties « qui contribuent à l'intégrité d'un tout sans en constituer l'essence » (selon le même dictionnaire). Il faudrait ajouter l'emploi argotique (l'argot scolaire) du verbe : « être reçu dans une grande Ecole » (généralement utilisé à propos et par les normaliens) comme verbe intransitif. Ces précautions prises, il nous faudra proposer des pistes, montrer la légitimité de notre rapprochement. Le premier à nous fournir des arguments en ce sens c'est Cioran–même, dans le portrait qu'il a esquissé de Michaux. Et qui pourrait servir d'un portrait envoyé en reflet ou d'un autoportrait en miroir :

> « Michaux m'emmenait assez régulièrement au Grand Palais où l'on donnait toutes sortes de films à caractère scientifique, certains curieux, d'autres techniques, impénétrables. Pour dire la vérité, ce qui m'intriguait c'était moins les projections que l'intérêt qu'il y prenait. Comment, ne cessais-je de me

> demander, un esprit aussi véhément, tourné vers soi-même, en perpétuelle ferveur et frénésie, arrivait-il à s'enticher de démonstrations si minutieuses, si scandaleusement impersonnelles ? Ce n'est que plus tard (…) que je compris à quel excès d'objectivité et de rigueur il pouvait atteindre » (in *Œuvres*, ***Exercices d'admiration***, p.1596, éd. Gallimard, 1995).

Plus récemment, les récits rendant compte de la croisée de ces deux destinés se sont multipliés par les témoignages d'un Alain Bosquet (dans *La mémoire ou l'oubli*) ou par la biographie que J-P. Martin a consacré à Michaux, ouvrage incontournable et qui nous servira souvent d'appui dans notre présente démonstration.

Les existences mêmes de ces deux hommes, se recoupent et se ressemblent sur de nombreux points, suivant une trajectoire dont l'évolution a été influencée plus par la volonté des deux hommes que par les aléas de la vie.

Henri Michaux - *le « né-fatigué »* et Emil Cioran - *le mélancolique chronique* qui deviendront peut-être créateurs tout simplement d'un inconvénient …d'être nés. Né fatigué et mélancolique chronique – traits personnels reconnus par leurs propres…porteurs, facettes semblables, formulées en *négatif* de ces deux personnalités hors du commun. Tous deux sont des exilés volontaires fuyant la « province » pour la capitale de l'Europe qui est encore, en ce temps-là Paris.

On se les figure aisément, jeunes et fiévreux, montés dans un train imaginaire, à usage unique, les emmenant de leur pays d'origine vers le lieu magique de la Littérature, accomplissant ainsi leurs *Voyages d'expatriation* (titre d'un recueil de Michaux). Cioran parti de son Sibiu natal vers la France, Michaux n'ayant plus de cesse de fuir la Belgique, de gagner Paris. Le pouvoir d'attraction qu'exerce Paris sur les intellectuels européens d'entre les deux guerres est immense. « On sait bien que les artistes étrangers du monde entier » –dit l'exégète de Michaux en élargissant l'aire des soupirants ou aspirants à la capitale française- « avides de dévorer les mythes de la modernité en marche, ont les yeux tournés vers Paris, qu'ils désirent, habitent ou traversent dans une noria incessante. On mesure, comme les écrivains américains à Paris, la vérité de cette phrase de Gertrude Stein : *Le XX-e siècle se trouvait là où était Paris* ». J-P. Martin : *HM*, p105). Mais il y a une différence dans la ressemblance : Michaux se dit un « exilé » alors que Cioran se considère un « expatrié » !

> *Un jour, à vingt ans lui vint une brusque illumination. Il se rendit compte, enfin, de son anti-vie, et qu'il fallait essayer l'autre bout. Aller trouver la terre à domicile et prendre son départ du modeste. » (Plume, O. C.,I, p.612).*

C'est le premier grand départ (sur mer) de Michaux, avant d'entreprendre le départ définitif, vers la France. Son biographe y voit une expérience personnelle décisive, le commencement de la mise à distance de la Belgique, la révolte contre la « prédestination » : « Le désir de la partance et de l'exil, le tropisme de la traversée ne le quitterons jamais plus. Ses mille hôtels seront autant de ports. Il continuera à brûler derrière lui ses vaisseaux, à se

rêver océaniquement, dans l'imaginaire d'un espace à la fois intérieur et *incirconscrit*. » (HM, p. 72).

Michaux a véritablement quitté son pays d'origine en 1923 lorsqu'il choisit de faire sa vie à Paris. Une fois à Paris, il change d'hôtel comme de chemise, ne laisse pas d'adresse et ne la communique qu'à des gens de confiance, comme s'il voulait faire effacer toute trace de son passage et brouiller les pistes tel un fuyant. En ces temps-là ce mode d'existence était presque une mode de vie artistique, voire Cendrars ou Simenon et plus tard Simon de Beauvoir et Sartre, Miller ou Nabokov. Mais pour Michaux (comme peut-être pour notre Cioran) « ce fut aussi un choix :peu d'attaches, peu de contraintes matérielles, rien que des malles. Ce fut une attitude esthétique et existentielle », nous dit son biographe. Rester à l'hôtel équivaut à rester dans sa « condition de l'émigré perpétuel. La chambre était le lieu passager d'un exil intérieur » (*HM*, p.133). Lorsqu'il arrive dans la capitale française il a 25 ans ; Cioran, lui, un an de plus. Nous avancerions l'idée que, pour tous les deux, le goût du nomadisme fait écho à un désir d'effacer les traces derrière eux ; le transitoire prend sens, comme le suggère l'analyste de Michaux « par rapport à un désir obsessionnel de brûler le passé, de donner forme clandestine à l'existence ». Venu en France, comme boursier de l'Institut français de Bucarest, en 1937 pour faire une thèse de doctorat, Cioran s'inscrit à la Sorbonne, mais deux ans plus tard il ne connaît encore aucun de ses profs car il au lieu de suivre les cours, il a préféré faire du vélo à travers le pays, ce qui est aussi une forme de nomadisme, agréable certes, mais nomadisme quand même. Il se complaira d'ailleurs dans cette vie d'éternel étudiant jusque vers la quarantaine, d'après ses propres aveux. La bicyclette fut-elle une manière de s'intégrer au pays ? Peut-être, si on se fie à cette déclaration d'un haut fonctionnaire de l'état français : «Il [Cioran Emil] m'a menti et n'a même pas entamé la rédaction de sa thèse, mais il est en revanche le seul de nos boursiers à connaître la France de fond en comble, ce qui, après tout, vaut beaucoup mieux qu'un doctorat » propos de l'intéressé cités par Gabriel Liiceanu, dans les *Entretiens* (p.44 ).

L'intégration prend de sens par la connaissance profonde de l'ensemble, de l'entité dont fera partie l'intégrant, connaissance du pays mais aussi de la langue que Cioran a intégrée au point d'y faire une seconde naissance. Comme il l'a raconté à plusieurs reprises, un jour, près de Dieppe, voulant traduire Mallarmé en roumain « d'un coup, j'ai prix connaissance que cette affaire-là n'avait aucun sens, que plus jamais je ne retournerais en Roumanie, que le roumain ne me servirait plus à rien…En une heure ça a été fini. Ce fut une réaction violente. J'ai rompu tout d'un coup avec tout : avec ma langue, avec mon passé, avec tout. » C'est un des derniers témoignages concernant sa rupture d'avec la langue maternelle et l'entrée dans le français, confession qu'il fait à l'âge de 79 ans, pendant les Entretiens qu'il a eu avec Liiceanu, en 1990 dans la mansarde de la rue de l'Odéon. Plusieurs de ses idées avaient été déjà consignées dans ses Cahiers que les éditions Gallimard n'ont rendus publiques qu'en 1997. Ainsi les raisons du choix de la langue française, le rôle thérapeutique qu'elle a eu sur Cioran –puisqu'elle lui a permis de se dominer, de maintenir son équilibre intérieur.

Le rapport à la langue française dont Cioran a rendu compte dans ses notes* est tout aussi important pour Michaux, le Belge au complexe provincial. A Paris, où il arrive en 1924, Henri Michaux est, d'après son biographe « plus provincial que le Français du

Rouergue ou du Guéret. Même s'il *fransquillonne*, un léger accent le trahit. Pour ces Français qui se croient français, il est le cousin exotique, à la fois proche et lointain. Poète belge à Paris on se sent en *sous-france*, rejeté, peut-être, complexé. » (J-P. Martin, *HM*, p106).

Mais intégrer la langue, adopter le français, rejeter sa belgitude ou sa roumanitude, est-il un processus anodin ? « Je n'ai toutefois jamais perdu de vue que, sortant ainsi de mon tempérament, je commettais une sorte de trahison, j'ai, d'une certaine manière, cessé d'être moi-même, d'être authentique » dira Cioran (*Entretiens*, p.116). C'est la continuelle mise en question du penseur.

Ou un paradoxe de plus ! Car quoi de plus paradoxale aussi que de vouloir écrire, publier et en même temps fuir la vie publique ? Très secrets, autant Cioran que Michaux, ils sont les gardiens farouches de leur intimité, et ne se laissent aller à la confession que dans des occasions rarissimes. Se respectant réciproquement, confiants et conscients de leurs singulières attitudes envers la société, l'extériorité du créateur, ils se voyaient –autant que pouvaient se voir deux « sauvages » civilisés. Tous deux cherchent à s'éloigner du « bruit et la fureur » du monde, cultive l'anonymat. Ils ont horreur de la notoriété. Ils détestent- en égale mesure- être enrôlés, être recrutés par qui que ce soit : de H M son biographe dira qu'il « s'est choisi à l'écart », formule qui conviendrait parfaitement à Emil Cioran qui a manifesté une véritable phobie de la récupération.

**La recherche des limites- volupté de l'ultime- la passion de l'exhaustif** –est un autre trait marquant de ces deux créateurs que Cioran nomme comme tel dans l'esquisse de Michaux cité plus haut (in *Exercices d'admiration*). A fréquenter « le belge de Paris », Cioran finit par comprendre et par admirer la recherche des limites qu'entreprit Michaux avec lequel il partagent au moins trois préférences : Angèle de Foligno, la Brinvilliers et Saint-Simon.

> Je pose en fait que, s'il n'avait pas été un [mystique] lui-même, jamais il ne se serait lancé avec tant d'acharnement et de méthode à la poursuite d'états extrêmes. Extrêmes, en *deçà de l'absolu*. (…) Les mystiques n'aspirent pas à s'affaler en Dieu, mais à le dépasser, entraînés qu'ils sont par on ne sait quoi de lointain, par une volupté de l'ultime, qu'on rencontre chez tous ceux que la transe a visités et submergés. Michaux rejoint les mystiques par ses « rafales intérieures », par sa volonté de s'attaquer à l'inconcevable, de le forcer, de le faire éclater, d'aller au-delà, sans jamais s'arrêter, sans reculer devant aucun péril.(Œuvre, p.1599).

A lire ces « exercices d'admirations » d'Emil Cioran on a l'impression qu'il y fait son autoportrait, que l'on est invité à une sorte de lecture de soi en miroir : « Toute violence intérieure est contagieuse ; la sienne plus que toute autre »- dit encore le penseur roumain à propos de Michaux qu'il aime fréquenter parce que « on ne sort jamais démoralisé d'un entretien avec lui » ; mais « cette intimité à distance n'est possible qu'avec un obsédé capable d'impartialité, un introverti ouvert à tout et disposé à parler de tout (même de l'actualité). (…) Avoir une perception si exacte du monde extérieur et être, en même temps,

parvenu à appréhender du dedans le délire, à en parcourir les formes multiples, à se les approprier pour ainsi dire, cette anomalie, si captivante, si enviable, on peut l'accepter comme telle sans tenter de la comprendre » (Œuvres, 1598).

Dans une lettre à son ami Hellens, datant du 11 décembre 1922 (in *Sitôt lu*, p.39), Michaux déclarait avec l'énergie et la frénésie du jeune âge qu'il voulait écrire de manière percutante, remodeler en quelque sorte la notion de littérature, vu que : « Je ne sais rien faire à demi, je ne sais pas accepter les idées des autres sur quoi que ce soit. (…) Je l'ai dit à Périer, un jour : Je suis un imbécile. Je ne comprends rien de ce que disent les gens, les auteurs. Il faut que je refuse tout dans la tête. C'est pénible mais c'est peut-être cela l'invention et l'originalité ». Aveu qui rejoint la pensée et le credo cioranesque.

L'écriture -l'acte salubre, de libération. Cioran le laisse comprendre ou l'avoue parfois le plus humblement possible, comme dans cette courte préface aux *Cimes du désespoir*- livre dont l'écriture lui a permis de surmonter des moments de « suprême désarrois », des nuits marquées par l'insomnie, cette *lucidité vertigineuse* qui :

> *« … convertirait le paradis en un lieu de torture. Tout est préférable à cet éveil permanent, à cette absence criminelle de l'oubli. Les heures de veille sont au fond un interminable rejet de la pensée par la pensée, c'est la conscience exaspérée par elle-même, une déclaration de guerre, un ultimatum infernal de l'esprit à lui-même.(…) Voilà dans quel état j'ai conçu ce livre qui a été pour moi une sorte* ***de libération***, ***d'explosion salutaire****. (Œuvres, p.17).*

L'écriture- moyen de vous rendre à la vie, d'intégrer le supportable, de pouvoir encore goûter la compagne d'un autre solitaire avec lequel vous partagez des goûts communs et dans lequel vous sentez une entité…sans qu'elle en soit l'essence. Ou pas l'unique essence ! « Il est admirable- dit encore Cioran de Michaux - qu'un homme si fait pour se briser ait accumulé les années en conservant sa vivacité. « Je promène le vieux…son maudit corps qui flanche (…) Toujours cet intervalle entre la sensation et la conscience, toujours cette supériorité sur ce qu'il est et sur ce qu'il sait. Ainsi a-t-il réussi dans ses affolements métaphysiques, dans ses affolements tout court, à rester, par hantise de la connaissance, extérieur à soi ». Intériorité/extériorité, le dehors et le dedans, vacillement organique qui renvoie non seulement l'image de l'admiré mais aussi de l'admirant unis par l'amour des mêmes valeurs, par la conscience des mêmes limites : « Michaux rejoint les mystiques par ses « rafales intérieures » par sa volonté de s'attaquer à l'inconcevable, de le forcer, de le faire éclater, d'aller au-delà, sans jamais s'arrêter, sans reculer devant aucun péril. N'ayant ni la chance ni la malchance de s'encrer dans l'absolu, il se crée des gouffres, il en suscite toujours de nouveaux, y plonge et les décrit. Ces gouffres ne sont que des *états*. Sans doute. Mais tout est état et rien qu'état, pour nous qui sommes voués à la psychologie depuis qu'il ne nous est plus permis de nous égarer dans le suprême. » (*Exercices d'admiration*, p1599).

Les homologies pourraient continuer. Nous n'avons qu'esquisser ici le double itinéraire de ce qui nous a semblé un fait d'intégration à une grande culture par la pensée, par la création et suggérer des pistes Il nous a semblé que la chaine intégratoire était

complète: désir de partence, rupture avec le lieu d'origine, adhésion. Avec un correctif tout de même pas l'adhésion dans le sens commun et contemporain, en vertu duquel on exige des adhérants uniformisation et mise au niveau avec l'entité. Avec Michaux et Cioran il s'agirait plus d'une intégration de sommets, voire de « mondialisation » par ce qu'elle comporte d'universalisation laudative.

**Bibliographie**

BOSQUET, Alain : *La mémoire ou l'oubli*, Editions Grasset, 1990
CIORAN, Emil : *ŒUVRES*, Gallimard, 1995
CIORAN, Emil : *Cahiers (1957-1972)*, Gallimard, 1997
LIICEANU, Gabriel : Itinéraires d'une vie : E.M.Cioran suivi de « les continents de l'insomnie », entretiens avec E.M. Cioran, Editions Michalon, Paris, 1995.
MARTIN, Jean-Pierre : *Henri Michaux, Ecritures de soi, Expatriations*, Editions José Corti, 1994.
MARTIN, Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Gallimard, Coll. Biographie NRF, Paris 2003
MICHAUX, Henri : Œuvres complètes, t.I édition de Raymond Bellour avec la collaboration d'Ysé Tran, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.
*Sitôt lus. Lettres à Franz Hellens, 1922-1952*, Editions Fayard, Paris, 1999.

# *RIMBAUD - EMINESCU, EMINESCU-RIMBAUD*
# *IMPOSSIBLE RENCONTRE, ÉVIDENTE PARENTÉ*

**Jean-Louis COURRIOL**
**Université Lyon**

***Résumé:*** *Les destins d'Eminescu et de Rimbaud sont étrangement analogues aussi bien sur le plan littéraire que sur le plan purement humain. Nous nous proposons, dans notre communication, de faire ressortir, à travers une étude de traduction comparée, ces analogies que l'on a trop peu souvent soulignées tant les images traditionnelles de « dernier romantique européen », pour Eminescu et de «Premier surréaliste» pour Rimbaud ont occulté la réalité de leur rôle respectif dans des traditions littéraires similaires bien que très différentes alors que leurs existences, malgré d'apparentes oppositions, se ressemblent, au fond, beaucoup.*

***Mots-clés*** *:analogie, opposition, traduction comparée*

1850, 1854, naissances; 1889, 1891, morts: coïncidence presque parfaite de dates tragiquement précipitées, analogie frappante de destins comparables, parfois inversés, toujours dramatiquement symétriques. Eminescu connaît très jeune la fièvre du nomadisme dans l'immense territoire alors souvent impénétrable d'une Roumanie disséminée sous de multiples vassalités. Rimbaud n'aura d'abord que la passion fascinante de Paris puis de Londres avec Verlaine. Son appétit de fuites lointaines ou de fugues définitives ne se révélera qu'avec la mort, en lui, du poète. Eminescu, dans ses errances adolescentes, amasse les trésors populaires de la langue et des ballades traditionnelles dont il fera le miel de son oeuvre, qu'il élévera au rang de premier chef d'oeuvre de la littérature roumaine moderne. Rimbaud, nourri aux sources livresques de la poésie française lui apportera la fraîcheur d'une inspiration de gamin génial et impertinent.

Lorsque l'on se penche, ne serait-ce qu'un instant, sur ces quelques chiffres bruts et données biographiques élémentaires, on est douloureusement frappé par l'imperméabilité absolue de deux mondes pourtant relativement proches, théoriquement réunis par la francophilie traditionnelle des Roumains et leur francophonie de longue date. Même si Eminescu est formé, dans cette lointaine dépendance bukovinienne de l'Empire Austro-hongrois, à la langue et à la culture allemandes plutôt qu'au français, sa curiosité universelle l'a forcément amené à avoir quelque idée de ce qui s'écrivait en France à l'époque: on sait qu'il lisait Hugo.

En revanche, il est certain que la nouveauté exactement contemporaine du phénomène Rimbaud dont le succès presque immédiat et quelque peu scandaleux est étrangement similaire à celui du jeune prodige Eminescu, salué unanimement d'abord puis dénigré plus tard, ne pouvait pas parvenir à Eminescu. *A fortiori* dans l'autre sens, eu égard à la parfaite indifférence de la culture française, à cette époque du moins, à tout ce qui était étranger, lointain de surcroît, roumain par-dessus le marché. Eminescu n'a jamais exercé – et pour cause – la moindre influence sur la poésie française puisqu'il n'a jamais été traduit

comme il eût été nécesaire qu'il le fût pour cela. L'absence de circularité culturelle pendant près de 150 ans entre France et Roumanie fait qu'aujourd'hui encore l'essentiel de ce que la littérature roumaine si riche depuis la deuxième moitié du XIXème siècle a produit de plus beau est totalement ignoré du public français. Il faudrait un effort surhumain de traduction de qualité pour que l'on commence seulement à donner aux lecteurs français une toute petite idée du fourmillement créateur de la culture roumaine.

Dans l'autre sens, il semblerait à première vue que les choses soient plus souriantes. La culture française s'est bien répandue, moins par suite de ses propres efforts pour cela qu'en raison de l'aura dont elle a bénéficié en Europe et dans le monde depuis le Grand Siècle et celui des Lumières. De fait, la France n'a pas eu vraiment besoin de développer de stratégie de promotion culturelle et c'est ce qui a fait sa force de jadis et sa faiblesse présente: sa force d'autrefois car toutes les cultures ont eu à coeur de la connaître et donc d'en traduire les chefs d'oeuvre; sa faiblesse actuelle car dans un monde où elle n'a plus, en même temps que le renom culturel, la puissance économique et militaire, la France est moins bien armée pour se faire reconnaître. Elle continue à croire qu'il lui suffit de tendre sa belle carte de visite pour être accueillie à bras ouverts sans avoir l'élémentaire politesse de solliciter celle de son interlocuteur.

Ce n'est plus tout à fait vrai et cela ne l'est même plus du tout depuis assez longtemps. A y regarder de plus près d'ailleurs, la diffusion de la littérature française en Roumanie, qui paraît avoir bénéficié d'un formidable déploiement traductologique sur une très longue période, présente de multiples lacunes graves en dépit d'évidentes réalisations. Et c'est encore au désintérêt de la France pour ce qui se passe hors de ses frontières, y compris lorsqu'il s'agit de ses propres valeurs et de leur pénétration authentique dans d'autres cultures, que sont dues ces lacunes. Au lieu de guider, par des moyens appropriés et de soutenir les efforts de traduction de ses chefs d'oeuvre à l'étranger, la France s'en remet à son aura éternelle et compte sur le dévouement -réel mais parfois impuissant – des bénévoles de toutes nations.

On s'aperçoit, à étudier, à la lumière de la traduction comparée, de nombreuses versions de grandes oeuvres littéraires françaises, que les traductions en sont fréquemment inégales, voire gravement maladroites. L'oeuvre de Zola, par exemple, qui a bénéficié d'un engouement auquel n'est pas étranger le régime communiste totalitaire des années 45-89, est certes abondamment traduite mais sans que ces versions s'élèvent – sauf exceptions – au-dessus de simples résumés – au sens de transpositions plates mais exhaustives - concentrées sur l'intrigue et ses côtés « sociaux » au détriment de la valeur littéraire et de la puissance stylistique de ce maître romancier. C'est aussi le cas, et de manière plus flagrante encore, de Flaubert dont l'attention portée à la langue et à la forme ne résiste pas à la platitude hâtive de traductions qui perdent tout intérêt dès lors qu'elles se limitent à rapporter un « fait divers romancé » - l'ennui provincial et les utopies féminines de madame Bovary que tout roman feuilleton sait raconter - au lieu de transposer, sous toutes ses facettes, une oeuvre esthétique complexe.

Rimbaud est de ceux qui ont été sacrifiés à la fois à une certaine censure morale du système totalitaire et à une pratique peu déontologique de la traduction littéraire. On ne trouve aujourd'hui que des anthologies très lacunaires de l'oeuvre de Rimbaud en roumain.

Elles sont d'ailleurs très peu nombreuses et elles pèchent par une réécriture souvent « poétique » ou prétendue telle faite par des traducteurs eux-mêmes poètes.

Il faut donc moins retraduire que traduire Rimbaud en roumain aujourd'hui. Nouvelle analogie triste de destinées pour les deux grands poètes adolescents, fauchés par la mort en pleine fleur de l'âge et encore mal ou peu traduits. A côté de la pléthore de traduction, en roumain, de multiples versions concurrentes de Baudelaire, par exemple, Rimbaud fait figure de parent pauvre. Quant à Eminescu, en français, si la quantité de versions est indigne de la valeur de son oeuvre, la qualité en est plus que déplorable.

Voilà pourquoi l'Institut International Liviu Rebreanu de Recherches en Traduction Littéraire et Simultanée de l'Université de Pitesti a décidé de se lancer dans la réalisation d'un travail collectif de traduction d'une anthologie complète des poésies de Rimbaud. Cette traduction se fonde comme toute authentique entreprise en ce domaine sur une première évaluation critique de l'oeuvre de Rimbaud, tant il est vrai que le traducteur littéraire ne peut qu'être d'abord un critique littéraire et, ensuite, dans l'acte de traduire, le plus efficace des critiques littéraires puisqu'il lui faut descendre à des profondeurs insoupçonnées du critique littéraire traditionnel.

La poésie de Rimbaud, vue et lue à la lumière de celle d'Eminescu, son contemporain, son frère inconnu, est de celles qui frappent par la même qualité fondamentale que celle d'Eminescu, justement: elle est d'un classicisme parfait, respectant les canons traditionnels d'une conception traditionnelle de la poésie, genre qui différe de la prose de par les contraintes de rythme et de rime qu'il s'impose, elle refuse de se refuser l'incantation musicale et l'envoûtement mémoriel; mais elle sait faire de ce cadre accepté sans velléité révolutionnaire inutile le champ d'une oeuvre à l'authenticité poétique originale, le lieu d'une esthétique incomparable.

Ces deux poésies ont en commun un même sort, comme leurs auteurs ont eu en partage des destins tragiquement analogues: elles ouvrent une nouvelle ère littéraire en restant dans les limites d'une tradition parfaitement assumée. Eminescu et Rimbaud seront en égale mesure revendiqués par des mouvements littéraires dont ils n'auraient probablement pas partagé la volonté de « dynamiter » ce qui, à leurs yeux, faisait la spécificitéde la poésie. Que les surréalistes aient vu en Rimbaud leur précurseur génial et que tous les poètes roumains, quels qu'ils soient et quelle qu'ait pu être leur pratique de la poésie, aient voué à Eminescu un culte sans arrière-pensée, voilà qui donne la pleine mesure de leur immense valeur esthétique. Cela donne au traducteur de Rimbaud en roumain la mission exaltante et terriblement ardue de faire advenir un Eminescu français, respectueux de tout ce qui fait la spécificité du premier et l'incomparable authenticité du second. Et son acharnement passionné à la traduction dans les deux sens, du génie d'Eminescu vers la langue et la culture française- qui n'ont jamais pu en connaître la valeur – de celui de Rimbaud, dans toute sa force et sans les restrictions ou lacunes que nous y avaons constatées, vers le roumain pourtant si généreusement accueillant à tout ce qu'a fait de plus beau la littérature française de tous les siècles, n'est évidemment pas seulement technique, tant il est vrai que la traduction n'est pas seulement ni même peut-être du tout une transcription mais une réécriture avec tout ce que cela implique. Nous citerons ici, comme un exemple frappant et puissamment éclairant d'uen conception authentique de l'acte de traduire quelques phrases extraites de la préface de Sergio Sacchi au volume d'Etudes

Littéraires Française du Colloque « Rimbaud, les poèmes en prose et la traduction poétique », Gunter Narr Verlag Tübingen 1988 qui publie les communications au Colloque du même nom organisé par la Scuola di Interpreti e Traduttori di Trieste: « Résultat aussi stimulant que paradoxal: Rimbaud devient lisible si on le lit... en allemand (ou dans le texte d'u autre°. On comprendra mieux ainsi l'intérêt d'une réflexion sur la traduction: c'est là le noyau de notre recueil, issu du colloque triestin organisé en 1986 par la Scuola Superiore de Lingue Moderni per Interpreti e Traduttori. En effet, une étude comparée des traductions existantes est parfois la prémisse indispensable pour parvenir à une traduction plus satisfaisante. Les remarques très précises de Zvonimir MRKONJIC et Ales POHORSKY (qui ont traduit l'oeuvre de Rimbaud, le premier en croate, le deuxième en tchèque) nous renvoient ainsi l'image du poète réfractée et mise en valeur par le lfiltre de leurs cultures respectives. Dans le dossier réuni par ETIEMBLE, la distance exotique necore plus grande (car il s'agit de traductions chinoises) nous fait relire Rimbaud pour ainsi dire avec un autre accent: les explorateurs de l'imaginaire pourront rêver sur l'essai de YE Rulian, traduit ici pour la première fois en français par Tchang Fou-Joueï et sur les couleurs des cinq éléments chinois et des cinq notes de la gamme pentatonal, que le professeur Ye Rulianévoque discrètement à propos de *Voyelles: « On n'a lu que les écrivains que l'on a traduits* , répète Etiemble (préface à E.Rhodes peschel, Flux and reflux, et « Sur quelques traductions de Génie, Rimbaud, système solaire ou trou noir ?, Paris, PUF, 1984, p.64) Et ce n'est pas un hasard si le même Etiemble, ouvrant une nouvelle phase de sa recherche, s'est ainsi tourné vers la traduction en tant qu'outil herméneutique. » Telle est bien notre conception de cet art fondé sur une techniquequi doit être sans faille: la traduction littéraire. Si elle est vraiment ce qu'elle doit être, elle constitue à l'évidence – mais c'est une évidence que l'on a toujours tout fait pour ne pas voir – le point de vue le plus éclairant, interprétativement parlant et herméneutiquement sur l'oeuvre littéraire. Loin de se limiter à une tâche subalterne de fournisseuse de textes destinés à offrir aux critiques patentés l'occasion d'exercer leur perspicacité supérieure, elle est elle-même cette interprétation sans laquelle sa missionserait dénuée de toute valeur. Il faut donc la pratiquer dans cet esprit et la faire pratiquer, surtout, assurer la formation des futurs traducteurs qui sont aussi, ipso facto, les herméneutes littéraires de l'avenir.

**Bibliographie**

Rimbaud, Arthur, Scrieri alese, Editura pentru Literatura Universalà, Bucuresti, 1968
Rimbaud, Tutte le poesie, Grandi tascabili Economici Newton, juin 1985
Rimbaud, Enid Starke, Flammarion, 1982
Rimbaud, Vasile Popovici, Cartea Românească, Bucuresti, 2006

# *L'IMPORTANCE DES VETEMENTS DANS LE DISCOURS ROMANESQUE DU* XVIII $^{e}$ SIECLE

**Adela - Elena DUMITRESCU**
**Universitatea „Constantin Brâncoveanu ", Piteşti**

***Résumé:*** *Les vêtements tiennent une place tellement important dans le discours romanesque du XVIII $^{e}$ siècle qu'il faut s'y arrêter. Dans l'univers romanesque les grands romanciers et écrivains médiocres savent utiliser l'être et le paraître comme ressort des intrigues. Dans les romans du XVIII $^{e}$ siècle, ou la volonté de dénoncer la ville et ses tentations guide la plume des écrivains du temps, les phénomènes de transmission, d'acquisition, d'imitation des gestes et des habitudes vestimentaires finissent par acquérir une valeur positive. Les textes romanesques mettent en valeur la nécessité des apprentissages, les personnages acquièrent leur identité nouvelle à travers des métamorphoses vestimentaires. Elle souligne l'importance du vêtir dans les stratégies amoureuses, et comment se vêtir est toujours objectif de désir, enjeu de séduction.*

***Mots-clés*** *: être, paraître, vêtement*

Cet article se propose de montrer l'importance des vêtements dans une période où les apparences révèlent combien la société repose sur le regard en vu de décoder les signes. L'habit cache et dévoile une quantité d'informations sur les personnes et les personnages. Les vêtements représentent un code complexe : la forme, la couleur, les dimensions, les ornements de la coiffure, du chapeau ou de la robe ; tous sont les signes de la *mode*. Pour les femmes elle représente une préoccupation permanente et palpitante. Le phénomène de la mode devient plus actif dans le siècle des Lumières et s'impose notamment dans à Paris où les aristocrates sont obligés de « luire » et d'inventer continuellement de nouveaux signes distinctifs.

Alain Bony note ainsi combien, au XVIII $^{e}$ siècle, la femme parée devient semblable à « un objet d'art et [se voit réduite] au statut d'objet précieuse, fait pour être possédé et montré »[1]

Mais pour comprendre mieux l'importance des vêtements dans le XVIII siècle on peut entreprendre une documentation vestimentaire.

- Les *sources directes et originales* offrent des informations sur les habits anciens qui peuvent être vus dans les musées de la mode où sont conservées les collections costumières. Ces vêtements permettent de nourrir la réalité sèche des sources d'archive, de raisonner sur les formes et les coupes, sur les agencements des tissus, sur les ornements ajoutés et l'utilisation des broderies.

[1] Bony, A., *« Joseph Addison et Richard Steele : Le Spectator et l'essai périodique,* Paris : Corti, Didier, 1999

- Dans les recueils des costumes la *gravure* et l'*estampe* occupent une place à part puisqu'elles sont plus répandues que le livre, le tableau et la sculpture. Dans l'opinion de Daniel Roche « les recueils des gravures du siècle des Lumières confirment le maintien d'une civilisation des images qui n'ont jamais totalement détrônées la langue et le mot » [1]
- Parmi d'autres sources qui peuvent être consulter on peut mentionner : les traités illustrés, les livrets de figures habillées, les recueils de mode, les livres d'histoire, les séries spécialisées , les almanachs qui répandent les usages et amplifient les rêves de coquetteries.
- Le vêtement dans la littérature est présent dans :

1. les *dictionnaires* qui éclairent les formes disparues et les usages anciens – et on peut mentionner ici *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert où le vêtement tient un place très important ;
2. l'*univers romanesque* où les grands romanciers et les écrivains médiocres savent utiliser l'être et le paraître comme ressort des intrigues – c'est le cas de Marivaux et Rétif. Le romanesque engendre des effets d'authenticité qui proviennent de la vérité et du rassemblement des descriptions.

Dans les romans du XVIII e siècle, la plume des romanciers est guidée par la volonté de dénoncer la ville et ces tentations, mais les phénomènes de transmission, d'acquisition, d'imitation des gestes et des habitudes vestimentaires finissent par acquérir une valeur positive. Les personnages acquièrent leur identité à travers les métamorphoses vestimentaires et l'importance du vêtir dans les stratégies amoureuses, et comment se vêtir est toujours objectif de désir, enjeu de séduction. Cela veut dire que l'imaginaire romanesque renvoie sans doute à des impératifs moraux et sociaux quelques fois contestées.

L'histoire du vêtement peut s'inscrire dans deux dimensions principales : celle des fonction vestimentaire et celle des changements de sensibilité. Le vêtement, signe d'appartenance, de solidarité, de hiérarchie, d'exclusion, est un des codes de lecture du social. Mais il oscille aussi le parcours de l'utilité et de l'inutilité, de la valeur marchande et de la valeur d'usage.

L'information fournie par le vêtement est étroitement liée à la personne qui le porte et participe à la constitution des valeurs sensibles et mobilisent les sens. Le tissu et ses agencements, ses ampleurs et ses resserrements, ses signes, ses motifs parlent une langage perceptif et corporel immédiat. On peut parler d'une typologie corporelle où on rencontre le jeu des dévoilements et des dissimulations entre le caché et le vu, le dessus et le dessous, la pudeur et l'impudeur.

Le vêtement peut être interprété comme un langage du corps et des désirs qui entraîne tant de pulsions contradictoires et traduit tant de besoins à travers des codes divers, jouant ainsi un rôle très fort dans la constitution d'une identité.

Selon Daniel Roche, le vêtements accomplit trois fonctions principales : la **protection,** la **parure** et la **pudeur.**

La **protection** représente la fonction élémentaire qui implique la protection du corps contre le froid et qui justifie les rationalités divers par exemples celle des médecins. A

[2] Roche, D., *La Culture des apparences, Essai sur l'Histoire du vêtement aux XVIIe et XVIIIe siècles,* Paris, Fayard, 1989

ce moment-là les conceptions sur les propriétés néfastes ou bénéfiques de l'air pour le corps exposé traduisent une évolution de la pudeur tout autant qu'une nécessité qui tienne à l'hygiène.

La fonction de la **parure** conserve toute sa force de l'expression, de motivation sexuelle puisqu'elle est l'instrument de la provocation du désir. L'ornemental concourt aussi à la reconnaissance distinctive, à la confirmation des rangs, à l'affirmation des richesses.

La **pudeur** est une chose fluctuante d'une culture à une autre. Elle trouve son importance dans une histoire de la fabrication et de la transmission des conventions. Son but l'oppose à celui de la parure.

On peut observer que l'importance des vêtements est étroitement liée au corps et certains accessoires vestimentaires sont suggestives pour la réception esthétique française, tels que le chapeau et les gans qui peuvent définir les le *moi* plus clairement que le visage et le corps.

Le XVIII $^{e}$ siècle marque une rupture historique majeure : la renonciation masculine à la coquetterie tandis que les femme joue de l'exhibition, renforçant les traits physiques par les attraits vestimentaires.

Le corps féminin représente un sujet ou un objet de la passion et d'une vie tumultueuse. La mise en spectacle du corps on peut être faite en deux hypostases : dans sa nudité ou dans sa toilette porteuse des signes. Le corps peut être décrit dans ses couvertures - la peau, le vêtement, la maison, l'espace social – qui s'influencent réciproquement : l'environnement influence et modèle le corps, le vêtement transforme le corps, les habitudes forment et déforment le corps.

Pour comprendre mieux l'importance des vêtements dans le discours romanesque on nous nous ferons quelques analyses sur deux romans : *La Vie de Marianne* de Marivaux et *Le pied de Fauchette* de Rétif de la Bretonne.

Marianne, une jeune fille orpheline, venue à Paris, connaît très bien l'importance des vêtements et elle fait une comparaison très intéressante : « chez de certains gens un habit neuf c'est presque un beau visage ». Cette affirmation confirme l'idée selon laquelle le vêtement joue un rôle très fort dans la constitution d'une nouvelle identité : il peut même embellir la personne qui le porte.

A cette époque-là la tenue était très importante et les femmes donnaient une grande importance à leurs habits. C'est pourquoi le moment quand Marianne reçoit son nouveau habit et le linge devient « un jour de fête » et elle ressent une joie infinie qui se traduit par des émotions très fortes : « Je me mis donc vite à me coiffer et à m'habiller pour jouir de ma parure ; il me prenait des *palpitations* en songeant combien j'allais être jolie : *la main m'en tremblait* à chaque épingle qu'attachait ».

L'idée principale qui s'impose dans le roman de Marivaux suggère la mise en valeur de l'importance des marques sociaux, l'interrogation sur la confusion des rangs et la définition d'un imaginaire révélateur des normes et des habitudes en matière de vêtir. Ainsi l'héroïne essaie de se conformer aux normes vestimentaires de la noblesse, mais elle garde aussi une trace de son caractère imposé par sa condition, c'est dire la modestie : « L'habit fut acheté: je l'avais choisi; il était *noble* et *modeste*, et tel qu'il aurait pu convenir à une fille de condition qui n'aurait pas eu de bien. » On observe ainsi l'utilisation de deux termes opposés dans la description du vêtement choisi - *noble* et *modeste* - qui suggèrent la situation

confuse dans laquelle se trouve la jeune orpheline caractérisée par le mot *modeste* et son ambition de se détacher de sa condition et de se transformer dans une femme *noble*.

Un moment important pour le déroulement de l'action du roman c'est la contemplation du pied de Marianne qui se manifeste par un attrait irrésistible d'un pied mignon. Substitut du corps, objet fétiche, topos romanesque permettant à l'intrigue de progresser, point de départ et aboutissement du récit, marque du symbolique et de l'imaginaire, le pied de Marianne exerce une fonction de séduction : « je songeai que j'avais le plus joli petit pied du monde; que Valville allait le voir; que ce ne serait point ma faute, puisque la nécessité voulait que je le montrasse devant lui »[1].

*Le Pied de Fanchette* est une autre œuvre qui éprouve les obsessions d'une époque qui n'a cessé de célébrer dans la littérature et dans la peinture, le pied féminin comme objet érotique privilégié. Les occurrences reviennent incessamment : d'abord celles qui désigne l'expérience du voyeur – *voir, regarder, scruter, surprendre* et parfois *défaillir-*, ensuite celles qui renvoient à l'objet fantasme du désir – *le pied* – mais aussi ce que l'enveloppe la précieuse *chaussure* ou la *moule*. Révélons d'abord d'extraordinaire variation de couleur : « un soulier blanc comme la neige », « un pied chaussé d'un soulier rose », « un pied chaussé d'un soulier vert orné d'une fleur en or », « une mule bleu céleste, garnie d'un réseau d'argent », « un pied chaussé de ce joli soulier blanc ». L'apogée de la description des chaussures est représentée par le moment suprême qui est le mariage où « son joli pied étaient chaussé d'un soulier de perles qu'attachait une boucle brillante, oblongue en lacs d'amour, du dernier goût »[2].

A ces éléments matriciels qui sont le *pied* et la *chaussure* sont associés d'autres vêtements fétiches : les *jupes* traînants qui ne laissent voir la jambe qu'à certains moments très attendus, des *robes extrêmement parentes*, et surtout, *ces habits courts* qui laissent voir « le bas d'une jambe fine et son joli pied ».

Le costume féminin tel que le décrit rétif dans *Le Pied de la Fanchette*, n'est qu'un subtil échafaudage d'étuis, de gangues protectrices et de masques qui dissimulent le corps pour mieux exhiber certaines parties. De la chaussure le regard remonte vers la jambe, le *mantelet* et la *coiffure* de femme contribuant sans doute à accentuer l'impression d'isolement qui nourrit le fantasme.

Dans le roman toute la parure est ambivalente : source de plaisir infinie pour les passants qui observe la démarche de la jeune fille et pour les acheteurs qui entrent dans le boutiques elle offre la source du mal et la cause première de toutes les violences. C'est pourquoi la gouvernante prie instamment Fanchette de revêtir ses anciens vêtements faits d'étoffes grossières qui protègent contre les regards des séducteurs.

Pour revenir au cas qui nous intéresse, on notera que l'imaginaire érotique et vivement sollicité, au XVIII $^{e}$ siècle, par la représentation de la gêne physique qu'impose aux femmes le porte de la chaussures inconfortables ou de talons trop hauts. Quant au vêtement féminin, il possède la particularité de se situer entre l'armure – *robe à volants* et *corsets fortement lacés* – et la gaze légère – *dentelles* ou *châles vaporeux*.

---

[1] Marivaux, *La Vie de Marianne,* Folio classique, Paris 1989

[2] Rétif de la Bretonne, *Le pied de Fanchette,* La Haye, 1769, 3$^{e}$ partie, p. 107

En conclusion on peut affirmer que les vêtements tiennent une place tellement important dans le discours romanesque du XVIII e siècle parce que les grands romanciers et écrivains médiocres savent utiliser l'être et le paraître comme ressort des intrigues. Cela explique l'importance du vêtir dans les stratégies amoureuses, et comment se vêtir est toujours objectif de désir, enjeu de séduction.

**Bibliographie**

Bony, A., *« Joseph Addison et Richard Steele : Le Spectator et l'essai périodique,* Paris : Corti, Didier, 1999
Dumouchel, P., *Emotions : Essai sur le corps et le social,* Le Plessis – Robinson : Institut Synthélabo, 1999
Dumoulié, C., *Le désir,* Armand Colin, Paris, 1999
Hoffmann, P., *Corps et cœur dans la pansée des Lumières,* Strasbourg : Presses Universitaires, 2000
Marivaux, *La Vie de Marianne,* Folio classique, Paris 1989
Rétif de la Bretonne, *Le pied de Fanchette,* La Haye, 1769, 3e partie
Roche, D., *La culture des apparences – Une histoire du vêtement (XVIIe – XVIIIe siècle),* Fayard, 1989

# *GEORGES RODENBACH : DU TEXTE À L'IMAGE*

**Eugenia ENACHE**
**Universitatea „Petru Maior", Tg. - Mureş**

***Résumé**: L'image, en l'occurrence, la photo, joue d'un statut de collaborateur visible en même temps que lisible. Le lecteur se trouve sous la double emprise du texte et de l'image ; l'image vient redoubler le texte, parfois de façon illustrative, parfois en offrant au lecteur un mode de lecture décalé et explicatif. La photo est considérée comme l'analogie du texte, mais la question qui se pose est si l'image double certaines informations du texte ou si le texte ajoute une information inédite à l'image. L'image-photo devient un outil de connaissance et d'appropriation du visible, artistiquement suggéré par l'écrivain, le négatif du texte en question.*
***Mots-clés** : image, photo, texte*

Le mot « image » nous renvoie à un nombre infini de contextes. Les références à l'image se trouvent sous la domination visuelle de l'œil. Mais l'image va au-delà de l'expérience immédiate de l'œil, elle est une catégorie mixte qui se situe à mi-chemin entre le concret et l'abstrait, entre le sensible et l'intelligible. Le texte et l'image établissent un dialogue ; de leur dialogue (mot-image) émerge un sens qui doit être déchiffré par le lecteur, le texte renvoie à une image, l'image renvoie au texte et le reflète, livre et texte se nourrissent l'un l'autre.

*Qu'il s'agisse d'un texte ou d'une image, l'on a toujours affaire à un système de représentation : dans l'un et l'autre cas, il y a ce que nos yeux voient et ce que notre esprit comprend. En tout cas le texte et l'image sont de l'ordre du visible et l'image serait un « analogon » de structures (visible et lisible). La réalité offerte par les mots est perçue mentalement et l'image vient visualiser l'abstrait et fait voir effectivement le sens des mots; l'illustration permet d'éviter les ennuyeuses descriptions en présentant le réel au lecteur.*

Ajouter une image à un texte permet de l'exhausser ou de la compléter, de le commenter ou de le rendre attrayant, car l'image est vue comme mode de séduction, mais aussi comme argument de vente. L'image peut également faire rêver, elle est le miroir où s'engage la quête de soi ou celle de l'autre ou bien du réel ; c'est aussi l'empreinte capturée, le reflet fixé et pérennisé. L'image, la photo, surtout, est l'expression du temps qui passe et du temps qui s'immobilise.

Lorsqu'on parle de la photographie il convient de préciser s'il est question d'une photographie instantanée ou bien d'une photographie élaborée. Dans les deux situations, la photo suggère un contraste entre l'espace ouvert du monde de l'imagination et l'espace fermé de la « réalité objective ».

Les écrivains « fin de siècle », dont Rodenbach, ont essayé de réunir dans leurs œuvres les caractéristiques de la peinture - image, couleur, sensation ; ils sont des peintres dont l'intention est de transcrire la perception visuelle, de faire voir par des mots, par leur écriture qui associe les concepts de suggestion et d'expressivité. Et comme synthèse des aspirations des artistes de son temps, le peintre Arnold Böcklin,

écrivait : « Un tableau doit raconter quelque chose, donner à penser au spectateur comme une poésie [...] ».

Ce n'est donc pas étonnant que son œuvre se laisse être illustrée. D'ailleurs le ton est bien donné par l'auteur lui-même, dans l'Avertissement de Bruges-la-Morte :
[…] *Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu*

*d'élire, apparaît presque humaine…Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la Ville orientant une action : ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre.*
Bruges-la-Morte, p. 91

D'autres illustrateurs - dessinateurs ou peintres - vont apporter leur contribution artistique aux autres textes de Rodenbach, L'Arbre et La Vocation.

*Au XIX^e^ siècle, la poésie et la photographie sont entrées dans une concurrence passionnée qui avait entraîné les esprits créateurs du moment - Baudelaire, Mallarmé - à exprimer leurs points de vue*[1]*, mais aussi dans une collaboration « pacifique et patiente »*[2] *entre l'écriture artiste et l'image technique pour une symbolisation de l'époque moderne.*

C'est en 1892, avec l'apparition du roman Bruges-la-Morte de Rodenbach, qu'on pourrait parler d'une mésalliance entre ces deux arts, la littérature et la photographie. Il convient de dire que, à ses débuts, la photographie a été considérée comme procédé mécanique ; elle deviendra une œuvre d'art dans la mesure où elle est réalisée par des artistes dans la manipulation de l'appareil, des artistes de la prise de vue.

Rodenbach ne manifeste pas d'hostilité à l'égard de la photographie d'autant plus qu'on peut découvrir dans son œuvre poétique un vocabulaire provenant du domaine de la photographie. Selon Paul Edwards[3], la photographie, en tant que machine à capter les spectres, figure dans l'imaginaire poétique de Rodenbach qui formule, en quelque sorte, la théorie des spectres dans Le Règne du silence. L'âme des choses et la théorie des spectres sont évoquées par la situation photographique : la matière se fait lumière, puis la lumière se fait matière. Dans La Vie des chambres, l'idée de la chambre

---

[1]Dans *Salon de 1859*, « Le public moderne et la photographie » Charles Baudelaire exprimait son opinion sur la photographie, qui dans les années 1850-1860 développe de nouveaux procédés; la photographie influencera de manière décisive sur la peinture, sans pouvoir prévoir le rôle que jouera la photographie dans la diffusion de la culture artistique : « S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, [...] Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni peuplé la littérature. [...] Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute son âme, alors malheur à nous ! », in Charles Baudelaire,*Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, éd. cit., p. 319.
Stéphane Mallarmé parle de la spécularisation de la vie - ou sa mise en photo, dans le poème en prose *Le Phénomène futur*, apud Jérôme Thélot, « Rien n'aura eu lieu que la photographie : Mallarmé » in *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 125-159.
[2]Jérôme Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, éd. cit., p. 36.
[3]*« Le Règne du silence.* L'esthétique photographique dans la poétique de Georges Rodenbach » in *Le monde de Rodenbach*, éd. cit., p. 29-43.

obscure hante les poèmes, le noir est la couleur de la photographie, et la chambre dont les pièces reproduisent l'encadrement d'une photographie, dans un studio et surtout la chambre au crépuscule ressemble à la camera obscura.

Des indices qui rappellent la photo sont observés dans les œuvres non poétiques, dans le conte L'amour des yeux. Tel l'appareil photographique l'iris des yeux est comme une plaque photosensible qui fixe la trace d'une dernière image ***:***

> *Ah ! je me vois ! Je suis dans ses yeux ! [...] Si ! Si ! insista Thérèse avec exaltation. Je suis pour toujours dans ses yeux. C'est parce qu'il a pensé à moi au moment de mourir. Je savais bien qu'il ne m'avait pas oubliée tout à fait. Mon image fut effacée par trop d'horizons, les îles d'or, les oiseaux inconnus, tant de femmes à la peau de couleur ... Mais je lui suis réapparue à la dernière minute. J'ai émergé de tout cela ... Je n'étais plus dans son cœur, mais je demeurais dans ses yeux ... Et je suis remontée à la surface ...*
>
> « L'amour des yeux », *Le Rouet des brumes*, p. 684.

L'acte photographique peut être perçu comme un meurtre symbolique parce que photographier c'est enlever au modèle une part de lui-même et « l'enregistrement par le support impressionnable rappelle aux vivants qu'ils vont mourir ».[1]

Il semble que sans le vouloir Rodenbach se conduit comme un précurseur de l'art photographique, il a anticipé dans ses poésies le problème du regard qui enregistre tout tel un appareil photo et plus tard, certains de ses personnages se conduisent comme de vrais photographes[2] qui manient l'appareil pour surprendre les images décrites par les mots et qui mettent en valeur les effets de la ville, de son atmosphère, car l'âme humaine est une plaque photosensible exposée aux rayonnements de la lumière de la ville.

Le romancier Georges Rodenbach considère la photographie comme un « élément de la réalité », un « document de plus » dans les « romans de vie moderne »[3]. Le texte de *Bruges-la-Morte* est imagé de nombreuses similigravures qui donnent bien une impression de ville morte, une idée sur le lieu et qui sont une reproduction des choses.

Dans ce roman la photo a un rôle important. Elle apporte la certitude du réel, dans ce monde qui semble flou, dans cet univers parfois irréel, dans cette atmosphère étrange et raréfiée. Elle propose, également, une analogie de la réalité, mais elle est aussi le support d'une réflexion à laquelle Rodenbach invite les lecteurs dans l'« Avertissement » de *Bruges-la-Morte* :

---

[1] Jérôme Thélot, *op. cit*. p. 77.
[2] Cf Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 172 et passim.
[3] Cf. Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 1998. Présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Dossier documentaire, p. 287-335.

C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinages, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte.

*Bruges-la-Morte*, p.50

En tant qu'élément qui participe au récit, la photo se constitue en un « analogon parfait » comme disait Barthes.[1] La photographie passe pour un analogon mécanique du réel, et dans ce cas, on peut parler d'une perfection analogique ; la photo ne peut être décrite, car décrire « ce n'est donc pas seulement être inexact ou incomplet, c'est changer de structure, c'est signifier autre chose que ce qui est montré ».[2] Cette fois-ci, l'analogie se réalise entre deux éléments appartenant à la réalité (la ville) et au monde des objets (la photographie), les entités mises en rapport sont le réel et son image matérialisée.

Mais la photo, comme élément constitutif du récit, communique avec le texte et Rodenbach réalise ainsi, une autre analogie, cette fois, entre deux structures différentes : une structure linguistique, sémantique, une structure qu'on lit, et une autre qu'on voit, formée de lignes, surfaces, teintes. Il s'agit des images de la ville qu'on voit tout en lisant le texte, des images réalisées à l'aide des mots dont le domaine notionnel s'attache à l'idée de couleur (le gris) et de nuance. Transposées en mots, racontées, les images perdent de leur mystère ou, au contraire, en reçoivent un autre, grâce à la force suggestive des mots. Le texte, par les descriptions de la ville, crée une image qui se concrétise dans des similigravures qui peuvent ou non être à l'image de ce que l'écrivain a voulu décrire. La relation entre le texte et les images est à la fois conçue en termes de continuité, lorsqu'à la page lue s'impose le référent d'une image, et en termes de rupture, lorsque l'observation de l'image oblige le lecteur à tourner le livre ou la page pour la regarder. Mais la présence régulière sur la page de droite a pour fonction d'affirmer l'environnement d'un lieu unique : la Ville avec ses rues et ses canaux dont les eaux stagnantes captent les reflets.

Confrontées aux photos proprement dites, en noir et blanc, les images sont les mêmes, mais leur capacité de suggérer est moins évidente. L'un des avantages de la photographie est justement celui de restituer les choses sous forme d'images tout en conservant le lien avec l'objet réel, car on se sert de la photographie pour approcher la réalité.

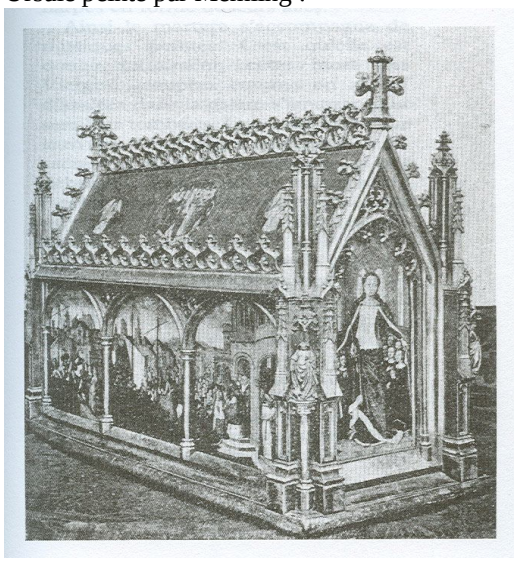
La photo est considérée comme l'analogie du texte, mais la question qui se pose est si l'image double certaines informations du texte ou si le texte ajoute une

[1] Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *Œuvres complètes (1942-1965)*, édition établie et par Éric Marty, Seuil, tome I, p. 959.
[2] Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *Œuvres complètes (1942-1965)*, éd. cit., p. 940.

information inédite à l'image. L'image vient redoubler le texte, parfois de façon illustrative, parfois en offrant au lecteur un mode de lecture décalé et explicatif. La photo est, en effet, un outil de connaissance et d'appropriation du visible, artistiquement suggéré par l'écrivain, le négatif du texte en question. En noir et en blanc, les photos viennent, telles des ombres, prolonger le texte, le mettre en miroir. Mais ce qui est important c'est que la photo, tout en restituant l'image dans sa simplicité, se situe plus près de la réalité et empêche de donner une interprétation trop personnelle au sujet, de voir « faux ». Le rôle de la photographie est de fournir une image utile au souvenir et de donner l'occasion d'une méditation sur les insaisissables formes qui nous hantent et sur les similitudes qui peuvent exister entre les images visibles des lieux et celles plus subtiles des textes. La vocation des photos est d'éterniser un monde réel, mais disparu, d'en garder le souvenir. La photo donne aux yeux une précision que la mémoire ne possède pas, à condition de respecter le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, celui de l'art.

Ce qu'on peut discuter, quant aux images du roman c'est le fait qu'on oppose l'imagination créatrice du texte à sa reproduction matérielle qui peut être une indifférente reproduction plastique et qui peut donner une vérité exacte et froide des endroits évoqués.

Les mots ont une force d'évocation plus accentuée qui est brisée par « l'indifférence » et par la froideur de la photo. Les mots viennent du cœur, ils expriment la sensibilité et l'émotion éprouvées par Hugues devant la Châsse de sainte Ursule peinte par Memling :



Enfin Hugues arrivait au sanctuaire d'art où sont les uniques tableaux où rayonne la célèbre châsse de sainte Ursule, telle qu'une petite chapelle gothique en or, déroulant, de chaque côté, sur trois panneaux, l'histoire des onze mille Vierges ; tandis que dans le métal émaillé de la toiture, en médaillons fins comme des miniatures, il y a

Les 35 illustrations qui font partie intégrante du récit sont la matérialisation du réel et pourraient avoir un rôle documentaire si elles étaient précisées. Mais aucune indication n'est fournie sur les endroits représentés, il n'y a qu'un décor de façades, d'eaux dormantes, de monuments, d'ombres et de reflets, les silhouettes n'apparaissent que par exception (12 photos). Cette absence d'identification suggère un lieu affecté d'une certaine irréalité.

Les photos sont le reflet d'une ville ; la question qui se pose est quelle ville, la ville géographique, touristique (les maisons Lévy et Neurdein, étaient spécialistes de la photographie touristique) ou la ville que Viane voit, la ville reflétée par la conscience

de Viane. Les images qui émanent directement de la Ville imaginaire ; elles sont surdéterminées par les images écrites qu'elles déterminent en retour, influencées par le récit et influençant sa fiction.

Ce qui caractérise les images qui illustrent le texte de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, c'est le contraste inhérent du noir et blanc, qui donne une impression de gris ; c'est le gris qui domine, en effet toute l'œuvre de l'auteur.

Dans l'opinion de Thélot, le personnage de Rodenbach, Hugues Viane est analogue à un appareil photographique dont les yeux, la rétine sont « une plaque réceptive et optique on ne peut plus efficace »[1], et l'âme est comme une plaque sensible exposée à l'influence de la ville. Mais il pourrait être très bien pris pour un photographe, puisqu'il fait de longues promenades à travers la ville et s'arrête souvent comme s'il voulait trouver un cadre exceptionnel pour son regard.

Chez Rodenbach la cohérence de l'ensemble texte - image range les photographies dans la série des photos intentionnelles ; les images ne sont pas l'expression personnelle de l'auteur, c'est un autre qui les a prises, mais il en a fait un choix. Rodenbach a choisi des illustrations fidèles aux textes visant délibérément à en illustrer des significations déjà explicites tout en restant constant dans les principes de ne montrer que des vues sans personnes humaines sauf quelques silhouettes lointaines, des vues d'une ville déserte et silencieuse. Mais il n'a jamais mentionné avoir accompli ce choix d'images et en plus, il a discrédité le récit illustré par des photographies. Voilà ce qu'il disait en réponse à une enquête du *Mercure de France*, en 1898, au sujet de la littérature illustrée :

> *Certes l'idée de faire l'illustration d'un roman par la photographie est ingénieuse,sinon qu'un lecteur un peu subtil aimera toujours mieux s'imaginer lui-même les personnages, puisqu'un livre n'est qu'un point de départ, un prétexte et un canevas à rêves. Pourtant dans les romans de vie moderne, ce sera un élément de réalité, un document de plus [...] Et, en résumé, tout dépendra des photographies et dépendra des*
> *lecteurs. Quant à moi, vous comprendrez que je m'intéresse principalement au texte [...].*[2]

Les photos sont loin d'avoir la fonction d'ornement, au contraire, disait Ponnau, dans son étude[3], « elles sont destinées à imprégner le lecteur du génie morose du lieu, établissent entre le texte poème et l'image que ces photographies reflètent le même rapport de correspondance, d'analogie et d'assimilation qui existe entre Hugues et Bruges. Instantanés qui conservent, qui éternisent les images de la ville, ces photographies, telles le deuil du protagoniste, constituent des impressions destinées à durer, à demeurer ». Faisant un choix dans la réalité, Rodenbach n'en laissera subsister que les éléments qui concourent à rendre l'atmosphère si caractéristique de son univers : une atmosphère grise et accablante par sa tristesse dont il s'est nourri dès sa jeunesse.

---

[1]Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 173.

[2] Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 1998. Présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Dossier documentaire, p. 331-332.

[3] Gwenhaël Ponnau , « *Bruges-la-Morte* ou le fantastique au carrefour des mots et des images » in Rodica Lascu-Pop, Gwenhaël Ponnau (Eds.), *op. cit.*, p. 85.

Les photos qui présentent des sites urbains, donnent l'impression qu'il s'agit d'un paysage presque irréel ; aucune présence humaine, tout est fermé, on ne peut pas pénétrer dans les maisons, dans l'intimité. Les images constituent un véritable catalogue touristique donnant envie au lecteur de se rendre sur place pour confronter la fiction à la réalité.

On est surpris de voir des photos accompagnant le texte d'art dans cet environnement qui abonde des créations artistiques : architecture, peinture, littérature et alors une question légitime peut apparaître : est-ce que la photo peut être considérée une œuvre d'art ? Car, dans cette atmosphère étrange et raréfiée, dans ce monde qui semble flou, dans cet univers, parfois irréel, la photo apporte la certitude du réel, l'équivalent de cette réalité créée à l'aide des mots et dévalorisant leur force suggestive, évocatoire. On dit que dans la photographie, avec ses aspects superficiels de la vie en action, il s'agit de réalisme, qui s'oppose à l'idéalisme de l'art. La photo empêche de styliser, de donner une interprétation trop personnelle au sujet de la réalité ; elle est une interprétation plus objective du réel, puisqu'elle opère un choix du détail, de la lumière ou de la composition. Selon notre opinion la photo, bien qu'elle soit une reproduction mécanique d'un coin de réalité, se trouve entre la science/la technique et l'art ; science/technique parce qu'elle suppose toutes sortes de procédés techniques et chimiques, art puisque le photographe-artiste investit dans son travail de la sensibilité, de l'imagination, lorsqu'il s'agit de surprendre et d'immortaliser l'essentiel du cadre choisi.

À propos de la photographie et de sa possible valeur artistique, Octave Uzanne notait :

> *La photographie est pesante comme le bon sens, ennuyeuse comme la logique et la vérité, elle donnera toujours des images mornes, trop précises, grises, mélancolieuses comme des rappels brutaux à nos ambiances d'existence, elle ne peut et ne doit être que l'intermédiaire entre la nature et l'art, c'est une proxénète, ce ne sera jamais une jeune*
> *première idéale.*[1]

Même si les photos ne sont pas le résultat d'un projet constitutivement esthétique (donc artistique au sens institutionnel du terme), elles n'en ont pas été moins composées par des individus humains pour qui un cliché photographique était une composition visuelle ; dans ce cas, il semble difficile de refuser d'y voir le résultat de la mise en œuvre d'une sensibilité esthétique.

Pour être une œuvre d'art, la photographie doit ainsi en posséder les caractéristiques : être une œuvre unique, issue de l'imagination et de la sensibilité d'un artiste, parce que savoir voir est la qualité essentielle d'un photographe.

C'est ce que veut démontrer par ses œuvres Léonard Misonne (1870-1943), considéré comme le plus grand paysagiste belge.[2] Les photographies de l'artiste nous font voir un peintre réfugié dans la photographie ou bien un photographe rêvant de peinture et attiré par la ville de Bruges, par ses vieux monuments et par son atmosphère

---

[1] Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 1998. Présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Dossier documentaire, p. 333.

[2] *Léonard Misonne, expoziție de fotografie/exposition de photographie*, București, Muzeul Național de Artă al României, septembrie-noiembrie 2005.

spécifique. Œuvrant en peintre paysagiste, photographiant le vieux Bruges avec ses cygnes blancs, séduit par les ombres et les demi-tons, Misonne recherche des effets de lumière et d'atmosphère ; « Ce n'est pas le paysage que je photographie... c'est le temps », disait l'artiste.[1] Misonne veut rallier la photo à l'ordre des beaux arts et il devient l'incarnation même du pictorialisme et du sentimentalisme[2].

Le lecteur du roman de Rodenbach est mis devant une double écriture celle du récit littéraire et celle de la graphie photographique, deux pages en miroir qui se laissent lire successivement ou simultanément et de cette façon le lecteur (avisé) peut se rendre compte si les deux écritures se complètent ou non, si elles sont complémentaires ou supplémentaires. Entre le mot et l'image il y a des différences : écrire ou parler c'est choisir des mots faisant partie du trésor lexical intériorisé de l'auteur, prendre une photo c'est choisir un point de vue. Les photos, ces illustrations de la pensée écrite, n'adhèrent pas, toujours, au texte mais proposent des équivalents visuels. Le texte est doublé par la photographie qui peut devenir le miroir d'une réalité créée à l'aide des mots.

**Bibliographie**


Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », in *Œuvres complètes (1942-1965),* édition établie et par Éric Marty, Seuil, tome I.

Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, Paris, Garnier Frères, édition de H. Lemaitre, coll. « Classiques Garnier », 1962.

Lascu-Pop, Rodica et Ponnau, Gwenhaël (Eds.), *Le fantastique au carrefour des arts*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1998.

*Léonard Misonne, expoziție de fotografie/exposition de photographie*, Bucureşti, Muzeul Național de Artă al României, septembrie-noiembrie 2005.

Rodenbach, Georges, *Bruges-la-Morte* (1892), Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 1998.

Présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski.

Roegiers, Patrick, *Le visage regardé ou Lewis Carroll dessinateur et photographe*, Essai, Créatis, coll. « l'encre et la lumière », 1982.

Roegiers, Patrick, *Le mal du pays. Autobiographie de la Belgique*, Paris, Seuil, 2003.

Thélot, Jéôrme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003.


[1] Patrick Roegiers, *Le mal du pays. Autobiographie de la Belgique*, Paris, Seuil, 2003, p. 259.

[2] *Ibid*., p. 258-261.

# *VOIX NARRATIVES DANS*
# LA COLLINE OUBLIÉE *DE MOULOUD MAMMERI*

**Sorin ENEA**
**Universitatea din Piteşti**

***Résumé:*** *Issu d'une quête identitare, le roman* **La colline oublieé** *de Mouloud Mammeri repose, dès ses premières pages, sur des oppositions. A peine la lecture commencée, le lecteur - un lecteur réel, car un autre - fictionnel- fera aussi irruption dans les pages du roman - se trouve déjà entraîné dans la construction de la trame romanesque car, sans lui, l'écriture n'aurait aucun aboutissement. Ce n'est qu'a travers lui que l'écrivain peut se faire l'écho des siens. Le lecteur est présupposé, c'est à son intention que se construit la trame du roman. Il est pris comme témoin de l'existence d'une communauté, d'un peuple, car seulement par son intermédiaire ceux-ci commencent à exister. La présence du lecteur - d'une autre origine que celle de la population qui se dévoilera à lui - apparaît comme certaine car l'emploi du pronom* **nous**, *dès les premières lignes du roman appelle obligatoirement, en opposition, un* **vous**, *de même que le pronom* **je** *- qui s'intègre à* **nous** *( la communauté dont il devient le porte-parole) - appelle un* **tu**.

*A travers le roman, il y a plusieurs narrateurs qui se chargent de témoigner les faits. Pendant la première partie du roman - la plus étendue- , le narrateur s'identifie au personnage principa - Mokranel. Ensuite, après la mort de celui-ci, un autre narrateur, extérieur aux événements, prend sa place et on passe de la I-ère personne à la III-ème pour revenir, vers la fin du roman, à la I-ère personne. Ainsi, par ce passage, on affirme la continuité d'un peuple qui fait connaître son existence et qui prend en charge l'histoire de ceux qui on servi son idéal. A côté de ces narrateurs, apparaîtront dans le roman deux lecteurs: Mokrane - lecteur des letres de Aazi (sa femme) et d'Idir - et qui se comporte comme un critique, et un autre, extérieur, fictionnel, qui lit les notes du carnet de Mokrane, après la mort de celui-ci, et qui donne des explications sur l'écriture de ces notes, accentuant le fait que celui qui les a écrites a une identité bien distincte et qui est différente de celle du lecteur européen à l'intention duquel est écrit le roman.*

***Mots-clés*** *:identité, lecteur réel, lecteur fictionnel*

En parlant de la littérature maghrébine d'expression française qui naissait pendant la première moitié du XX-ème siècle et du peuple dont elle s'est fait l'écho, Albert Memmi notait: «*Pour la première fois, l'Afrique du nord se voit enfin assumée. Acceptée, revendiquée ou discutée, elle cesse d'être un simple décor ou un accident géographique […] Colonisés, il leur a suffi de s'exprimer, non pour témoigner sur la colonisation, mais pour révéler l'univers intérieur et extérieur du colonisé ».*

Le roman **La Colline oubliée** apporte sur le devant de la scène le village kabyle traditionnel surpris dans sa vie quotidienne, avec ses espérances et ses malheurs avant et pendant la deuxième guerre mondiale.

Roman d'une identification, **La Colline oubliée** s'ouvre abruptement sur un espace inconnu que le narrateur appelle «*chez nous*», un espace mystérieux dépourvu de toute trace qui puisse l'inscrire dans une aire géographique ou culturelle et qui montre ainsi sa vocation universelle. Les saisons se succèdent dans cet espace, tracent un nouvel itinéraire à l'imaginaire de «l'Autre»:

> «*Le printemps, chez nous, ne dure pas. Au sortir des jours froids de l'hiver où il a venté rageusement sur les tuiles, où la neige avait fait se terrer les hommes et les bêtes, quand le tiède printemps revient, il a à peine le temps de barbouiller de vert les champs que déjà le soleil fait se faner les fleurs, puis*

*jaunir les moissons. Le printemps des jeunes filles non plus ne dure pas*". (**La Colline oubliée**, p. 13).

Par le «*nous*», le narrateur fait déjà la distinction *émetteur/récepteur*, *je/tu* – les deux pronoms du discours et entraîne ainsi le lecteur dans la construction de la narration.

Quant au narrateur, on ne sait rien de lui, sinon le fait qu'il est un «*je*» qui se dévoile au fur et à mesure et qui appartient à la communauté désignée par «*nous*». L'identification de celui qui parle se fait en ajoutant aux événements racontés: «*De savoir que je devais épouser Aazi ne semblait pas avoir beaucoup affecté mon cousin Menach*» (**La Colline oubliée**, p. 13) une information de la liste des personnages principaux: «*Mokrane, mari de Tamazoust et père d'Aouda*». Par cela on est conduit à trouver que le «*je*» narrateur est Mokrane même.

Sur la page suivante le «*je*» narrateur reprend le «*chez nous*», sans éclairer pour autant de quel pays il s'agit: «*Une nuit que la chaleur étouffante de ma chambre m'empêchait de dormir, je sortis sur la place du village, la place des Pèlerins, comme on dit chez nous, respirer un air plus frais*». (**La Colline oubliée**, p. 14). Le lecteur découvre, à mesure que la lecture avance, qu'il s'agit d'un village kabyle. La parole de Mokrane resortissant du roman s'inscrit dans un espace (géographique – l'Algérie, historique - une colonisation pendant l'entre-deux-guerres, culturel – l'école d'Alger) qui va à l'encontre de celui des lecteurs car l'emploi du syntagme «*chez nous*» suppose aussi l'existence d'un «*chez vous*» par rapport auquel se fait la présentation du pays. Le «*chez nous*» travaille «*sur le sentiment d'une identification*» (**Relecture de la Colline Oubliée**), d'un espace qui est bien autre que celui du lecteur et qui est accentué par l'utilisation de la première personne plurielle:

«*Jadis nous allions tous les soirs chez Davda, la femme d'Akli, vider une quantité de pots de petit-lait, mais Menach, maintenant, au lieu de venir avec nous, prenait son fin bâton d'osier et allait sur la route marcher seul pendant des kilomètres. Sous prétexte que Davda et lui ne s'aimaient pas, Menach nous évitait tous et quand par hasard nous réussissons à le garder parmi nous, mon cousin se conduisait d'étrange façon …*». (**La Colline oubliée**, pp. 13-14).

Dans l'espace qui est «*chez nous*» Aazi devient Tamazoust ce qui joue toujours sur l'identité, Aazi étant le nom qu'on lui donnait avant que le sentiment d'appartenance à une certaine communauté, à une culture bien distincte s'éveille.

Si Mokrane est le narrateur de la première partie du roman qui s'étend sur trois quarts du livre, se trouvant au centre du roman, analysant les autres et s'analysant soi-même en même temps, les choses ne restent pas comme cela jusqu'à la fin du roman car il meurt bien avant que l'action soit achevée. Un autre narrateur vient prendre sa place dès son vivant: «*A Alger, où Mokrane, Menach et Meddour devaient se retrouver pour partir ensemble à Tasga, il y avait afflux de permissionnaires*». (**La Colline**, p. 158)

Il est bien évident que ce nouveau narrateur se pose comme extérieur à l'action et dès qu'il fait son apparition on fait le passage de la première personne à la troisième. La substitution de narrateur ne se fait pas tout d'un coup mais tout doucement et elle finit au moment où Mokrane meurt, ou plutôt au moment où il glisse dans l'éternité car cette terrible phrase: «*il est mort*» n'est pas prononcée: «*La voix de Menach quelque part chanta le thrène des morts. Ce fut la dernière chose dont il se rendit compte*». (**La Colline**, p. 170). C'est ce qui suit qui nous donne la certitude de sa mort et encore d'une manière très brutale: «*Il fut enterré trois jours plus tard dans le cimetière des Chaalal*». Ce «*il fut enterré*» est comme une douche froide et a pour but de nous enlever tout espoir qu'il pourrait être encore vivant.

La mort de Mokrane apporte au premier plan Menach, le compagnon d'enfance et l'ami de Mokrane. Menach va continuer l'œuvre commencée par Mokrane – «En *souvenir de tout ce que nous avons eu de commun, je crois avoir arrangé pour le mieux tu ce que tu as laissé ici-bas de cher*» - et va faire l'objet de l'analyse du nouveau narrateur qui est en fait l'écrivain même car avant la fin du roman il s'intègre à la communauté qu'il décrit, en revenant, dans un court passage, à l'utilisation de la première personne plurielle:

> «*Mais Dieu nous voit et nous juge […]. […] et si notre prophète n'avait interdit comme péché de se tuer soi-même plusieurs se seraient hâtés d'atteindre le pardon de Dieu*». (**La Colline**, p. 205)

**Mokrane– lecteur des lettres de Aazi et d'Idir**

Personnage narrateur et écrivain, si on pense à la possibilité que Mokrane écrive lui-même le texte, il nous apparaît aussi dans la posture de lecteur. Et cette occasion lui est offerte par les lettres que lui envoient Aazi et Idir. Il ne se comporte pas comme un simple lecteur mais comme un critique aussi qui émet des jugements sur une œuvre littéraire.

La lettre d'Idir est résumée en peu de mots et on peut voir dans cette courte présentation quel est l'effet que la guerre avait produit sur celui-ci: «*L'armée avait complètement déçu mon camarade, trop indépendant pour se plier à une discipline*». Aucun commentaire n'accompagne cette lettre parce qu'Idir connaissait très bien le français et le magnait à perfection: «*Pour un peu je remplirais tous les murs de la caserne d'inscriptions gigantesques: "La quille et vivement !"* ». La phrase est bien claire et elle ne laisse pas de place aux interprétations. Rien ne montre la société de laquelle Idir est sorti et sa phrase devient ainsi un signe de la perte de l'identité, de l'assimilation par l'Autre.

La lettre d'Aazi est tout à fait différente. Dès que Mokrane l'ouvre il sait d'où elle vient: «*A l'écriture régulière et très appliquée je reconnus qu'Aazi avait-elle même écrit la lettre*». (**La Colline**, p. 63) Ainsi, par l'intermédiaire de cette lettre, Mokrane «*récupère le statut de lecteur face à Aazi devenue "écrivain autochtone*». (**Relecture de la Colline**). La lettre d'Aazi est très obscure, le sens en est bien caché et Mokrane met beaucoup de temps à la comprendre. Pour cela il doit faire des connexions entre ce que Aazi lui raconte et ce qu'il savait, ses souvenirs de Tasga et à la fin le sens se dévoile. Ainsi, la lecture de la lettre est-elle une interprétation des paroles d'Aazi, une trahison de la pensée originale. Au-delà des lignes écrites, Mokrane voit l'effort que Aazi avait déposer pour «*suggérer les choses plutôt que de les exprimer*». (**La Colline**, p. 63). Le sens de la lettre est d'autant plus difficile à comprendre qu'Aazi «*avait une connaissance très imparfaite du français*» mais cette chose-là n'est pas trop évidente dans le fragment que Mokrane a choisi pour exemplifier la lettre:

> «*Avant de dormir, tous les jours, je dis à Dieu: "Garde à Melha son fils, pour qu'elle soit heureuse dans son cœur."*
>
> *Toujours elle demande: "Pourquoi tu n'as pas d'enfants", mais je ne suis pas Dieu et, si je pars, il vaut mieux pour toi que je n'aie pas d'enfants.* »

L'écriture précédant la lecture, il est évident que le lecteur aura du mal à la comprendre s'il ne dispose pas des mêmes informations que l'écrivain ou si les choses ne sont pas clairement exprimées. Par l'intermédiaire de la lettre d'Aazi, Mokrane se trouve face à face avec sa situation d'écrivain qui interprète les paroles des siens pour les dire.

La lettre d'Aazi ne contient que quelques informations concernant ses relations avec ses beaux-parents et que Mokrane résume de la manière suivante:

«*… ma mère ne s'entendait plus avec Aazi ; ma femme dit qu'elle ne peut pas me donner les raisons de ce dissentiment parce qu'elle même les ignore. Voire ! Elle dit aussi que sans mon père elle serait probablement renvoyée, que de toute façon ma mère ayant appris que nous allions être libérés maintenant que l'armistice était signé, n'attendait que ce moment pour lui faire signifier son congé par moi-même*». (**La Colline**, p. 64)

**Un lecteur fictionnel**.

L'exercice de l'écriture dans **La Colline oubliée** pose comme obligatoire la présence du lecteur car s'il n'existait pas alors l'écriture serait vaine. Ce lecteur que l'écrivain prend comme interlocuteur, comme témoin des choses racontées dans le roman, est un lecteur réel, quelqu'un qui lit le texte à un moment donné, mais cela, obligatoirement, après l'écriture. Cela n'empêche, quand même, qu'un autre lecteur, fictionnel, fasse son apparition dans les pages mêmes du roman. Et ce lecteur fictionnel y est introduit dans en même temps que les notes de l'agenda de Mokrane écrites en berbère. L'introduction de ces feuilles, faite par Mokrane même - «*J'eus du reste moi-même beaucoup à faire car les feuilles de mon agenda, vides d'ordinaires, sont pleines ce dernier mois à chaque page.*» (**La Colline**, p. 118) – pourrait nous conduire à croire que c'est lui qui les lit mais l'explication «*suit ici en lettres berbères, difficiles à déchiffrer, une définition médicale de la femme, qui n'est pas à l'honneur du sexe faible* » (p. 119) nous détourne de cette pensée car, si Mokrane avait lu lui-même ces pages, il aurait certainement connu ces lettres «*difficiles à déchiffrer*».

La deuxième intervention de ce lecteur se fait sentir à la fin du journal de Mokrane:

«*Ici s'arrête le carnet de Mokrane. Les trente dernières pages de gros papier lisse sont restées blanches. Seulement au revers de la couverture est dessiné un profil maladif de femme ; en dessous un mot en lettres berbères que peu savent déchiffrer, sans doute le nom de la femme. Mais l'histoire de Mokrane est connue de tout le monde chez nous et chacun peut vous en raconter la fin étrange*».(p. 158)

Le fait que Mokrane utilise l'écriture berbère dans son journal montre son appartenance à une culture, à une civilisation à laquelle il a puisé son savoir et en même temps son identification avec la société qui l'a fait naître. Cette écriture se veut comme une réaction contre le discours de Meddour, en fait contre celui de l'école coloniale car Meddour s'est approprié la doctrine coloniale et renie les valeurs de la culture de son peuple:

«*Notre point faible, c'était Meddour. Meddour dans un an sortirait de l'Ecole normale d'instituteurs de Bouzaréah. Il s'était fait à Tasga le promoteur de tout ce qu'il appelait des mots vagues de civilisation, progrès, idées modernes.* » (p. 26)

Mokrane, qui a étudié lui aussi à l'école coloniale et qui était étudiant à Bordeaux, utilise ses connaissances pour faire connaître aux autres les valeurs d'une culture devenue indigène par rapport à celle des colonisateurs. Dans son œuvre littéraire, si on peut considérer comme tel ses notations journalières, Mokrane mélange les connaissances apprises dans les deux écoles.

Les commentaires du lecteur fictionnel: «*difficiles à déchiffrer*», «*peu savent déchiffrer*», l'hésitation qu'il marque: «*sans doute le nom de la femme*», éclaircissent sur le choix linguistique dans l'écriture du roman. Le choix du héros-écrivain est déterminé par les conditions historiques:

«*L'analphabétisme que connaissait la population algérienne excluait un véritable accès à une œuvre écrite en arabe ou en français*». (**Relecture de la Colline**)

et par le désir de faire connaître à l'Autre, dans sa propre langue, un monde qui lui est étranger. Et dans ce cas le but de l'écriture d'un roman est d'être efficace.

Le fait qu'il s'agit d'influencer l'Autre est démontré aussi par cela même qu'au milieu du peuple dont Mokrane est sorti l'oralité s'empare de son histoire et la voix collective se charge de transmettre plus loin ce drame: «*Mais l'histoire de Mokrane est connue de tout le monde chez nous et chacun peut vous en raconter la fin étrange*».

Le combat dont parle Menach à la fin du roman:

«*Reste-toi, dit-il, tu n'es pas tout à fait le vaincu puisque tu es parti en combattant, avec les honneurs de la guerre* » (p. 219)

inscrit l'œuvre de Mokrane sur le front de l'écriture: il restitue le savoir et la pratique romanesque d'une manière qui était propre au discours romanesque qui lui était antérieur.

***Bibliographie***


Anghelescu, N., *Introducere in Islam***,** Ed. Enciclopedica, Bucuresti, 1993

*Congrès Mondial des littératures de Langue Française. Actes*, textes réunis par Giuliana Toso Rodimis et Majid El Houssi, Universita degli studi di Padova, 1983

Djaout, T., *Lettre à Da L'Mulud* - http://www.chez.com

Hadj-Naceur, M., *Correspondances romanesques et jeu des personnages* - http://www.chez.com/athyeni/dalmulud.htm

Lacete-Tigziri, Nadjia, *Relecture de La Colline oubliée de Mouloud Mammeri*, http://www.limag.refer.org/Theses/DEALacete-Tigziri.PDF

*La Littérature maghrébine* - http://www.geocites.com/ra_dziri/litt_maghreb2.htm

Mammeri, M., *La Colline oubliée*, Gallimard, 1992

*Mouloud Mammeri* - http://sir.univ_lyon2.fr/limag/copielvet/copie_de_Forum/-production/00000010.htm

Pellegri, J., *Interview avec Mouloud Mammeri*- http://www.chez.com

Steiciuc, E.-B., *Panorama des littératures francophones. Le roman*. Vol. I, Ed. Universitatii Suceava, 2001

Stora, B., *Histoire de l'Algérie coloniale (1830 - 1954)*, Editions de la Découverte, Paris, 1991

# *L'IMAGINAIRE THÉÂTRAL CHEZ JEAN ROUAUD*

**Simona FURDUI**
**Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca**

***Résumé***: *Nous proposons une analyse de l'une des « pièces de théâtre » de l'écrivain français Jean Rouaud qui s'intitule* Prise de tête (Holopherne et Judith). *La (post)modernité de l'auteur nous permet de voir comment les mass media entrent dans la littérature : il s'agit de la transposition à l'écrit d'une émission radiophonique avec public sur France-Culture, et le lecteur/écouteur est invité à déceler les clichés du genre. Le thème du « débat » est la perte de tête d'un personnage appelé Holopherne Céphalée, et les clichés de l'autobiographie passent par un regard parodique des souvenirs perdus qui se dirigent vers le désir de retrouver « sa tête d'enfant ». Une large gamme d'analyses est possible : lexicale (pour y voir les jeux de mots à partir de « tête », symbolique (le mythe d'Holopherne et de Judith), intertextuelle (l'épisode proustien de la madeleine et celui de la grive chez Chateaubriand), psychanalytique (l'hypnose et le* regressus ad uterum*).*

***Mots-clés*** *: analyse intertextuelle, analyse psychanalytique, analyse symbolique*

L'imaginaire théâtral contemporain cause beaucoup de « soucis » génétiques aux critiques. Des formes hybrides prennent naissance pendant cet âge littéraire qu'on appelle « postmodernité » et où le créateur semble résoudre une possible crise, déclenchée par une saturation de produits littéraires, par des innovations formelles ou par l'amalgame des genres.

Jean Rouaud a débuté dans la littérature comme autobiographe : son premier livre, *Les Champs d'honneur* reçoit le Prix Goncourt en 1990. Il continuera la saga de sa famille dans cinq autres livres. Entre temps, il écrit d'autres textes à encadrer dans le genre généreux de la paralittérature : des textes qui accompagnent des albums, des pièces de théâtre, des contes, des articles de presse, de la critique littéraire, des préfaces, etc.

Ces dernières années on lui a proposé d'écrire des pièces de théâtre pour la radio. Devant un courant actuel qui mise énormément sur les effets de spectacle impliquant le décor, les costumes, le jeu des acteurs, le brouillage entre l'espace scénique et les spectateurs, Jean Rouaud propose un retour aux sources, une revalorisation de ce que signifie le dialogue, de la parole. Mais il faut le dire dès le début, qu'il s'agit d'un désir de parole « pure », innocente, primordiale, qui ne se cache plus derrière plusieurs sens figurés, métaphoriques. La « pièce de théâtre » représente un combat entre ce que le langage est devenu, tel un bijou travaillé sans cesse jusqu'à ce que ce travail ait réussi à le détruire, à faire de lui un amas de clichés dont les hommes se servent pour une communication minimale. L'homme contemporain se cherche une identité nouvelle, car les données sociales changent tout le temps. La littérature de nos jours est le miroir de ces transmutations, et alors une pièce de théâtre nous permet ce dédoublement propice à la distanciation nécessaire à une meilleure prise de conscience de soi.

Le théâtre proposé par Jean Rouaud innove même à la succession des étapes : d'habitude une pièce de théâtre est représenté, ensuite publiée, et puis elle est reprise à

la radio, comme « théâtre radiophonique ». L'écrivain français commence par la dernière étape et continue par l'impression sur papier. En fin de compte, il a écrit des pièces pour la radio France-Culture et s'est décidé de réaliser un volume avec trois pièces, intitulé *La Fuite en Chine*, selon le titre de la première pièce. Le livre a été publié en 2006 aux Editions des Impressions Nouvelles de Belgique. Les pièces sont courtes, *Prise de tête*, la pièce qui nous intéresse, compte seulement 16 pages.

Il faut dire tout de même qu'écrire de nos jours des pièces de théâtre radiophonique est une véritable provocation, étant donné la domination de la télévision et des théâtres proprement dits. Il paraît que des chaînes de radio veulent investir dans ce genre oublié ces derniers temps. La raison serait le fait que la radio estime la voix et donne une grande liberté aux écouteurs d'imaginer le reste. Les didascalies s'excluent de soi, le dialogue reste primordial, car, à l'avis de l'auteur, l'échange de paroles a encore des choses à dire. Jean Rouaud montre sa confiance dans ce genre littéraire à part en considérant que « la radio est une incitation à la rêverie »[1].

Les pièces de théâtre de Rouaud sont écrites, selon l'aveu de l'auteur, avec « l'esprit d'enfance » : cela ne veut pas dire que ce sont des pièces destinées uniquement aux enfants. Ces pièces s'adressent à ceux des adultes qui désirent retrouver le simple plaisir de l'écoute d'une histoire. Le théâtre radiophonique pourrait bien se substituer à la voix de la mère ou de la grand-mère qui lisaient des contes au petit enfant, souvenir qui fait réapparaître en nous l'enfant d'autrefois. Le « plaisir du texte » est donc étroitement lié au plaisir de l'oreille, et il est d'autant plus valorisé qu'il nous replace dans la posture de l'écouteur enfantin.

Le mot d'« enfance » n'est certainement pas étranger à un autobiographe. En plus, l'humanité entière semble intéressée à retrouver son « paradis perdu » à l'aide de la littérature. Se définir comme individualité commence le plus souvent avec notre enfance. Jean Rouaud est à l'aise dans la « mythologie » liée à l'enfance ; c'est pour cela qu'il se permet de jouer avec les lieux communs de ce genre littéraire.

Dans la préface qui accompagne le volume, l'auteur explique le sens qu'il donne à cette expression : « L'esprit d'enfance, ce n'est pas retomber en enfance. Il implique d'abord de se débarrasser de ces carapaces que l'on se forge pour avancer dans la vie et ne pas périr sous les coups. L'esprit d'enfance ne lutte pas, ne se justifie pas, ne cherche pas à se faire une place, ne prétend ni à démontrer, ni à convaincre. L'esprit d'enfance dit simplement que la joie niche au cœur du monde. »[2] Pour Rouaud, l'enfance est l'âge de la liberté totale où l'enfant jouit de sa propre existence et tire profit de ce que la vie lui apporte. L'adulte, au contraire, cache ses désirs et s'interdit les plaisirs purs et simples ; il a l'impression qu'il doit agir pour les avoir, il ressent le besoin de les justifier. La maturité apporte une « carapace » : il ne s'ouvre plus au monde, mais se renferme sur lui-même ; il obtient une « tête sur les épaules » qui l'oblige en permanence à analyser les choses rationnellement. Dans ce sens, la pièce *Prise de tête* nous montre une version de l'homme qui a perdu sa tête (d'enfant), et qui voudrait la récupérer.

Ainsi la pièce reçoit-elle un sous-titre : *Holopherne et Judith* ; l'explication est claire : le personnage principal s'appelle Holopherne Céphalée. Jean Rouaud propose également un jeu avec les mythes, manière ludique moderne de faire revivre et renouveler les mythes et les légendes de l'humanité. Le lecteur se réjouit du plaisir offert par l'intertextualité. Il s'agit aussi d'une modalité pour l'auteur d'être original et

---

[1] Rouaud, J., « Préface », *La Fuite en Chine*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2006, p.5
[2] *Idem*., p.6

de donner des significations personnelles inattendues à des histoires connues par tous. Et la tonalité parodique est choisie pour renforcer le côté ludique. Le « jeu » théâtral reste un jeu.

La question que la préface fait apparaître dans notre esprit est si l'homme moderne ne se sent pas un peu à l'étroit dans les mythes avec leur structure et morale générale clairement définies. Car alors « l'esprit d'enfance » se retrouverait justement dans la déformation de ces mythes, comme un enfant qui fait des moustaches à la Joconde. Mais cette démythification est faite en raison du droit au plaisir et au jeu textuel.

Rappelons rapidement les moments essentiels de ce mythe qui apparaît dans le livre *Deutérocanonique* de *Judith* dans la *Bible de Jérusalem*. Les figures d'Holopherne et de Judith ont été si souvent représentées dans les arts plastiques[1] que l'on oublie que cette histoire est considérée comme apocryphe. Holopherne est un général de Nabuchodonosor qui attaque la ville juive de Béthulie. La ville est sur le point de se rendre, mais la belle veuve Judith demande la permission de tenter à sauver la ville à l'aide de Dieu. Séduit par la beauté et les liqueurs de la femme, Holopherne s'endort, et Judith et sa servante profitent de l'occasion pour lui couper la tête et s'enfuir du camp pour l'afficher ensuite et déterminer l'ennemi paniqué à s'éloigner de la ville.

Judith est l'incarnation de la femme juive en général. Le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel considère que : « Le livre de Judith est un récit de fiction dont la finalité est évidente : rendre courage aux Juifs aux moments les plus tragiques de leur histoire. Sa structure s'apparente à celle du conte merveilleux »[2]. Jean Rouaud fait d'elle un personnage bien secondaire qui apparaîtra uniquement à la fin de la pièce, tandis qu'il revalorise Holopherne.

Holopherne Céphalée est l'invité d'une émission radiophonique avec public et qui est modérée par une « animatrice » qui n'a pas de nom ; les phrases cliché qu'elle utilise la rendent encore plus banale. En voilà quelques-unes, qui nous font lui pardonner à cause du rire qu'elles déclenchent :

« eh bien chers amis, tout d'abord bonjour, je suis heureuse de vous retrouver ici »

« J'appelle monsieur Holopherne Céphalée »

« C'est pourquoi je lance un appel »

« On est un plein syndrome de Stockholm, où la victime épouse la cause de ses bourreaux »

« (*A l'adresse du réalisateur)* Qui est-ce qui m'a fait ma fiche ? Si maintenant on me communique des informations fausses, comment voulez-vous que je présente mon émission ? Ce n'est quand même pas à moi de savoir de quoi je vais parler ? C'est la bonne fiche ? Ah bon. »

« Je profite de cette remarque pour adresser une supplique à nos jeunes auditeurs. La cigarette est un poison. […] On serait bien avisé de le rappeler sur les paquets. »

« Et c'est pourquoi le témoignage de notre invité est capital »

---

[1] Voilà quelques peintres qui se sont intéressés au mythe : Donatello, Botticelli, Mantegna, Giorgione, Titien, Cranach, Michel-Ange, Rubens, Caravaggio, Vernet, Klimt, etc. Les deux apparaissent dans *Gargantua* de Rabelais, dans le *Purgatoire* de Dante, dans la pièce de Shakespeare *Peines d'amour perdu*.

[2] Brunel, P., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, Monaco, 1988, p.881

« La régie m'explique que nous manquerons de temps pour cette minute de silence »

En elle, l'homme de nos jours voit les modératrices impolies et impatientes parfois, ennuyées par le métier, avec une culture générale minimale, hystériques comme autrefois les cantatrices – une animatrice qui n'a pas elle non plus « la tête » d'une véritable professionnelle, qui a subi elle aussi une « prise de tête ».

En fin de compte, tout le poste radio a l'air malade, et dans un entourage où tout le monde a la migraine (le réalisateur, l'animatrice), Holopherne ne peut s'appeler que Céphalée, mais le mal de tête fait que l'animatrice retienne mal son nom qui devient à tour de rôle : Hologramme, Holo, Laffalé, Salafait, Lavalé… Les jeux linguistiques commencent chez Rouaud avec les noms des personnages.

Comme chez les enfants, les mots ne servent plus uniquement à communiquer un message, ils jouent l'un avec l'autre, à cache-cache avec leurs sens propres et figurés ; ils se moquent des formes figées qu'ils défont pour les refaire de façon drolatique. Le travail sur le langage vise, chez Rouaud, à retrouver « l'innocence » souvent perdue des mots, devenus tellement plurisémantiques ou stéréotypés qu'on oublie leur sens primordial. Cette « prise de tête » est aussi avec le langage de notre époque, plein de clichés, par économie, par commodité ou par exigence des langages spécialisés. Nous ne sommes pas loin d'y voir une possible crise du langage contre laquelle les écrivains luttent. L'innocence des mots – leur âge adamique – est représentée dans la pièce par la dénonciation du sens figuré des mots, par la déconstruction des expressions figées ; tout cela est fait avec simplicité et amusement pour montrer le bonheur que peuvent produire les mots.

L'auteur joue avec ces expressions tout au long de la pièce. Voilà les occurrences du mot « tête » qui attestent une sorte d'excroissance de l'emploi du mot du titre de notre pièce, par le simple plaisir des mots qui s'appellent l'un l'autre :

« On reçoit qui aujourd'hui ? / Je vois le genre, encore un malade de tête. On commence à avoir une belle collection »

« peut-être qu'à force de se cogner la tête contre les murs, il n'a plus tout à fait les idées bien en place »

« mal à la tête »

« c'est que, chers amis, sa tête, il l'a perdue »

« je vois que vous n'êtes pas venu avec votre tête sous le bras, ou dans un panier de son »

« vous avez la tête près du bonnet »

« vous faites la mauvaise tête »

« cette tête des mauvais jours »

« ma tête d'enfant »

« l'enfant à la tête coupée »

Entre le terme clé « tête » et Holopherne la liaison est évidente. Les emplois phrastiques montrent parfois une utilisation impropre, ironique, et qui peut arriver à vexer l'interlocuteur.

Des expressions voisines à ce mot-clé sont également éparpillées dans la pièce :

« Il n'est pas facile croyez-moi de s'exprimer devant autant de monde sans perdre la face »

« j'ai toujours peur d'attraper un rhume de cerveau »

« je vois plutôt bonne mine »

« faire bonne figure »

« Un faux air »

« Ça va me donner un coup de jeune »

Le personnage d'Holopherne Céphalée vient à la radio pour lancer un appel : un incendie a détruit la maison familiale quand il était enfant ; il est resté sans aucun souvenir ; adulte, il reçoit la visite d'un camarade de classe qui lui montre une photo ; mais maladroit, au moment où ce camarade pointe le doigt vers la figure d'Holopherne enfant, il lui brûle la tête. La démythification rouauldienne transforme la décapitation en brûlure. Alors Holopherne est malheureux de ne pas avoir retrouvé sa « tête d'enfant », et c'est le but pour lequel il apparaît devant le microphone : pour contacter d'autres camarades qui pourraient posséder cette photo de classe.

Ce qui vraiment intéressant c'est le « dialogue » que Jean Rouaud établit avec les lieux communs de l'autobiographie. Le « jeu » continue avec quelques fragments célèbres de la littérature autobiographique (l'épisode de la madeleine proustienne, le chant de la grive chez Chateaubriand), de la psychanalyse thérapeutique (l'hypnose, *regressus ad uterum*) et de la magie noire.

Des générations entières d'élèves, étudiants, professeurs et chercheurs se sont arrêtées sur ces fragments littéraires de Proust et de Chateaubriand. La question que pose le texte est comment on peut encore parler de ces fragments sur lesquels on a l'impression que tout a été dit. Et Jean Rouaud trouve tout de même une modalité originale.

Dans le dialogue avec l'animatrice Holopherne raconte ses tentatives pour faire remonter à la surface ses souvenirs perdus. De ce point de vue, la pièce entière est construite sur la structure d'une « recherche du temps perdu » :

« J'ai tout essayé. J'avais lu qu'un écrivain avait revécu toute son enfance en plongeant une madeleine dans une tasse de thé, et qu'instantanément il s'était retrouvé dans la chambre de sa tante Léonie. / Alors je suis allé au supermarché, j'ai acheté un paquet de madeleines, et de retour chez moi, me suis préparé une pleine bouilloire de thé. » (p.85)

Nous sommes de nouveau en la présence du jeu entre sens propre (ou réalité) et sens figuré (ou fiction) et cela dans un monde qui commence à avoir du mal à faire la distinction entre les deux. Les personnages mythologiques naissent dans la vie réelle et la faille qui sépare le monde réel de celui qui est inventé (ou recréé par l'écriture) semble s'estomper. Nous prenons tellement Proust au sérieux que nous oublions parfois la dimension métaphorique de son discours, c'est-à-dire la transposition que l'écriture nous offre d'une réalité actuelle vers une réalité postérieure chronologiquement. Ce que Holopherne oublie est le fait que si l'action de la réminiscence agit selon la même méthode, le contenu proprement dit diffère, et la mémoire est affective. Une madeleine n'est pas valable pour tout le monde. Cette pièce de théâtre doit être une recherche de cette équivalence métaphorique, mais selon les coordonnées de la vie d'Holopherne et non de Proust. Car voilà ce qui s'est passé s'il a essayé de faire exactement ce qu'un Proust avait fait :

« mais à peine avalais-je ma première madeleine trempée dans mon bol de thé que je me suis retrouvé dans la chambre de tante Léonie, laquelle, installée dans son lit, s'est aussitôt redressée et s'est mise à hurler, qu'est-ce que vous faites là, sortez tout de suite ou j'appelle la police, et elle a crié Marcel, Marcel, et j'ai vu un jeune garçon pousser la porte, et sans en demander mon reste je me suis précipité vers la sortie en bousculant l'enfant qui est tombé dans l'escalier. J'ai appris que suite à ce choc, il avait perdu la mémoire et c'est pour la retrouver que plus tard il a mis au point cette machine à remonter le temps à base de thé et de madeleine.

(L'animatrice ne réagit aucunement à cette pure invention, elle entre dans le jeu.)

L'animatrice : Oui l'histoire est connue. J'ai appris que la tante Léonie avait fini par se mettre sur la liste rouge. Elle en avait marre de voir défiler dans sa chambre tous les curieux qui avaient testé la mixture de son neveu. » (p.85-86)[1]

L'entrée de l'homme dans l'histoire n'est pas un acte sans conséquences pour l'histoire respective. Notre Holopherne devient ainsi la cause – ou il culpabilise dans ce sens – de l'effacement des souvenirs du personnage proustien. Malheureux d'avoir perdu ses souvenirs, il se croit le producteur de l'oubli proustien : une fabulation avec impact justement sur la temporalité qui est complètement bouleversé, et ainsi c'est l'histoire contemporaine d'Holopherne Céphalée qui, pour respecter la logique de la chronologie, a lieu la première. Quant à l'animatrice, elle ne peut pas s'empêcher de rajouter une information fausse, de continuer l'invention, comme prise par le jeu de la création.

Le second épisode intertextuel a comme hypotexte *Le Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Du château de Fervacques dans le Calvados l'écrivain romantique a été « téléporté » à Combourg suite au chant d'une grive. La solution aviaire a de nouveau un résultat inattendu :

« Mais le résultat, dès qu'un oiseau chantait dans les arbres j'étais transporté un peu partout. Un rossignol et je débarquais à Vérone, un merle moqueur et me voilà en pleine commune de Paris […]. Et puis j'ai quand même dû attraper parmi toutes ces notes une grive parce qu'à un moment donné, je me suis retrouvé au milieu d'une lande dont j'ai appris qu'elle était bretonne. J'ai eu la chance de croiser un paysan qui m'a dit que j'étais à Combourg. Et de fait j'ai vu des tours qui dépassaient des arbres dans la direction qu'il m'indiquait. Mais bon, je n'allais pas m'accaparer les souvenirs du maître des lieux. » (p.87)[2]

Cet épisode marque un progrès dans l'esprit d'Holopherne : il s'est rendu compte que la vie des autres ne suffit pas pour récupérer la sienne, que la littérature prise au pied de la lettre, n'est pas la solution désirée.

L'histoire semble avertir les lecteurs/spectateurs que l'homme se trompe s'il croit que toute solution est valable telle quelle, pour n'importe quel individu, et Holopherne aura la chance de retrouver sa « madeleine », sa tête perdue, mais grâce à autre chose qu'une madeleine ou une grive. Chaque quête de soi est individuelle et particularisante, aucune recette n'est valable pour tout individu.

---

[1] Voilà quelques phrases importantes de l'hypotexte proustien pour faciliter la comparaison : « Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray […], quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. […]. Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante […], aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents […] et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. » in Proust, M., *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1987, p.44 et *passim*

[2] Voilà quelques phrases importantes de l'hypotexte de Chateaubriand : « Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. A l'instant ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel, j'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive. » in Chateaubriand, F.-R., *Mémoires d'outre-tombe*, Librairie Générale Française, Paris, tome 1, 1973, p.116

Une autre tentative d'Holopherne est l'hypnose ; il raconte ce qui s'est passé pendant cette séance, mais tout ce qu'il réussit est d'hypnotiser l'animatrice qui ne reconnaît plus son invité :

« A sa demande j'ai fixé l'hypnotiseur, comme ça, regardez-moi intensément dans les yeux, vous n'écoutez que ma voix, plus rien d'autre n'existe, vous fixé ma pupille, vous descendez dans les profondeurs de mon regard. Endormez-vous, je vous l'ordonne. / (*L'animatrice s'effondre.*) » (p.87)

C'est pour illustrer une fois de plus le pouvoir des mots : raconter un événement a le même impact que l'action même, il n'y a plus de décalage entre le fait et la parole. L'expérience d'Holopherne a été pénible et sans effet curatif : il est revenu en arrière, mais trop en arrière, jusqu'au ventre de sa mère. Ce *regressus ad uterum* apparaît aussi dans les rituels de purification, c'est une des étapes nécessaires à la renaissance de l'individu, à son renouvellement spirituel. Elle est parodiée chez Rouaud, car notre personnage se sent à l'étroit dans le ventre de la mère, la position fœtale ne lui donne pas le sentiment de protection consigné par tous les dictionnaires de symboles et les traités de psychanalyse. En plus, il connaît l'histoire malheureuse de quelqu'un qui a été projeté en arrière jusqu'au moment de sa conception …

L'animatrice lui propose une ultime solution efficace la magie noire, et elle lui recommande même un marabout, mais tout cela semble ridicule et complètement désacralisé :

« J'ai l'adresse d'un marabout. Un garçon très bien, qui a fait toutes ses études de voyance dans son village natal en Afrique auprès de son grand-père qui était sorcier. Il vous résout tout, retrouve tout. Réussite aux examens, au permis, ton épouse partie avec ton meilleur ami, elle va être folle de toi. » (p. 90)

Comme la mass media cherche pour son audience à résoudre les problèmes impossibles des gens, la fin de la pièce fait apporter une photo grandeur nature, dans laquelle Holopherne avait la tête brûlée, et le poste organise une sorte de casting pour faire remplacer la tête « perdue » par celle d'autres enfants avec lesquels Holopherne pourrait s'identifier. Il y a des petits et des grands, des tristes et des souriants, mais aucun enfant ne ressemble à l'autre.

La véritable solution peut s'encadrer dans cette tradition de la recherche de la femme perdue : notre Holopherne devient Orphée : il avoue qu'à côté de lui dans la photo il y avait une fille – Judith – dont il était amoureux et avec laquelle il voudrait se marier. Comme un *deus ex machina* théâtral, cette Judith se trouve dans le public, prête à offrir son aide à son ancien camarade de classe. La pièce finit avec la prononciation de son nom, comme panacée à toutes les souffrances subies, comme réponse à toutes les questions de sa quête. Judith n'est plus celle qui punit, qui se venge, celle qui fait perdre la tête à la fois par la séduction et par la décapitation ; contrairement à la légende, elle devient un personnage positif, qui rend la tête perdue à l'homme qui l'aimait.

Ainsi la pièce est une nouvelle « recherche du temps perdu », mais qui s'avère être une recherche orphique de la femme perdue. Le « temps retrouvé » est, dans ce cas, le temps de l'amour. La tête perdue est après une femme, et Holopherne-Orphée a été obligé de passer par l'Enfer de l'oubli pour la retrouver. Ou, plus encore, Holopherne a dû devenir pièce de théâtre pour pouvoir retrouver cette femme, grâce au texte littéraire écrit et joué, lu et interprété.

**Bibliographie**

Brunel, P., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, Monaco, 1988

Chateaubriand, F.-R., *Mémoires d'outre-tombe*, Librairie Générale Française, Paris, tome 1, 1973
Proust, M., *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1987
Rouaud, J., *La Fuite en Chine*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2006

# *LE DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE CHEZ STENDHAL*

**Adriana GEANTĂ**
**Universitatea din Pitesti**

***Résumé***: *Le but principal de cette recherche est d'envisager la modernité, la spécificité et l'originalité de l'oeuvre de Stendhal, visant une succinte investigation sur le discours autobiographique, car chez Stendhal, l'homme et l'oeuvre interfèrent et se conditionnent mutuellement.*

***Mots-clés*** *: discours autobiographique, interférence, modernité*

Au début de notre siècle les deux champs de chercheurs, oposés par le but de leurs recherches, mais réunis par le même enthousiasme, les beylistes et les stendhaliens, s'ingéniaient à démontrer, les uns, le primat de la personnalité de l'écrivain sur l'échelle des valeurs, les autres, le primat de son oeuvre romanesque. C'est pourquoi, si l'on voulait trouver des explications pertinentes pour ce moment unique de la littérature qu'a représenté Stendhal, on doit considérer tous les atouts de l'incitant bynome Beyle/Stendhal, générateur de contradictions et d'étonnements, mais aussi d'émerveillement et de ferveur.

L'étude du discours autobiographique va nous aider à découvrir la spécificité et, plus encore, la modernité de Stendhal. Chez Stendhal les écrits proprement autobiographiques – *Souvenirs d'égotisme*(concus vers 1832) et *Vie de Henry Brulard*(1835-1836)- s'inscrivent dans un „large espace autobiographique''[1], comprenant un *Journa*l(18 avril 1801-31 octobre 1832), qu'il tient avec ferveur dans sa jeunesse, sa vaste *Correspondance*(3 volumes dans l'édition de La Pléiade, contenant quelque 4000 pages), ainsi que d'autres textes nonautobiographiques - *„Racine et Shakespeare'', „De l'Amour'', „Rome,Naples et Florence'', „Promenades dans Rome'', „Mémoires d'un touriste''*- ouvrages éclairant, plus ou moins, différents paliers d'une personnalité en train de se connaître et de se faire.

Comme on le voit, la définition de l'autobiographie proposée par Philippe Lejeune - „récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur la vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité''[2] – n'éclaire qu'une mince zone de l' espace autobiographique stendhalien.

Stendhal avouait souvent que „la véritable passion est celle de connaître et d'éprouver'', en précisant qu'„ écrire autre chose que l'analyse du coeur humain(l')ennuie''[3]. Cet appétit gnoséologique a toujours pour point de départ l'analyse de son Moi, un premier degré, absolument obligatoire, qui permettra à l'écrivain d'aboutir à une profonde connaissance de l'être humain:

„ Quel homme suis-je? Ai-je du bon sens, ai-je de bon sens avec profondeur? Ai-je un esprit remarquable? En vérité, je n'en sais rien. Mes jugements ne sont que des aperçus. Voyons si, en faisant mon examen de conscience, la plume à la main, j'arriverai à quelque chose de positif et qui reste longtemps vrai pour moi''[4].

---

[1]L'expression appartient à Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975
[2] Philippe Lejeune, op. cit., p. 13
[3] Stendhal, Journal
[4] Stendhal, Souvenirs d'égotisme, p. 1473

Stendhal use du rapport dialectique entre ,,le moi passé'' et ,,le moi présent'', suggérant parfois un hypothétique ,,moi futur''; il réalise également le dédoublement du ,,moi réfléchissant'' et du ,,moi agissant'', de l'être et du paraître, du vécu et de l'écrit, multipliant à l'envi ce jeu subtil des miroirs, à même de lui rendre l'image fascinante de sa personnalité, basée sur une dualité antinomique de passion et de lucidité, de rêverie et d'énergie, de subjectivité et d'objectivité:

,,L'autobiographie stendhalienne, comme celle de Malraux, n'est pas d'ordre narratif, selon Béatrice Didier[1], mais de l'analogique, du métaphorique et du poétique''.

Le discours autobiographique de Stendhal nous semble être un véritable carrefour des possibles, la somme des virtualités de tout ordre, que le mouvement de sa réflexivité, surtout la réflexion sur lui-même, augmente sans cesse. Les intrusions d'auteur ,,dans les écrits intimes où Stendhal est à la fois acteur et spectateur de son âme'', ont un charme indicible, grâce aux effets d'appréciation, laudative ou péjorative, à son humour et à son ironie, à son badin et provocateur.

En abordant le concept d'égotisme, Stendhal lui attribue un sens moderne, de méthode de création - ,,façon de peindre le coeur humain'' – qui jouit de l'expérience immédiate et de la réflexion critique. Pour l'égotiste la démarche gnoséologique se nue en passion. C'est grâce à l'égotisme – cette atitude fondamentale, si propre à l'homme et à l'écrivain – que Stendhal parviendra à persévérer sa vraie nature, faite d'émotion juvenile et de lucidité intransigeante.

Adepte de l'expérience,de l'immédiat et de l'authentique, l'écrivain égotiste vise le retour à la réalité, au domaine de l'existence concrète, dont tout dépend, mais il plaide en même temps pour la liberté totale de son être. Bien que théoricien des principes égotistes, Stendhal est le premier à en dépasser les limites et à en éviter les pièges. Son grand mérite est d'avoir reussi à ,, écrire son Moi'' sans user de la recette romantique, à créer une méthode à partir d'antimodèles et d'interdits. Il est toujours disposé à multiplier ses expériences de vie et à recommencer, infatigablement, la quête de soi et des autres.

La technique de l'inexactitude involontaire, la mobilité d'optique que la force latente de sa vie intérieure vivifiait constamment, deviendront plus tard des attributs du roman moderne. Nous en trouverons un autre dans l'étonnante capacité de Stendhal d'être à la fois juge et témoin de son Moi, de sorte que sa création foisonne d'aveux touchants, mais lucides et parfois impitoyables. Ecrire c'est pour Stendhal une manière de revivre; c'est certainement ce qui le pousse à rédiger les *Souvenirs d'égotisme*.

A mesure qu'il écrit, la mémoire affective fait remonter à la surface sentiments, idées, événements qu'il croyait à jamais oubliés, mais qu'il perçoit autrement, vu le décalage qui existe entre l'homme qui a vécu et l'écrivain en train d'écrire. L'acte même d'écrire acquiert ainsi une importance indéniable pour la formation de la personnalité de l'écrivain. C'est le moment où Stendhal est en pleine possession des lois de l',, écriture de son Moi'': son ,,art de vivre'', méthodiquement expérimenté et amélioré au cours de sa vie, s'est graduellement transformé en ,,art d'écrire''.

Sa façon d'écrire en se rapportant constamment à lui-même, qu'il s'agisse ou non de l'espace autobiographique, de sa façon inimitable d'interférer le réel et l'imaginaire, l'autobiographie et la fiction, tout cela explique, en quelque sorte, le plaisir que Stendhal éprouvait à écrire, et qui va engendrer, chez le lecteur, le plaisir de lire.

Tout ce qu'il n'a pu vivre, il inventera. Dans cette perspective ses romans renferment une série d'expériments portant sur la personnalité stendhalienne, sous le

[1] Beatrice Didier, Stendhal autobiographe, Paris, 1983, p. 34

signe d'un égotisme clairvoyant et inventif. Le „moi littéraire'', vainqueur par la force de son art, va suppléer le „moi réel'', transitoire et voué à l'échec. Son oeuvre romanesque, formée goutte à goutte au dedans de lui-même, jaillira vers la lumière, par une objectivation rapide, éblouissante, visant toujours à l'essentiel.

Une fois le sujet trouvé, le rameau nu autour duquel va s'opérer la cristallisation, Stendhal le transforme et l'adapte, l'éclaire d'angles différents, le brode de ses sentiments, le temps d'émotion et tout d'un coup cela prend vie: ses héros reflètent sa propre personne et le réel devient son réel.

A son tour, l'écrivain prête à son héros une aventure qu'il vit lui-même, au moment où il la compose. Tout s'élabore dans la vision du moi et les héros doivent leur complexité vivante à l'expérience très riche de leur créateur.La grande nouveauté de son roman, par tout ce que cela implique, tient indubitablement à sa formation égotiste.

Le charme de ses créations romanesques réside par dessus tout dans la capacité inouïe de l'auteur de garder une inaltérable jeunesse spirituelle, mise en évidence par la coexistence paradoxale de sa spontanéité émotionnelle et de son esprit lucide, façonné par un effort incessant de se connaître et de se faire.

La vie intérieure deviendra une longue méditation sur soi, dirigée par la raison et par la volonté et orientée vers une supérieure réception de soi-même et de ses rapports avec le monde.

A chaque instant ses héros se font et se défont devant eux-mêmes et devant nous et cette éclosion imprévisible de leur personnalité, ainsi que leur propension miraculeuse au bonheur les rendent très humains et dignes de notre sympathie. Leur aptitude à puiser dans les profondeurs de leur âme les ressources du vrai bonheur, au moment où le monde les avouait à l'échec, tient également à la formation égotiste de l'amour et constitue un des attraits du roman stendhalien.

„Je'' devient ainsi un véritable poème de l'existence, une image avant la lettre de la sensibilité de l'homme moderne. Le roman stendhalien est, selon Georges Blin, ,, un exercice d'égotisme imaginatif, d'autobiographie lyrique''[1] ou bien ,,les temps forts d'un sporadique journal d'égotisme''[2]. Le primat de l'ame, proclamé par Stendhal, répondra à une exigence du goût nouveau, qui veut que le roman soit une ,,aventure d'être'' et que l'étude de l'introverti(l'étude du soi) devienne prépondérant par rapport à l'extroverti(l'étude du monde environnant).

Dans l'effort de donner, par l'écriture, une réponse aux questions vitales posées par l'existence et de transposer, dans la fiction, des exigences de premier ordre, le romancier peut et doit être son propre analyste. Pour Stendhal le roman ne constitue pas seulement le prolongement d'une rêverie, mais une invitation à une lecture active, un instrument de communication avec autrui. La méditation du moi, transposée dans la fiction, engendre des relations multiples entre l'auteur, l'oeuvre et le lecteur, ce dernier devenant,en même temps, bénéficiaire et créateur de l'écriture.

Arrivés au bout de cette brève mise en perspective de l',, écriture du Moi'', nous pouvons conclure que l'oeuvre stendhalienne tout entière nous apparaît comme une immense,,espace autobiographique'' qui fait vibrer une confession à double portant: la confession directe, incomplète et contradictoire, de ses écrits proprement autobiographiques, et la confession indirecte, subtile et profonde, allant beaucoup plus loin, à l'abri du masque, dans ses écrits romanesques.Toutes les deux bénéficient de la préoccupation de leur auteur de s'étudier ,,la plume à la main''.

---

[1] Georges Blin, Stendhal et les problèmes du roman, op. cit. p. 136
[2] Ibid., p. 321

L'affirmation de Maurice Blanchot, selon laquelle ,,l'art s'exprime dans la mesure où l'artiste se représente soi-même comme homme, non seulement comme artiste''[1], pourrait, à mon avis, constituer un hommage implicite rendu à un homme et à un artiste d'exception, connu sous le nom de Stendhal.

**Bibliographie**

Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955
Blin, G., *Stendhal et les problèmes de la personnalité, Paris, José Corti, 1958*
Didier, B., *Stendhal autobiographe*, Paris, 1983
Ion, A. &col.Histoire *de la littérature française*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982
Ion, A. &col.La *littérature française dans l'espace culturel roumain***,**Universitatea din Bucureşti,1984
Lejeune,Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975
Stendhal, *Journal*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1955
Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1955

[1] Maurice Blanchot, L'Espace littéraire, Gallimerd, Paris, 1955, p. 145

# *LE BATEAU IVRE – UNE LECTURE DE L'INCONSCIENT*

**Corina-Amelia GEORGESCU**
**Universitatea din Pitesti**

***Résumé:*** *La psychanalyse est, avant tout, un travail d'interprétation, de décodage, similaire à la critique littéraire qui se propose de décoder non pas le rêve ou le discours du patient, mais le discours de l'auteur. Nous assistons donc à un encodage, de la part de l'auteur qui tend à cacher le message littéral en faisant appel aux figures rhétoriques, et à un décodage, de la part du lecteur avisé qui veut déchiffrer le message encodé qui sollicite son attention. Nous nous proposons d'analyser le fameux poème* Le bateau ivre *de Rimbaud en faisant appel à quelques notions fournies par la psychanalyse, notamment à la dichotomie entre le côté conscient et celui inconscient du psychique.*

***Mots-clés*** *:décodage, encodage, psychanalyse*

Le texte littéraire est l'endroit qui privilégie la rencontre de l'auteur et du lecteur. Si, généralement, la critique psychanalytique se rapporte à l'auteur, il y a quand même certains auteurs qui sont d'accord que l'œuvre littéraire suscite chez le lecteur une sorte de processus de catharsis, parce qu'il éprouve en lisant un certain type de plaisir et la lecture satisfait quelques-uns de ses besoins refoulés et répond à certaines de ses fantasmes.

La psychanalyse est, avant tout, un travail d'interprétation, de décodage, similaire à la critique littéraire qui se propose de décoder non pas le rêve ou le discours du patient, mais le discours de l'auteur. Nous assistons donc à un encodage, de la part de l'auteur qui tend à cacher le message littéral en faisant appel aux figures rhétoriques, et à un décodage, de la part du lecteur avisé qui veut déchiffrer le message encodé qui sollicite son attention. Il faut prendre en considération que ce double processus a lieu au niveau inconscient le plus souvent : ni l'auteur, ni le lecteur ne recourent à cet encodage suivi par un décodage opéré de manière consciente. Tenant compte de ces remarques, nous essaierons d'analyser le bien connu poème *Le Bateau ivre* à partir de quelques notions et concepts fournis par la psychanalyse.

Freud commence par opposer le *principe de plaisir*, qui vise la satisfaction immédiate, au *principe de réalité*, qui vise une satisfaction ajournée, différée[1]. Nous pouvons donc établir une correspondance entre l'énergie libre et le principe de plaisir d'un côté et entre l'énergie liée et le principe de réalité de l'autre côté. En revenant sur **le principe de plaisir**, nous pouvons remarquer qu'il est celui qui régit l'activité psychique en la dirigeant vers le but de rechercher le plaisir, tout en évitant le déplaisir. Conformément à ce principe, pour rechercher le plaisir, il faut que les pulsions se déchargent le plus vite possible, décharge qui, pour avoir lieu le plus tôt possible, se concrétise par la réalisation hallucinatoire. Pour que la satisfaction soit durable, il faut prendre en considération **le principe de réalité** selon lequel on ne peut pas laisser de côté la réalité extérieure et la réalité intérieure.

Il y a deux modalités de circulation de l'énergie psychique correspondent à deux types de processus psychiques : l'énergie psychique libre est mise en rapport avec **le processus primaire**, tandis que l'énergie psychique liée correspond au **processus**

[1] Pour l'opposition en question, voir Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, PUF, Paris, 1971

**secondaire**. Dans le cas du **processus primaire**, l'énergie s'écoule librement dans le but d'une décharge la plus rapide possible par les voies les plus courtes. En fait, parmi les conséquences du processus primaire, nous pouvons mentionner: la décharge facile, le déplacement et la condensation. Dans le cas du **processus secondaire,** l'énergie est « liée » et il y a donc la possibilité d'inhibition de la tendance première à la décharge. Plus complexe que le processus primaire, le processus secondaire implique non pas l'identité de perception, mais ***l'identité de pensée***. Le sujet n'est préoccupé strictement par le désir de ressusciter des perceptions agréables, mais surtout par liens qui existent entre les représentations, ce qui veut dire qu'il exerce une réflexion, en remplaçant le principe du plaisir par le principe de la réalité. Nous pouvons donc établir une correspondance entre l'énergie libre et le principe de plaisir d'un côté et entre l'énergie liée et le principe de réalité de l'autre côté. Dans le schéma freudien, le processus primaire est celui du langage des « représentants de choses », de la communication non verbale interne, de la pensée de l'inconscient freudien ; le processus secondaire est celui de la langue des « représentants de mots » dans la parole du conscient. Le subconscient n'est ni image, ni parole ; il est fait de sensations brutes non formulées. Ainsi et commentant les écrits de Freud, Jacques Lacan a pu dire de cette façon: « l'inconscient est structuré comme un langage ».

Après avoir fait dans *L'Interprétation des rêves*, une première distinction entre l'Inconscient, le Préconscient et le Conscient, Freud reprend les concepts en changeant de terminologie[1] : il parle donc de **ça (ES)**, de **Surmoi (ÜBER-ICH)** et de **Moi (ICH)**. **Le ça** est l'instance la plus primitive où on retrouve tout ce qui tient à la libido et aux désirs de toutes sortes (sexuels, de savoir, de domination, etc). Cette instance est celle qui cherche des satisfactions immédiates, étant régie par le principe de plaisir et se rattachant au processus primaire. Le ça est le lieu où éclosent toutes les pulsions. **Le moi** est une instance médiatrice qui s'efforce de maintenir l'équilibre entre les interdits et refoulements du Surmoi et les exigences du monde extérieur d'un côté et les désirs du ça, de l'autre côté. Le moi c'est l'instance qui représente la personne dans sa totalité, la raison et le narcissisme, étant le responsable des mécanismes de défense inconscients. Le moi est, sans doute, pour une grande part, inconscient, mais son but principal est l'éloignement du principe de plaisir et l'adaptation au principe de réalité. **Le surmoi** représente une instance de censure morale inconsciente qui fait des pressions sur le moi. Il refoule et censure de façon archaïque et infantile.

Le poème *Le Bateau ivre* offre la possibilité d'une interprétation traditionnelle conformément à laquelle, le bateau-poète renonce aux contraintes de toutes sortes qui lui étaient imposées et s'échappe désirant connaître l'absolu des larges étendues d'eau de la mer. Déçu par cette expérience, il éprouve d'une façon très violente son échec. Nous ne nous éloignerons pas trop de l'interprétation traditionnelle, en gardant la métaphore fondamentale du bateau-poète, mais nous considérerons que les syntagmes « descendais », « je ne me sentis plus guidé », « les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais » suggèrent du point de vue psychanalytique la descente dans l'Inconscient ou dans le Ça.

Le verbe « descendre » répété deux fois accentue l'immersion. C'est comme si la censure disparaissait et on pourrait accéder à l'instance la plus profonde de notre être. Cette descente est en fait le passage graduel, comme la poésie le montre plus tard, du Conscient à travers le Préconscient, vers l'Inconscient. Dans ce contexte, nous remarquons également l'opposition des Fleuves à la Mer, dans les mêmes termes : les

[1] Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1981

fleuves qui ont une direction d'écoulement précise et qui est impossible à être changée marquent les contraintes auxquelles le Surmoi ou le Conscient soumet certains processus ou, dans d'autres mots, la façon dont cette instance impose la censure ; la mer symbolise, au pôle opposé, la liberté absolue offerte par l'Immersion dans l'Inconscient où toute censure disparaît.

Il y a d'ailleurs une différence d'aspect entre les deux occurrence dans lesquelles apparaît le verbe « descendre » : la première fois, il est à l'imparfait caractérisé du point de vue aspectuel par le non-accompli, donc une action qui n'a pas été menée à bonne fin, qui est en train de se dérouler et la deuxième fois, il apparaît après un passé composé, qui s'inscrit dans la sphère de l'accompli, indiquant que l'action a été terminée. Le pronom personnel « me » (« les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais ») devient l'objet qui subit l'action, donc il n'est plus l'instance consciente du début. L'éloignement de la réalité spécifique au Conscient est marqué par le vers « J'étais insoucieux de tous les équipages » où « être insoucieux » devient synonyme de « ne pas se soucier » et le nom *équipage*, qui nomme un groupe qui, par ses attributions, maintient le bateau sur une certaine direction, suggère l'ancrage dans le Conscient, dans la réalité rationnelle. D'ailleurs le mot *tapage*, par sa composante sonore, renvoie directement à la réalité perceptible par les sens. Il s'agit donc d'un renoncement au principe de la réalité en faveur du principe du plaisir qui vise la satisfaction immédiate d'un besoin.

Le syntagme « Je courus ! » suggère l'évasion et le besoin de trouver un refuge dans l'Inconscient, fuyant une réalité contraignante, mise sous le signe de la censure. Il y a une opposition sous-entendue entre le présent où l'Inconscient peut se manifester librement et le passé où il n'était pas réceptif aux appels de l'Inconscient, opposition rendue dans le vers « Moi, l'autre hiver plus sourd que les cerveaux d'enfants ». La comparaison apparemment impossible à déchiffrer, devient transparente si nous prenons en considération le fait que chez les enfants la capacité de censure du Conscient ou du Sur-moi s'exerce moins que chez les adultes. L'adjectif « stérile » se rapporte à la capacité limitée de création du Conscient comparée aux possibilités presque illimitées de l'Inconscient.

La surdité du passé est compensée par « l'éveil maritime » qui est l'éveil de l'Inconscient correspondant au présent. Nous considérons le mot « éveil » comme un mot qui, par ses deux premiers sens, tels qu'ils sont présentés dans *Le Petit Robert*, peut facilement être un mot que l'on pourrait inclure dans le vocabulaire de la psychanalyse : « éveiller » signifie donc 1. « tirer du sommeil », étant synonyme du verbe « réveiller » et 2. « faire se manifester (ce qui était latent, virtuel ) ». Le verbe en question est employé pour rendre consciente une personne qui a été hypnotisée, donc pour faire surgir le Conscient ou, par contre, pour faire se manifester ce qui est latent, c'est-à-dire, l'Inconscient.

L'état d'ivresse se manifeste littéralement dans le deuxième vers de la quatrième strophe : « Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots » et marque l'absence totale de la censure qui lui permet d'atteindre un état d'extase. C'est d'ailleurs le titre même du poème qui renvoie à cet état qui suggère le principe de plaisir. La période assez longue (dix nuits) pendant laquelle il se permet d'échapper à la censure de la Conscience et de suivre les méandres de l'Inconscient suggérées par l'obscurité de la nuit suffit pour qu'il puisse prendre la décision finale. C'est pendant cette période qu'il réussit à s'échapper à la censure de la Conscience symbolisée par « l'œil des falots », qui renvoie à la lumière, et, étant donné l'image visuelle créée, à un œil ouvert qui surveille.

Le verbe « pénétrer » du vers « L'eau verte pénétra ma coque de sapin » indique le moment où le contact avec l'Inconscient se produit. Il s'agit de quelque chose de plus que le contact car le verbe en question a, parmi d'autres sens, un qui nous intéresse ; il signifie : « entrer profondément en passant à travers ce qui fait obstacle ». Si nous nous figurons la coque comme une sorte de barrière qui s'oppose à ce que l'homme accède à son inconscient, nous remarquons qu'elle n'est pas difficile à surpasser. Le syntagme « l'eau verte […] des taches […] me lava » acquiert son vrai sens dans ce contexte que nous venons de mentionner, car il s'agit d'une purification par laquelle on abandonne tout ce qui est régit par le conscient.

Cette purification donne accès à la vraie essence de l'être et pour y arriver, il faut « disperser gouvernail et grappin ». Termes scientifiques, faisant partie du vocabulaire spécialisé des marins, ils ne semblent avoir aucun sens figuré au moins apparemment. Par contre, si on les regarde plus attentivement, tenant compte de leur sens et, chose encore plus importante, de la manière dans laquelle ces deux parties du bateau fonctionnent, on parvient à des conclusions très intéressantes : le gouvernail est placé dans la partie postérieure du bateau, dans les profondeurs, tandis que le grappin est placé dans la partie antérieure de celui-ci, à la surface. Les deux ne peuvent pas fonctionner en même temps : lorsque l'un fonctionne l'autre est arrêté. Etant donné ces informations, nous pouvons assimiler le gouvernail situé dans les profondeurs et qui offre la liberté de mouvement au bateau à l'Inconscient et le grappin qui est à la surface et qui assure la stabilité, au Conscient. Dans ce contexte, nous pouvons remarquer et expliquer pourquoi les deux ne fonctionnent pas en même temps : pour que le Conscient fonctionne, il faut exclure l'apport de l'Inconscient et l'inverse.

La sixième strophe marque le moment de l'immersion dans l'Inconscient, moment souligné par le premier vers et le début du deuxième « Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème/De la Mer […] ». Hasard ou non, nous ne nous pouvons empêcher ni de remarquer l'homonymie frappante entre Mer et Mère, ni de penser que cette immersion dans l'Inconscient est due à un besoin particulier, pour ne pas dire un fantasme, de retourner au sein maternel, car si le Conscient interdit ce désir, l'accès à l'Inconscient le permet et le facilite même. Accéder aux tréfonds de l'être, à son inconscient implique savoir les modalités par lesquelles celui-ci s'exprime et y faire appel. Or, l'Inconscient jaillit au moment du rêve, dans l'état provoqué par l'hypnose ou par le recours à certaines drogues ; dans les mots de Rimbaud, il s'agit précisément de ce qu'il appelle « le dérèglement de tous les sens ». En même temps, la modalité privilégiée de l'Inconscient de se laisser saisir est sa façon de se manifester à travers les images visuelles. Nous n'en citons que celles qui apparaissent dans la sixième strophe : « […] le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent, / […] les azurs verts ; où, flottaison blême ».

D'ailleurs le Poème de la Mer qui devient ici la métaphore de l'Inconscient, est l'endroit où « un noyé pensif parfois descend » et où « fermentent les rousseurs amères de l'amour ». Apparemment cryptés, les deux vers apportent des informations importantes pour déchiffrer le poème. La réapparition du verbe « descendre », cette fois-ci mis clairement en relation avec l'idée métaphoriquement exprimée d'Inconscient, est associée au nom « noyé », investi avec le sème [+ humain] auquel on associe l'adjectif « pensif ». Même si au départ on peut penser à la possibilité d'une simple image visuelle créée prenant en considération l'expression imprimée sur le visage d'un tel personnage, le contexte nous dicte une autre possibilité d'interprétation : il s'agit plutôt d'un état prolongé de réflexion qui ressemble ou est le résultat d'une transe hypnotique qui favorise donc le surgissement de l'Inconscient. Enfin, le

deuxième vers que nous avons mentionné « fermentent les rousseurs amères de l'amour » est construit autour de deux termes-clé : le verbe « fermenter » et le syntagme « rousseurs amères ». Le verbe « fermenter » signifie « se préparer sourdement, être agité de remous internes » donc il renvoie à ce qu'il y a dans les profondeurs, plus précisément à l'amour, car l'Inconscient est le siège de tous les sentiments libérés, de la sexualité y incluse. Par la couleur, le mot « rousseur » actualise la couleur rouge, donc la couleur de l'amour, mais aussi de la honte, car ce qui est déposé ou, dans d'autres mots, refoulé dans l'Inconscient s'y trouve à cause d'un certain type de censure, particulièrement de nature sociale, culturelle. De l'autre côté, les sentiments refoulés provoquent un état de malaise suggéré par l'adjectif « amères ».

Apparemment, l'amour, ou le refoulé qui en dérive, est « plus fort que l'alcool », « plus vaste que nos lyres ». Ce qui est déposé dans l'Inconscient est si fort que l'on ne peut l'effacer ni par l'effet anéantissant de l'alcool, ni par le plaisir esthétique provoqué par la poésie et/ou la musique.

C'est toujours l'Inconscient qui est le détenteur du savoir absolu, en exerçant sa domination sur l'espace et sur le temps : »Je sais les cieux […]/je sais le soir ». L'adverbe « quelquefois » associé au contraste créé par le passé composé « j'ai vu » et le passé composé « j'ai cru voir » devient opérant grâce au modalisateur « croire ». Nous assistons à une opposition très forte entre ce que l'homme croit voir lorsqu'il se trouve en état de veille et ce à quoi il peut accéder lorsqu'il sonde son Inconscient et il y découvre des images très fortes. Ce périple au fond de l'Inconscient est suggéré par la succession des verbes au passé composé qui ouvre la neuvième, la dixième, la onzième, la douzième et la treizième strophes, marquant tous des expériences déjà terminées par leur aspect accompli : « j'ai vu », « j'ai rêvé », « j'ai suivi », « j'ai heurté », « j'ai vu ». Le verbe « voir » repris marque le pouvoir des images et la propriété de l'Inconscient de se manifester à travers les images ; « rêver » renvoie également à une des possibilités de l'inconscient de se manifester, le rêve ; le vers « J'ai suivi la houle à l'assaut des récifs » fait penser à la voie de l'Inconscient qui est suivie sans hésitation, tandis que le dernier vers de cette série « j'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides » suggère les découvertes surprenantes faites à l'occasion de ce voyage dans l'Inconscient.

La treizième strophe offre les images des profondeurs sondées : « les marées où pourrit tout un Léviathan », « les gouffres cataractants ». Tout renvoie à l'eau comme élément féminin et rappelle en même temps l'homonymie déjà mentionnée mer-mère.

Les « échouages […] au fond des golfes » marquent l'impossibilité du poète de vivre connecté uniquement à la terre, à lire au lieu de « terre » le conscient, et son besoin de s'échapper vers l'Inconscient. Le syntagme « bateau perdu » fait écho à la première partie du poème où on nous présente l'absence des repères et de guidage : « Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses, / Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau ». L'éther sans oiseau suggère un territoire de l'inconnu, situé au-delà des limites accessibles à la connaissance et à l'exploration de tous.

En tous cas, cette manque des repères a ses avantages aussi, car le poète-bateau sent pleinement la liberté dont il bénéficie dans ce contexte (« Libre, fumant, monté de brumes violettes, »). Au pôle opposé se trouvent les désavantages, suggérés par l'éminence de la folie (« planche folle ») qu'une telle expérience des profondeurs peut provoquer. En fait, il s'agit d'un absolu introuvable et intangible qui, par ces qualités même, déçoit.

Après cette expérience de l'absolu, de l'inconscient, il a la possibilité de regarder les deux côtés de la réalité et de choisir, mais il préfère le traditionnel, ou, dans

d'autres mots, la nature ou l'énergie liée suggérées par les mots « Europe » et « anciens parapets » : « Je regrette l'Europe aux anciens parapets ». Le continent européen est traditionnellement vu comme le promoteur des valeurs stables en contraste avec le continent américain qui est reconnu comme symbole de la modernité. Dans le même contexte, l'adjectif « ancien » qui semble rappeler la même opposition ancien-moderne, tout comme le nom auquel il s'associe, « parapet », qui désigne un objet qui sert à protéger et, en même temps, à démarquer ce qui est stable de ce qui ne l'est pas ou de ce qui est dangereux.

Ce voyage dans l'inconscient et dans ses mystères (« J'ai vu des archipels sidéraux et des îles ») lui fait connaître ce qui s'y trouvent et le fait se poser une question sur l'inspiration poétique dont il ne sait pas à coup sûr si c'est toujours là qu'il puisse la retrouver ou non : « Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles, / Millions d'oiseau d'or, ô future Vigueur ? – ». Métaphoriquement, la Vigueur désigne l'inspiration poétique, ou, plus précisément, une inspiration qui produit une poésie vigoureuse et nouvelle.

Dans la vingt-troisième strophe, nous assistons au moment où le poète-bateau admet son échec survenu après sa tentative de sonder l'Inconscient et il désire de revenir à l'état de calme initial, c'est-à-dire à ce que l'on appelle en psychanalyse l'instinct de la mort qui détermine l'apparition du calme absolu ou de Nirvana: « Mais,vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes. / Toute lune est atroce et tout soleil amer : / L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes. / O que ma quille éclate ! O que j'aille à la mer ! ».

L'avant-dernière strophe du poème crée un contraste avec les premières strophes par l'intermédiaire du terme « flache » auquel on associe deux épithètes « noire et froide » qui s'oppose à la mer décrite dans une gamme variée de couleurs à partir du blanc. Au niveau profond, la mer symbolise la liberté absolue de l'Inconscient, tandis que la flache rend les limites parfois préférables du Conscient. Les deux derniers vers de cette strophe marquent un parallélisme visible : « Un enfant accroupi […] / Un bateau frêle […] ».

En fait, l'échec total est marqué par le premier vers de la dernière strophe : « Je ne puis plu […] », particulièrement par la négation de celui-ci prolongée dans deux autres négations qui apparaissent dans le troisième, respectivement le quatrième vers de la même strophe, respectivement « Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes, / Ni nager sous les yeux horribles des pontons ». C'est à la fin du poème que l'échec se révèle et avec lui, le fait qu'aucune solution n'est possible : la mer (symbolisée par les drapeaux et les flammes et symbolisant le voyage dans l'Inconscient) n'est plus une solution possible ; la terre (symbolisée à son tour par les pontons et symbolisant la stabilité du Conscient) est aussi inacceptable que la mer. C'est donc ici que l'on assiste à échec déclaré de cette tentative.

En revenant au texte comme lieu de rencontre de l'auteur et du lecteur, nous nous rendons compte que c'est ici que le même processus se déroule dans deux sens opposés : chiffrer du côté de l'auteur qui produit ainsi les figures rhétoriques et déchiffrer du côté du lecteur qui s'efforce de les décoder. *Le Bateau ivre* est un merveilleux exemple de cette rencontre parce que cette activité vise le côté inconscient. Certaines figures rhétoriques correspondent à certains concepts se rattachant à la psychanalyse : la métonymie a comme correspondant, selon Lacan[1], un des mécanismes

[1] Voir Jacques Lacan, Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse, in Écrits, Le Seuil, Paris, 1966

de défense, c'est-à-dire le déplacement. A son tour, la métaphore articule « le jeu de l'inconscient »[1] et correspond à la condensation, tout comme l'oxymoron rend une association d'idées incompatibles. Sans viser à l'exhaustivité, nous nous arrêterons uniquement sur quelques images qui trahissent cette relation entre la rhétorique, l'affectivité et l'inconscient.

Nous ne citons que quelques oxymorons sans essayer aucune explication pour ne pas détruire la suggestivité de la figure : « les azurs verts » (v. 23), « flottaison blême » (v. 24), « la nuit verte » (v. 37), « arcs-en-ciel tendus comme des brides » (v. 47). Pour rester toujours dans la sphère de l'inconscient et de ses manifestations, nous pouvons citer le syntagme « rousseurs amères » qui peut facilement faire penser le lecteur à un autre oxymoron : « douceurs amères », en effectuant uniquement une commutation.

Un autre effet du fonctionnement de l'inconscient reste observable à travers certaines ambiguïtés d'ordre syntaxique ; dans la sixième strophe, le pronom personnel « je » est en rapport avec le verbe « dévorant », même si entre les deux éléments il y a un vers entier intercalé, vers qui crée l'impression que c'est plutôt le Poème qui dévore. Dans la neuvième strophe, le lecteur associe difficilement le nom « flots » au verbe « illuminant », car il y a de nouveau un vers intercalé entre les deux. La strophe suivante présente au lecteur une autre ambiguïté : le deuxième vers donne l'impression qu'il se réfère au premier tandis qu'il est lié logiquement au troisième : « J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies / Baiser montant aux yeux des mers avec lenteur, / La circulation des sèves inouïes, ». Le terme responsable pour cette ambiguïté est le nom « baiser ».

Le procédé de la condensation est lui-même visible à travers certaines métaphores (quelques-unes d'entre elles créant des synesthésies) : « les phosphores chanteurs », « les fleurs d'ombre », « les yeux des mers ». En fait, la figurabilité, cette capacité spécifique au rêve de transposer tout en images, est transposée au niveau du poème en images visuelles d'une beauté inimaginable : « noirs parfums », « les yeux blonds », « les figements violets », « les brumes violettes », etc.

**Bibliographie**

Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, PUF, Paris, 1971
Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1981
Lacan, Jacques, *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966
Rimbaud, Arthur, *Poèmes*, Prietenii Cartii, Bucuresti, 1997

[1] Jacques Lacan, *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966, p. 889

# *SUR UN RÊVE DE «À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU »*

**Yvonne GOGA**
**Universitatea « Babeş-Bolyai », Cluj-Napoca**

***Résumé**: Le rêve de la résurrection de la grand-mère du quatrième tome de la Recherche du temps perdu a fait souvent l'objet de recherches. Dans la plupart des cas les interprétations ont été faites d'un point de vue psychanalytique. Une relecture de ce rêve, dont la trame est inspirée par les rêves traditionnels de la descente aux enfers, met en évidence des significations concernant l'esthétique romanesque proustienne.*
***Mots-clés** : esthétique, rêve, psychanalyse*

Dans *Sodome et Gomorrhe* le narrateur fait un deuxième séjour à Balbec dans le même hôtel dans lequel il est venu des années auparavant accompagné par sa grand-mère. Ce passage de la *Recherche du temps perdu* est devenu célèbre pour illustrer ce que Proust appelait « les intermittences du cœur », ces états d'âme gardés par la mémoire qui semblent oubliés mais qui surgissent irrégulièrement, plus forts encore, lorsqu'ils sont actualisés par une sensation fortuite.
Le soir dans sa chambre d'hôtel, le narrateur, souffrant à cause d'une crise de fatigue cardiaque se baisse avec prudence pour se déchausser. La sensation tactile produite par le toucher du bouton de sa bottine éveille, par le souvenir tout d'un coup rendu présent, la tendresse et l'amour qu'il avait portés à sa grand-mère avec laquelle il a passé son premier séjour à Balbec et qui est morte entre temps. Il est saisi en même temps par un désespoir profond en se rendant compte, pour la première fois après la disparition de celle-ci, qu'elle est perdue à jamais, ce qui fait naître en lui le remords de l'avoir oubliée. Il s'endort ces sentiments dans l'âme.
Voici le rêve qu'il fait :

> Mais dès que je fus arrivé à m'endormir, à cette heure, plus véridique, où mes yeux se fermèrent aux choses du dehors, le monde du sommeil (sur le seuil duquel l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus me disputer à la cruauté de mes impressions véritables) refléta, réfracta la douloureuse synthèse de la survivance et du néant, dans la profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés. Monde du sommeil où la connaissance interne placée sous la dépendance des troubles de nos organes, accélère le rythme du coeur ou de la respiration, parce qu'une même dose d'effroi, de tristesse, de remords, agit, avec une puissance centuplée si elle est ainsi injectée dans nos veines ; dès que pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes. Je cherchais en vain celle de ma grand-mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres ; je savais pourtant qu'elle existait encore, mais d'une vie diminuée, aussi pâle que celle du souvenir ; l'obscurité grandissait, et le vent ; mon père n'arrivait pas qui devait me conduire à elle. Tout d'un coup la respiration me manqua, je sentis mon coeur comme durci, je venais de me rappeler que depuis de longues semaines j'avais oublié d'écrire à ma grand-mère. Que devait-elle penser de

moi ? « Mon Dieu, me disai-je, comme elle doit être malheureuse dans cette petite chambre qu'on a louée pour elle, aussi petite que pour une ancienne domestique, où elle est toute seule avec la garde qu'on a placée pour la soigner et où elle ne peut pas bouger, car elle est toujours un peu paralysée et n'a pas voulu une seule fois se lever. Elle doit croire que je l'oublie depuis qu'elle est morte, comme elle doit se sentir seule et abandonnée ! Oh ! Il faut que je coure la voir, je ne peux pas attendre une minute, je ne peux pas attendre que mon père arrive mais où est-ce ? comment ai-je pu oublier l'adresse ? pourvu qu'elle me reconnaisse encore ! Comment ai-je pu oublier pendant des mois ? » Il fait noir, je ne trouverai pas, le vent m'empêche d'avancer ; mais voici mon père qui se promène devant moi ; je lui crie : Où est grand-mère ? dis-moi l'adresse ! Est-elle bien ? Est-ce bien sûr qu'elle ne manque de rien ? - Mais non, me dit mon père, tu peux être tranquille, sa garde est une personne ordonnée. On envoie de temps en temps une toute petite somme pour qu'on puisse lui acheter le peu qui lui est nécessaire. Elle demande quelquefois ce que tu es devenu. On lui a même dit que tu allait faire un livre. Elle a paru contente. Elle a essuyé une larme. » Alors je crus me rappeler que peu après sa mort, ma grand-mère m'avait dit en sanglotant d'un air humble, comme une vieille servante chassée, comme une étrangère : « Tu me permettras bien de te voir quelquefois tout de même, ne me laisse pas trop d'années sans me visiter. Songe que tu as été mon petit-fils et que les grands-mères n'oublient pas. » En revoyant le visage si soumis, si malheureux, si doux qu'elle avait, je voulais courir immédiatement et lui dire ce que j'aurais dû lui répondre alors : « Mais, grand-mère, tu me verras autant que tu voudras, je n'ai que toi au monde, je ne te quitterai plus jamais. » Comme mon silence a dû la faire sangloter depuis tant de mois que je n'ai été là où elle est couchée ! Qu'a-t-elle pu se dire ? Et c'est en sanglotant que moi aussi j'ai dit à mon père : « Vite, vite, son adresse, conduis-moi. » Mais lui : « C'est que... je ne sais si tu pourras la voir. Et puis, tu sais, elle est très faible, très faible, elle n'est plus elle-même, je crois que ce te sera plutôt pénible. Et je ne me rappelle pas le numéro exact de l'avenue. - Mais dis-moi, toi qui sais, ce n'est pas vrai que les morts ne vivent plus. Ce n'est pas vrai tout de même, malgré ce qu'on dit, puisque grand-mère existe encore. » Mon père sourit tristement : « Oh ! bien peu, tu sais, bien peu. Je crois que tu ferais mieux de n'y pas aller. Elle ne manque de rien. On vient tout mettre en ordre. - Mais elle est souvent seule ? - Oui, mais cela vaut mieux pour elle. Il vaut mieux qu'elle ne pense pas, cela ne pourrait que lui faire de la peine. Cela fait souvent de la peine de penser. Du reste, tu sais, elle est très éteinte. Je te laisserai l'indication précise pour que tu puisses y aller ; je ne vois pas ce que tu pourrais y faire et je ne crois pas que la garde te la laisserait voir. - Tu sais bien pourtant que je vivrai toujours près d'elle, cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette. » Mais déjà j'avais retraversé le fleuve aux nombreux méandres, j'étais remonté à la surface où s'ouvre le monde des vivants ; aussi si je répétais encore : « Francis Jammes, cerfs, cerfs », la suite de ces mots ne m'offrait plus le sens limpide et la logique qu'ils exprimaient si naturellement pour moi il y a un instant encore et que je ne pouvais plus me rappeler. Je ne comprenais plus même pourquoi le mot *Aias*, que m'avait dit tout à l'heure

mon père, avait immédiatement signifié : « Prends garde d'avoir froid », sans aucun doute possible. ($R^2$ III, 157)[1]

Ce rêve de *La recherche du temps perdu* a fait maintes fois l'objet d'étude des chercheurs du roman proustien et souvent l'attention a été orientée vers une interprétation psychanalytique[2]. Une telle interprétation risque d'identifier le narrateur du roman à Proust, qui est en fin de compte psychanalysé à la place de son personnage, comme dans le cas de l'étude de Liliane Fearn, qui tout en se proposant de descendre jusqu'au sens caché du rêve lie la signification de celui-ci à des faits tirés de la biographie de l'auteur. D'autres interprétations, qui ont eu en vue surtout la trame inspirée à Proust par les mythes de la descente, rapprochent le rêve de la catabase virgilienne.[3]

La descente que le narrateur de la *Recherche* fait aux enfers pour ressusciter sa grand-mère peut être aussi lue du point de vue de l'esthétique romanesque proustienne.

La trame du rêve est située entre deux présentations que le narrateur fait sur le mécanisme du processus onirique : la première met en évidence les qualités du sommeil envisagé comme un autre monde que celui de l'état de veille, la seconde présente quelques réflexions sur la transmission du souvenir du rêve à l'état de veille. Bien qu'ils semblent se rapporter au fonctionnement de l'activité onirique nocturne, ces passages qui limitent le récit du rêve, ne sont pas significatifs du point de vue psychologique. D'ailleurs, tout ce que Proust reprend des informations de la science de son temps n'est représenté dans son œuvre que dans une perspective littéraire. Dans ce sens, dans le rêve de la résurrection de la grand-mère, il met en discussion le fonctionnement de l'imaginaire créateur par la transformation du réel en art tout en révélant sa conviction concernant la supériorité du souvenir involontaire dans la création de la réalité artistique.

Proust envisage « le monde du sommeil » dans lequel plonge son narrateur comme une conséquence naturelle des sentiments que celui-ci avait éprouvés au moment où il s'était rendu compte de l'éternité de la disparition de sa grand-mère. Ces sentiments vivement ressentis grâce au fonctionnement du souvenir involontaire lui font comprendre que la conscience et la mémoire conventionnelles ne sont faites que d'oublis. Au lieu de nourrir la pensée elles l'affaiblissent et la rendent « incapable de recréer un moment réel de la vie » l'obligeant ainsi de substituer aux images authentiques de la vie « des images conventionnelles et indifférentes. ». Le narrateur apprécie le monde du sommeil (« sur le seuil duquel l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus me disputer à la cruauté de mes impressions véritables ») justement parce qu'il rompt tout contact avec la mémoire conventionnelle.

---

[1] Toutes les citations sont prises à l'édition Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989.

[2] Voir par exemple Fearne, L., « Sur une rêve de Marcel Proust », *BSAMP*, n° 13, 1967, p. 535-549 ; Roger, A., *Proust. Les plaisirs et les noms*, Denoel, Paris, 1984, etc. Des recherches psychanalytiques ont été entreprises d'ailleurs sur les plus importants rêves de la *Recherche*, telle, par exemple, l'étude de Bellemin Nöel, J., « Psychanalyser le rêve de Swann? », *Vers l'inconscient du texte*, PUF, Paris, 1979, rééd. 1996[1979] (1996)..

[3] Squarzina, A.I., « "Bis nigra videre tartara" : Proust et la catabase virgilienne », *Marcel Proust aujourd'hui*, Rodopi, Amsterdam-New-York, NY 2004, p.45-62.

Tout en laissant entrevoir une réminiscence de la définition bergsonienne[1] du sommeil comme porte fermée au monde extérieur (« mais dès que je fus arrivé à m'endormir, à cette heure, plus véridique, où mes yeux se fermèrent aux choses du dehors ») Proust ne parle pourtant pas de ce processus en philosophe ou en psychologue. L'important pour lui c'est que le monde du sommeil, « cette heure, plus véridique », où les yeux se ferment « aux choses du dehors », se caractérise, par la rupture d'avec le réel, qui donne à l'activité imaginaire la possibilité de s'affirmer comme libre et plus authentique que le monde réel. L'heure « véridique », c'est l'heure de la sincérité qui restitue, par le rêve, sans déformations, ce qu'on ressent.
Pour Proust, la réalité psychologique qui produit le sommeil[2] compte moins que le sommeil envisagé comme espace privilégié de la formation des rêves. Le sommeil est selon l'écrivain l'espace où se manifeste la « connaissance interne », autre que la connaissance conventionnelle, sous l'impulsion des sensations fortuitement survenues. Cette connaissance interne est libre et créatrice ayant la force de restituer des sentiments inaltérés contribuant à la naissance d'une réalité semblable et pourtant toute différente de la réalité objective, parce que plus vraie. Placée « sous la dépendance des troubles de nos organes » la connaissance interne, accélère le « rythme du coeur », rend les états d'âme authentiques et capables par conséquent d'engendrer tout un récit étayé sur les réminiscences trouvées dans la pensée du dormeur.

Dans le récit du rêve de la résurrection de la grand-mère, le narrateur, héros de la trame, descend aux enfers à la recherche de l'être cher. Le récit ne fait que réactualiser le thème traditionnel de la recherche de la vérité, proposé par les mythes de la descente. Les réminiscences de ces mythes font naître dans la pensée du narrateur, sous l'impulsion des sentiments qu'il avait éprouvés avant de s'endormir, la trame du rêve. Pour la tisser, Proust utilise des représentations littéraires du mythe de la descente que ses lectures lui ont fournies. Le récit du rêve de la résurrection de la grand-mère met par conséquent en évidence deux aspects de l'esthétique romanesque proustienne : le mécanisme de la remémoration affective et la pratique de l'intertexte.

Conformément à la mythologie grecque, le narrateur fait la traversée du Léthé. Le fleuve de l'enfer est chez Proust le terme de comparaison pour « les flots noirs de notre propre sang ». Cette comparaison oriente le sens de la descente vers l'enfer représentée par la vie intérieure réglée par l'activité des organes. La descente, « placée sous la dépendance des troubles de nos organes », rend la mission du narrateur de la *Recherche* toute différente de celle des héros mythiques. Il ne s'agit pas d'une mission assumée – chaque héros de la mythologie connaît bien le but de sa descente aux enfers[3] -, mais d'une mission que le personnage proustien doit remplir par hasard sous l'impulsion des sensations immédiatement éprouvées.

---

[1] La critique a beaucoup discuté l'influence de Bergson sur l'oeuvre de Proust, de même qu'elle a examiné les éventuelles lectures de Proust sur les psychologues et psychanalystes de son temps. Voir par exemple Megay, J. (1975), Henry, A. (1983), Naturel, M. (2002), Naturel, M. (2004) etc.
[2] Proust accepte la théorie selon laquelle le rêve peut être produit par les sensations éprouvées pendant le sommeil. Voir à ce propos les rêves décrits dans les premières pages du roman.
[3] Nous rencontrons à ce propos l'opinion de Squarzina, A.I. (2004), p. 46 : « Or si les personnages classiques descendent aux enfers animés d'une mission bien précise (Hector a pour but de racheter Alceste, Castor veut partager le sort de Pollux, Orphée désire récupérer Eurydice, Thésée tente de ravir Proserpine), ou bien le coeur gros d'un doute, d'une question à laquelle aucun être vivant ne sait répondre (Ulysse retournera-t-il à Ithaque ? Enée abordera-t-il aux rives de Latium ?) Marcel, par contre, semble y être catapulté malgré lui, victime du mauvais tour que lui joue soudain un sommeil agité. »

Dans la trame du rêve proustien il y a pourtant une rencontre de mythes. Après avoir traversé le fleuve noir de l'enfer le narrateur, comme Enée, voit apparaître des « figures solennelles » qui l'abordent et qui le quittent, des figures qui lui font comprendre leurs souffrances, ce qui est suggéré par le syntagme « nous laissant en larmes ». Comme Orphée le narrateur se lance à la recherche du visage cher de sa grand-mère, afin de la ressusciter, mais à la différence du héros mythique, il ne doit obéir à aucune contrainte. Personne ne lui a interdit de voir le visage de sa grand-mère c'est pourquoi il le cherche avec une évidente impatience dès qu'il a « abordé sous les porches sombres », d'autant plus que dans son rêve il sait qu'elle vit, bien que d'« une vie diminuée ». La faiblesse de la vie de la grand-mère est due à la faiblesse du souvenir (« vie diminuée aussi pâle que celle du souvenir »), à son manque de consistance à cause de l'oubli où le narrateur avait vécu jusqu'au moment de son arrivée à Balbec. Ce n'est pas par hasard que dans le rêve l'obscurité « grandissait et le vent », comme preuve des effets de l'oubli.

Seul dans l'obscurité, le narrateur a besoin d'un guide pour continuer sa recherche. Il sait que son père, qui n'arrive pas, devrait le conduire à sa grand-mère. Dans le rêve, comme pendant les années d'initiation du narrateur à l'art et à la vie, la grand-mère et le père se rencontrent pour l'aider. Cette fois ils l'aident à dépasser un moment doublement difficile : il a besoin d'apaiser son coeur de la souffrance causée par la compréhension de la disparition irréversible d'un être cher et doit trouver le moyen de faire sortir son souvenir de l'oubli. Les deux personnages sont introduits d'une manière assez illogique. Au moment où il constate avec inquiétude que son père n'est pas encore arrivé, le narrateur se rappelle tout d'un coup que depuis longtemps il avait oublié d'**écrire**[1] à sa grand-mère. Il comprend, par conséquent, l'écriture comme une possibilité de communiquer avec celle-ci. Or, l'une des tâches de la recherche proustienne est de révéler les fonctions de l'écriture pour la compréhension de la personnalité créatrice. Le rêve de la résurrection de la grand-mère accomplit par conséquent aussi le rôle de définir l'autoréflexivité du discours narratif proustien, aspect essentiel de l'esthétique de *La Recherche*.

Le bref monologue, tissé autour des sentiments de désespoir et de remords que le narrateur ressent parce qu'il a oublié sa grand-mère bien qu'il sache qu'elle l'attendait, fait voir plutôt son impatience de découvrir une voie d'accès à l'espace inconnu où celle-ci se pourrait se trouver:

> Mon Dieu, me disais-je, comme elle doit être malheureuse dans cette petite chambre qu'on a louée pour elle, aussi petite que pour une ancienne domestique, où elle est toute seule avec la garde qu'on a placée pour la soigner et où elle ne peut pas bouger, car elle est toujours un peu paralysée et n'a pas voulu une seule fois se lever. Elle doit croire que je l'oublie depuis qu'elle est morte, comme elle doit se sentir seule et abandonnée ! Oh ! Il faut que je coure la voir, je ne peux pas attendre une minute, je ne peux pas attendre que mon père arrive mais où est-ce ?comment ai-je pu oublier l'adresse ? pourvu qu'elle me reconnaisse encore ! Comment ai-je pu oublier pendant des mois ? ($R^2$ III, 157)

L'oubli de l'adresse à laquelle il aurait pu retrouver sa grand-mère accentue le désespoir du narrateur. Ce qui lui manque pour pouvoir pénétrer dans l'espace de celle-

[1] Nous soulignons.

ci, c'est l'indice. En même temps, ce qui l'inquiète c'est l'idée que la grand-mère puisse ne pas le reconnaître en le voyant. À ce moment de désordre sentimental le père entre en scène. Le mouvement du père est au moins paradoxal par rapport à l'impatience du narrateur de le rencontrer : « voici mon père qui se promène devant moi ». L'idée que le père se promène au lieu de se dépêcher pour venir à l'aide de son fils indique un certain détachement de sa part du problème qui tourmente le narrateur. Ce détachement sera marqué tout au long de la trame du rêve par le caractère évasif de ses réponses adressées aux questions posées par son fils dans le but de le dissuader de voir sa grand-mère. Dans l'acception proustienne le père du narrateur ne représente pourtant pas la voix des dieux qui imposent à Orphée l'interdiction de voir le visage d'Eurydice comme dans le mythe de la descente orphique. Il se fait le porte-parole de la voix de Proust créateur d'art, qui fonde son esthétique sur l'idée que le contact direct avec les choses trop désirées est décevant et que mieux vaut les retrouver par l'imagination. La structure renversée du mythe de la descente retrouvée dans son roman, par rapport à la forme que ce mythe prend chez Virgile, explique cette idée.

Dans le rêve conçu par Proust, c'est le fils qui attend l'arrivée du père, alors que le père ne vient pas impatient à sa rencontre comme Anchise qui attendait depuis longtemps l'arrivée d'Enée. De même, tandis qu'Anchise donne à Enée des indices précis concernant son avenir en lui parlant de sa descendance à travers des générations de rois qui vont naître de lui, le père du narrateur ne peut donner aucun indice clair à son fils sur le sort de sa rencontre avec sa grand-mère. Le père du narrateur proustien accomplit d'une manière évasive son rôle de guider son fils vers la connaissance malgré le fait qu'il semble être le seul connaisseur de la vérité. Il lui raconte sans trop de conviction ce qui est arrivé à sa grand-mère. Il lui fait également savoir que celle-ci s'est intéressée à ce que son petit-fils était devenu et qu'on lui a dit qu'il « allait faire un livre ». Malgré l'apparente absence de cohérence il y a dans cette rencontre du narrateur avec son père deux mots clés pour l'interprétation de la trame onirique : « écriture » et « faire un livre », rapportés au devenir du narrateur. Ces mots orientent la signification du rêve vers l'éclaircissement de la recherche de la vocation d'écrivain, qui est en fait le but de l'investigation romanesque de Proust. Cela plaide pour l'interprétation du rêve proustien de la descente aux enfers du point de vue de l'esthétique romanesque. Ce point de vue est argumenté aussi par les réflexions du narrateur sur le rôle du souvenir et de l'oubli dans la formation de l'image du rêve.

Lorsqu'on lui parle de son petit-fils, la grand-mère a le geste de s'essuyer une larme, ce qui indique son émotion. La signification que peut prendre son état d'âme est éclaircie par les paroles qu'elle avait adressées au narrateur peu avant sa mort et que celui-ci se rappelle dans son rêve : « Tu me permettras bien de te voir quelquefois tout de même, ne me laisse pas trop d'années sans me visiter. Songe que tu as été mon petit-fils et que les grands-mères n'oublient pas. » *(*$R^2$ III, 158)

Les visites que la grand-mère aimerait que lui rende de temps en temps son petit-fils constituent l'expression symbolique des souvenirs qui doivent être entretenus pour que l'oubli soit surmonté. De l'au-delà, ressuscitée par le rêve, la grand-mère continue à instruire son petit-fils en lui indiquant que pour que la vie puisse être récupérée par l'image, l'art doit récupérer le souvenir pour sauver les événements de l'activité de l'oubli. L'impatience du narrateur de retrouver sa grand-mère après la remémoration des paroles de celle-ci prouve son désir de vaincre l'oubli. Il pense pouvoir le faire s'il voit le visage cher qui lui a été enlevé par la mort. Mais il n'y arrive pas. Le fait que le narrateur ne réussi pas à voir sa grand-mère dans son rêve a une signification profonde pour la révélation de l'esthétique proustienne. Pour être

représentée, l'image de la grand-mère doit être récupérée par d'autres moyens que la prise de vue directe, ce qui est en fait la victoire d'Orphée poète, chantre de l'absence. Le narrateur ne voit pas sa grand-mère, elle continue d'être absente, mais par le souvenir de ses paroles elle devient présente dans sa pensée. La recherche proustienne passe ainsi sous le signe de la recherche poétique mallarméenne de l'absence présente, de l'absence de l'objet récupéré par la parole poétique multipliée dans une successions de métaphores. Proust inscrit sa quête dans une démarche poétique qui veut restituer l'absence par l'image récupérée par la parole, tel Mallarmé qui par les images de la fleur veut restituer « l'absente de tous bouquets »[1].

Le principe de cette esthétique est mis en évidence dans le rêve par l'astuce du père. Pour le moment, il arrête l'élan de son fils d'aller voir sa grand-mère en lui disant qu'il ne se rappelle pas le numéro exact de l'avenue. Il ne renonce pourtant pas à son rôle de guide, ni à son savoir - il connaît parfaitement bien ce qu'il a à faire -, mais suggère au narrateur que voir sa grand-mère ne ferait rien pour sa résurrection. À la fin du rêve, le père se décide pourtant à laisser à son fis l'« indication précise » du lieu où elle se trouve tout en sachant que la garde ne le laissera pas y entrer.

Proust semble ainsi soumettre le rêve de la descente à la contrainte orphique, le narrateur étant empêché de voir le visage de sa grand-mère. Mais à la différence d'Orphée qui ne résiste pas à la tentation de voir Eurydice, malgré la contrainte qu'on lui a imposée, le narrateur proustien ne fait même pas le moindre geste pour voir sa grand-mère. Juste au moment où il aurait pu enfin profiter des indices pour finaliser sa recherche il retraverse le fleuve de l'enfer pour monter à la surface. Il ne s'agit pourtant pas de l'échec de sa quête.[2] Il renonce à voir sa grand-mère parce qu'il n'en a plus besoin. Il a trouvé les moyens de la ressusciter en réactualisant ses propres sentiments vis-à-vis d'elle par le souvenir récupéré. Cela met en évidence le mécanisme de la remémoration dans le roman proustien. Pour créer la vie par l'art Proust recourt non pas au réel directement perçu mais à sa réminiscence dans la pensée. Et pour qu'il soit conservé dans la pensée la meilleure garantie de sa durée comme image est la voie de l'âme, l'impression qu'il a produite. C'est en fait la signification de l'image de la grand-mère dans le rêve. Elle ne doit pas se montrer à la perception visuelle du narrateur parce qu'elle est déjà présente dans sa mémoire comme réminiscence. Cette signification lui en confère une autre, encore plus importante. Représentant la transformation de la vie en art, l'image de la grand-mère est l'image même de l'œuvre. Elle est l'image artistique récupérée par le souvenir involontaire. À l'état de veille, muni de cette image récupérée, le narrateur pourra désormais, sans effort, se la représenter et la décrire. C'est un acquis pour ses capacités de représenter la vie, pour son don d'écrivain.

Une fois sauvée de l'oubli par le rêve, le sort de l'image de la grand-mère, comme le sort de l'image littéraire, est de devenir parole, d'être représentée par et dans les mots. C'est de cette manière qu'on peut comprendre les mots bizarres avec lesquels le narrateur revient à l'état de veille. En réponse à son père qui lui dit qu'il lui laissera l'indication précise de l'endroit où se trouve sa grand-mère, le narrateur affirme qu'il vivra toujours près d'elle, comme une sorte de reproche adressé à celui qui ne l'a pas encouragé à aller chez elle. La phrase prononcée par le narrateur d'un ton ferme et agressif a un début très logique, mais se termine par une succession de mots qui n'ont

---

[1] « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, l'idée même et suave, l'absente de tous bouquets » Mallarmé, St., « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1970.

[2] Squarzina, A.I., (2004), p. 52.

aucun lien avec le contexte, ni de liens entre eux : « - Tu sais bien pourtant que je vivrais toujours près d'elle, cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette. » ($R^2$ III, 159)

Cette série nominale, constituée de deux noms communs : « cerfs » et « fourchette » et d'un nom propre (d'un poète français contemporain à Proust) sans aucun rapport entre eux a pourtant une signification très importante[1] aussi bien en tant que structure qu'en tant que conclusion du rêve. Elle compte moins par un éventuel sens qu'on pourrait attribuer à chacun de ses composants, comme a fait Lilian Fearne[2]. La série nominale est une structure aléatoire, qui, située à la fin du rêve, démontre qu'à l'état de veille toute la trame se résume à une succession de mots. Le rêve s'inscrit ainsi dans l'illustration d'un projet d'écriture. Le fragment de texte situé après le rêve proprement dit éclaircit davantage cette constatation. Le narrateur se réveille en gardant dans sa mémoire les derniers mots de la phrase prononcée en rêve comme réplique à son père. Il ne leur trouve pas de sens alors que dans le rêve il lui semblait qu'ils avaient une signification précise (« la suite de ces mots ne m'offrait plus le sens limpide et la logique qu'ils exprimaient si naturellement pour moi il y a un instant encore et que je ne pouvais plus me rappeler »). Il ne s'efforce même pas d'en trouver une car il comprend que le récit de rêve ne peut et ne doit pas être interprété dans la perspective de l'état de veille. Du point de vue de l'état de veille il compte en tant que sujet d'écriture.

Le rêve de la résurrection de la grand-mère est sans conteste un rêve de la descente, mais d'une descente aux enfers de la création pour devenir écriture.

**Bibliographie**

Bellemin Nöel, J., « Psychanalyser le rêve de Swann? », *Vers l'inconscient du texte*, PUF, Paris, 1979, rééd. 1996[1979] (1996).
Fearne, L., « Sur un rêve de Marcel Proust », *BSAMP*, n° 13, 1967, p. 535-549.
Fraisse, L., « Récits de rêves et rêve du récit idéal chez Proust romancier », *Marcel Proust aujourd'hui*, Rodopi, Amsterdam-New-York, NY 2004, p.215-233
Henry, A., *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Flammarion, Paris, 1983.
Megay, J., *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1975.

[1] Plusieurs interprétations de cette série nominale ont été données par les exégètes de l'oeuvre proustienne : Luc Fraisse (2004), p. 218, y voit « le paradoxe du prosaïsme poétique ». Anna Isabella Squarzina (2004), p. 51, n'accorde à ces mots que la seule signification de limite entre le sommeil et le rêve : « En effet, après avoir envisagé une simple traversée de la ville pour visiter sa grand-mère – voyage que d'ailleurs son père a rendu vain – il ne fait que rentrer bredouille au monde des vivants, par une anabase rapide et bâclée. Qui a-t-il interrogé ? Personne. Quelle vérité sur le présent ou sur le passé lui a été révélée ? Aucune. Marcel se contente d'une micro-expérience d'écriture automatique, « cerf, cerf, Francis Jammes, fourchette » (R 2, III, 159) qui dessine la limite entre le sommeil et le réveil. » Voir également Misako Nemoto (2004). Alain Roger (1984) interprète les mots de la fin du rêve de la résurrection de la grand-mère du point de vue de la psychanalyse du désir.

[2] Pour Liliane Fearne (1967), ces paroles traduisent les complexes de l'homme Proust: le cerf aura le symbolisme de « menace, interdiction, censure » (pour s'occuper de son oeuvre et négliger tout le reste, c'est le silence que Proust se sentait coupable de devoir garder devant les siens). Le même sens de censure a le nom de Francis Jammes (le poète a conseillé à Proust dans des lettres de renoncer à l'épisode sexuel de Motjouvain). Les mots « cerf » et « Francis Jammes » signalent, dans l'interprétation de Liliane Fearne, que Proust déplaira à ses parents et aux écrivains. Quant à la fourchette, l'auteur de l'étude fait référence au tintement de la fourchette dans *Le Temps retrouvé* qui explique l'importance et le fonctionnement du souvenir involontaire pour récupérer le passé.

Naturel, M., « La fonction matricielle du rêve », *Marcel Proust aujourd'hui,* Rodopi, Amsterdam-New-York, NY 2004, p. 29-44.
Naturel, M., *Proust « Un amour de Swann » présentation*, Flammarion, Paris, 2002.
Nemoto, M., « Le sommeil proustien ou une nouvelle phénoménologie du présent », *Marcel Proust aujourd'hui*, Rodopi, Amsterdam-New-York, NY 2004, p.121-138
Roger, A., *Proust. Les plaisirs et les noms*, Denoel, Paris, 1984.
Squarzina, A.I., « "Bis nigra videre tartara" : Proust et la catabase virgilienne », *Marcel Proust aujourd'hui,* Rodopi, Amsterdam-New-York, NY 2004.

## *LA CARAPACE DE P(P)IERRE : UNE PRISON DES AFFECTS*

**Liliana GOILAN-SANDU**
**Universitatea din Piteşti**

***Résumé**: Notre étude se propose d'analyser l'expression de l'affectivité dans le roman québécois « Mon cheval pour un royaume » écrit par Jacques Poulin. Symboliquement renfermée dans une carapace de pierre, l'affectivité du protagoniste est complètement dominée par son intelligence et il se voit obligé à saisir le monde à travers la froideur de ses pensées.*

***Mots-clés** : affectivité, intelligence, pensée*

Le roman *Mon cheval pour un royaume*[1], paru en 1967, peu après la Révolution tranquille, met en scène un jeune écrivain, Pierre Delisle, qui s'engage dans une action terroriste du Front de libération du Québec. Cette action vise à faire sauter un monument[2] qui se trouve dans un parc du Vieux-Québec et qui représente un soldat anglais, témoin du sang que les Canadiens ont versé pour l'Angleterre.

À travers son geste, Pierre cherche à affirmer son identité nationale, notamment celle québécoise, mais sa quête s'oriente surtout vers son identité personnelle et sociale. Il aboutira dans sa quête, grâce non pas tellement à cette action politique, mais plutôt grâce à la chaleur qu'il trouve dans le contact humain avec Simon[3], un ancien professeur de philosophie qui renonce à tout pour devenir caléchier, et avec Nathalie, une jeune femme simple et indépendante. Les deux aident Pierre à s'ouvrir au monde extérieur, à comprendre les autres et surtout à se comprendre lui-même.

Pierre est un individu qui se sent mal à l'aise dans la société où il vit. L'environnement naturel – le Vieux-Québec – ne lui assure aucun confort. Il vit à l'intérieur des murs et il s'y sent enfermé comme dans une carapace qui se resserre de plus en plus autour de la ville (*MCPR*, p. 78, 129) et autour de lui. L'environnement social le fait aussi se sentir mal. Obligé d'y vivre, il préfère se tenir à l'écart des autres individus qu'il perçoit avec la distance d'un spectateur suivant le spectacle de la vie. Ce

---

[1] Éditions Leméac, Montréal, 1987. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MCPR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[2] Il s'agit du Monument de la Guerre des Boers (1899-1902), érigé à la mémoire des soldats québécois qui ont participé à cette guerre dont les Britanniques furent vainqueurs. La guerre des Boers a opposé la Grande-Bretagne et les deux républiques afrikaners d'Afrique du Sud, soit la République sud-africaine (RSA) ou le Transvaal, et l'État libre d'Orange. Douze soldats québécois y ont perdu la vie. Ce monument a été élevé au lieu où, le 30 octobre 1899, le premier contingent canadien prenait le départ pour l'Afrique du Sud, soit au parc de l'Esplanade, à l'angle des rues Saint-Louis et d'Auteuil. Il a été dévoilé en août 1905. Sur le plan social et politique la participation à cette guerre procurent aux Canadiens une confiance renouvelée en eux-mêmes et relâche les liens avec l'empire. Ce conflit gâche aussi les relations entre les Canadiens français et anglais. L'amertume engendrée par cette guerre provoque trois jours d'émeute à Montréal. Par conséquent, tout en renforçant indubitablement l'identité canadienne-anglaise, cette guerre laisse dans son sillage méfiance et ressentiment. (http://www.canadianencyclopedia.ca).

[3] Simon disparaîtra le jour de son quarantième anniversaire et Mathieu prendra sa place.

qui l'étonne chez eux c'est leur incapacité de se rendre compte de cet emprisonnement[1] auquel ils sont amenés à vivre dans la vieille ville : « Ils marchent là-dedans comme si tout était normal. COMME S'ILS ÉTAIENT LIBRES. Ils ont même gardé leur ancien visage d'hommes libres : impassible et muet. Ils ne savent pas qu'ils vont tous dans le même couloir. » (*MCPR*, p. 77)

Se trouvant dans la rue, parmi les gens, il a le sentiment que ceux-ci l'attaquent dans son indivisible (*MCPR*, p. 61) et il se sent menacé par les fourmis qu'il voit dans leurs yeux : « J'en avais sur le ventre. Je courais comme un fou avec les fourmis qui grouillaient sur moi. » (*MCPR*, p. 17).

Quant aux gens avec lesquels il interagit, sauf Nathalie et Simon, il ne les perçoit que comme des visages[2] avec lesquels il trouve difficile de communiquer.

Pour se protéger contre toutes ces menaces extérieures et pour bien marquer cette différenciation des autres, comme la ville, lui aussi se retire dans une carapace. Cette carapace se forme autour de son intelligence et elle a pour but de la protéger et de bloquer tous ses sens qui pourraient le faire voir le monde d'une autre façon. Son intelligence, ou sa lucidité comme il la désigne (*MCPR*, p. 94, 99, 163), a la forme d'une flamme (*MCPR*, p. 88, 117, 163), d'une pierre de feu (*MCPR*, p. 100), et elle brûle en permanence en haut de sa tête. Ici elle se ferme sur elle-même et propage dans son corps un état de malaise[3]. Sur cette lucidité qui le défend des autres veille une « seconde lucidité », « une sorte d'éminence grise, semblable à l'étreinte des murs » (*MCPR*, p. 94), qui le préserve cette fois-ci intérieurement de tout mal qu'il pourrait se causer à lui-même.

Cette lucidité de deux degrés renvoie au statut[4] social qu'il a, notamment celui d'écrivain, statut qui rentre dans celui générique d'intellectuel. C'est ainsi qu'il est catégorisé[5] par les autres et que sa place dans la société est définie[6]. En intériorisant cette image que les autres se sont fait de lui[7], il assume les valeurs de cette catégorie

---

[1] L'emprisonnement fait allusion à l'ordre social de l'époque, le roman paraissant en pleine effervescence littéraire et politique de la Révolution tranquille.

[2] Tel est le visage maigre, gris et fermé du délégué du Front (*MCPR*, p. 23), ou le visage arrondi et un peu rouge, où se découpent des lunettes très rondes de l'inspecteur de police (*MCPR*, p. 65). Leurs bouches y font un trou noir et chaque fois qu'elles s'ouvrent pour parler, Pierre ne désire qu'elles se referment ce qui traduit son refus de communication qui vient de la non compréhension de soi.

[3] Il sent ses yeux brûler, sa tête lui fait mal (*MCPR*, p. 100), une boule lui serre les tempes (*MCPR*, p. 99).

[4] Ralph Linton dans *Le fondement culturel de la personnalité* (Paris, Dunod, 1977, p. 71) définit le statut comme « la place qu'un individu donné occupe dans un système donné à un moment donné ». La notion de statut renvoie donc à un ensemble de positions sociales assumées par un sujet (sexe, âge, métier, position familiale, religieuse, sociale, politique, etc.), selon Robert Vion (*La communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette, 1992, p. 78).

[5] Henri Tajfel (in Serge Moscovici (éd.) *Introduction à la psychologie sociale*, tome 1, Larousse Université, Paris, 1972, p. 272) définit la catégorisation sociale comme « les processus psychologiques qui tendent à ordonner l'environnement en termes de *catégories* : groupes de personnes, d'objets, d'événements (ou groupes de certains de leurs attributs), en tant qu'ils sont soit semblables soit équivalents les uns aux autres pour l'action, les intentions ou les attitudes d'un individu. »

[6] La catégorisation sociale remplit une double fonction : elle permet la structuration de l'environnement social et la définition de l'identité sociale de l'individu (*ibid*.).

[7] « Le délégué me voit d'une certaine façon et je n'ai qu'à me conformer à l'image qu'il s'est faite. (*MCPR*, p. 24).

sociale, telles qu'elles étaient à l'époque de la Révolution tranquille et il oriente ses actions en fonction de celles-ci. Le délégué le voit comme un intellectuel (*MCPR*, p. 24), ainsi que les deux journalistes (*MCPR*, p. 94, 95). En essayant d'assumer les rôles[1] qui découlent de ce statut d'écrivain-intellectuel, il n'y réussit pas toujours, comme il arrive dans son interaction[2] avec le délégué du Front. Celui-ci, catégorisé par Pierre comme un fonctionnaire (*MCPR*, p. 21), ayant lu son roman et jouant le rôle de lecteur, interprète ses écrits selon cette approche révolutionnaire : « Votre héros a des idées intéressantes sur la Révolution tranquille. […] Votre héros a un idéal politique. C'est tout de même devenu rare. » (*MCPR*, p. 23). En prenant le rôle de l'autre, il comprend pourquoi le délégué pense qu'il est un révolutionnaire : « …à sa place, je penserais la même chose. » (*MCPR*, p. 24). Mais il ne réussit pas à répondre aux attentes qui correspondent à ce rôle d'écrivain qui a une mission politique, rôle qui lui est attribué par le délégué. Il rejette cette interprétation de son roman, mais il lui est impossible d'argumenter pourquoi.

Tout au long de cette rencontre, il reste dans sa carapace. Comme il le fait, d'ailleurs lors de toutes ses rencontres, et cela pour protéger « cette fausse lucidité d'intellectuel » (*MCPR*, p. 163) qui deviendrait fragile si la carapace était éclatée. Caché à l'intérieur de celle-ci, il se sent réifié[3], transformé en mannequin au « visage impénétrable et dur » qui, derrière la vitrine, suit le spectacle d'un monde « intemporel, inerte et imperméable » (*MCPR*, p. 82). Pour pouvoir sentir quelque chose dans ce monde, il doit recourir au dédoublement : « Je commence par fermer les yeux pour éliminer les distractions et me concentrer. Je pense à moi. Au bout d'une minute ou deux, je me vois tel que je suis, mais sorti de moi-même. Alors cette image de moi se sent triste et va se mettre à pleurer. Je suis ému de voir cette image qui pleure. Sympathique à cette personne en larmes, je finis par pleurer moi aussi, en m'imitant : c'est la seule façon. » (MCPR, p. 73-74).

Cette expression des affects qui se fait à travers les sens peut amollir et réchauffer parfois la pierre de sa carapace. La chaleur descend de sa tête, se propage vers le bas et fissure la carapace en faisant apparaître de brèves lueurs dont il ne sait plus si elles viennent de l'extérieur ou de lui-même (*MCPR*, p. 81). Celle qui le fait sortir est le plus souvent Nathalie qui, à l'opposé de lui, découvre le monde à travers ses sens, et non pas à travers sa raison : « … avec la douceur et la patience de tes mains ; tu [Nathalie] connais les choses en profondeur. Moi, je glisse à la surface des choses ; avec mes mots d'écrivain, j'ai la connaissance fragile du vent. » (*MCPR*, p. 38).

Ce mode de connaissance de Nathalie est associé à l'eau, au liquide qui symbolise le mouvement, le changement, la transformation, dans un mot, la renaissance : « Nathalie commence à déborder … Étendue dans son corps, près de moi dans ma carapace, elle s'est mise à passer par-dessus ses deux rives. Elle a dépassé son corps, continue de s'étendre lentement de partout à la fois comme une nappe d'eau qui

---

[1] Linton (*op. cit.*, p. 71-72) définit la notion de rôle comme « un ensemble des modèles culturels associés à un statut donné. Il englobe par conséquent les attitudes, les valeurs et les comportements que la société assigne à une personne et à toutes les personnes qui occupent ce statut. […] En tant qu'il représente un comportement explicite, le rôle est l'aspect dynamique du statut : ce que l'individu doit faire pour valider sa présence dans ce statut. »

[2] L'identité sociale résulte de la présentation du soi en mettant en avant l'appartenance à des catégories sociales (catégorie socioprofessionnelle, ethnique, statut de minorité) et en développant un système de conduites lié au statut. L'interaction contribue à la conscience de soi et d'autrui à travers l'apprentissage, la prise et l'exécution des rôles.

[3] « … cette chose qui redevient moi » (*MCPR*, p. 22).

avance régulièrement … d'un moment à l'autre je vais être envahi par cette substance liquide venue d'elle et coulant d'un mouvement uniforme vers ma carapace. » (*MCPR*, p. 104).

Ce mode s'oppose à son propre mode de connaissance associé à la flamme et à la pierre qui se forme autour de celle-ci suite à l'évaporation de tout liquide[1]. Il n'arrive jamais à éteindre la flamme de sa lucidité qui survit même quand il s'abandonne aux sens et fait l'amour avec Nathalie. La carapace, qui était presque enlevée, commence à se refaire peu de temps après, l'obligeant ainsi à redevenir lui-même : « Mes mains et mes pieds, le froid déjà les envahit ; il traîne avec lui une odeur oubliée, l'odeur sèche de la pierre. Le froid me pénètre la peau, engourdit les muscles, traverse la chair, descend vers les os et marche dans le sang. Je sens se retirer de mes membres toute chaleur, et la peau me durcir comme une pierre qui grandit pouce par pouce. Refoulée par le mur de pierre, une masse de chaleur liquide glisse de mon ventre vers ma poitrine, bat en retraite vers ma tête ; des pieds aux épaules maintenant je suis froid, sec et dur comme la pierre. La carapace, jusqu'au cou, m'enserre et me glace. Reste ma tête. Une petite flamme y était demeurée, malgré le grand souffle chaud de l'amour. […] La masse liquide venue d'en bas surgit dans ma tête. Elle se coule le long des parois autour de la flamme ; la marée, par petites vagues successives, se met à remonter. Le feu vacille, cherche son souffle, se replie sur lui-même, inquiet, puis s'agite, se gonfle, se redresse. […] Repoussée contre les parois, la masse de chaleur humide se met à fumer avec d'abord comme un soupir et, tandis que le feu étend autour de lui sa sécheresse, une sorte de sifflement. L'humidité s'échappe en vapeurs et la masse le long des parois brûlantes commence à se craqueler, se fendille, durcit. Elle devient comme terre cuite. Le feu blanc et sec a refait autour de lui un mur de terre cuite. Ma carapace est intacte, dure et insensible, autour de cette lucidité qui veille à l'intérieur impeccablement blanche et se nourrissant d'elle-même. » (*MCPR*, p. 116-119).

Une fois la carapace refaite et ses sens pétrifiés, tout ce qu'il perçoit passe par sa tête. Il redevient le spectateur qui, derrière sa vitrine de pierre, voit le monde de la même façon. Or, ce qu'il veut c'est de changer de vision sur la réalité. Cependant, cela est assez difficile à réaliser, d'autant plus qu'il est incapable de saisir la réalité comme elle est. Ainsi, en regardant Nathalie dans un miroir, il espère la retrouver telle qu'elle était la première fois, et non pas telle qu'il la voit maintenant. Mais il est convaincu que derrière ce miroir il y a « un autre monde » (*MCPR*, p. 64) qui puisse être le seul vrai. Et il ne sait pas de quel côté du miroir se placer.

Comme il ne peut pas résoudre cette énigme tout seul, ce sera de nouveau Nathalie et surtout Simon, qui l'aideront à comprendre que la réalité est multiple. Le caléchier, qui est déjà passé par tous les problèmes auxquels se heurte Pierre, le mène, tel un magicien qui mélange la brume, les fleurs, la mer, les algues, au seuil d'un monde mystérieux, inconnu et merveilleux, où ses fourmis pouvaient n'être pas tout à fait déplacées (*MCPR*, p. 31). Il admire chez Simon sa capacité d'inventer un événement[2] et de provoquer l'enchaînement des faits (*MCPR*, p. 71). À son tour, il ne réussit pas à

[1] Ce mode l'empêche de connaître les autres en profondeur : « La tête elle-même est aveugle et ne connaît de Nathalie que ses apparences : celui qui porte la lumière ne voit pas au-delà du cercle de clarté qu'elle projette et du mur d'ombre qu'elle construit. » (*MCPR*, p. 163).
[2] L'inspecteur MacNaughton a aussi cette capacité.

transformer la réalité dans son imagination aussi souvent qu'il le voudrait[1]. Et quand il y réussit, il est presque toujours pris au dépourvu, dès qu'il revient à la réalité : « La clef au fond de ma poche est dure ; bêtement je l'aurais crue molle et flexible. » (*MCPR*, p. 130).

C'est pour cela qu'il ressent toujours le besoin d'être avec Nathalie et Simon, remplacé plus tard par Mathieu. Ils sont les prototypes[2] du groupe auquel il appartient et s'identifie[3] : « il faut trois personnes pour faire un monde. Nous sommes les trois personnes… » (*MCPR*, p. 166). Simon et Nathalie, partageant la même conception sur la vie, se comprennent sans se parler grâce à leur faculté de lire dans la pensée (*MCPR*, p. 52). Pierre, à cause de sa carapace[4], ne peut pas communiquer avec leur aisance et il a toujours des difficultés à comprendre cette communication non verbale entre eux. La plupart du temps, lorsqu'ils sont tous les trois, il assiste comme spectateur aux échanges entre eux, ayant toujours besoin que ceux-ci s'expliquent par un mot ou par un signe pour qu'il puisse les comprendre. Chaque fois qu'il veut partager avec eux des sensations et des idées, l'écrivain a recourt aux mots. Sauf que, il n'arrive pas à se faire comprendre, car les mots perdent leur sens et ne réussissent pas à transmettre le message voulu : « "Oui, Nathalie, je t'aime" ; voilà ce que j'ai dit à l'intérieur ; mais n'est sortie, n'est parvenue à se traîner à l'extérieur de mes pierres que cette phrase ridicule : "Tu es bien aimable." » (*MCPR*, p. 35). Cette phrase n'est qu'un cliché, que d'ailleurs Nathalie aime bien, car, dit-elle, c'est comme si plusieurs personnes parlaient en même temps[5] (*MCPR*, p. 165).

Le monde qu'il cherche n'existe que pour ceux qui ont trouvé l'équilibre et la paix intérieurs, notamment l'harmonisation à l'intérieur d'eux des composantes homme-femme. Quant à lui, il lutte encore pour découvrir et assumer sa dualité profonde : féminité et virilité[6]. Ayant emprisonnée en lui-même la part affective, il lui est impossible d'exprimer ses sentiments. C'est ce qui le fascine chez Simon, un homme

---

[1] « Je ne pourrai plus, comme autrefois, transformer la Chapelle, en faire un endroit nouveau. » (*MCPR*, p. 93). Cet endroit où il voudrait être c'est le bar du Château Frontenac, lieu symbolisant le pouvoir politique.

[2] Les prototypes d'une catégorie sont les membres qui sont les plus exemplaires de cette catégorie et qui servent de référence dans les jugements portant sur les autres membres de la même catégorie. Le prototype n'est pas simplement défini par des différences entre catégories, mais également au sein de celles-ci.

[3] Henri Tajfel (in Serge Moscovici (*op. cit*, p. 292) définit l'identité sociale comme « la connaissance individuelle que le sujet a du fait qu'il/elle appartient à certains groupes sociaux avec, en même temps, les significations émotionnelles et les valeurs que ces appartenances de groupe impliquent chez lui/elle ». L'identité sociale d'un individu est donc liée, selon Tajfel (Tajfel, H., Fraser, C., *Introducting Social Psychology*, Penguin Books, London, 1981, p. 443.), à « la connaissance qu'il a de son appartenance à certains groupes sociaux et à la situation émotionnelle et évaluative qui résulte de cette appartenance. »

[4] « Je mets toujours du temps à comprendre, les mots, je les adapte à ma carapace. » (*MCPR*, p. 106 ).

[5] Lucy Baugnet (*L'identité sociale*, Paris, Dunod, 1998, p. 21) rapporte l'identité sociale à un système d'idéologie, de croyance, de représentations sociales, où entrent en jeu des processus d'évaluation et des normes, à l'échelle de la société ou de la culture partagées.

[6] Le mythe de l'androgyne sera présent dans tous les romans de Poulin. Dans ce roman, une référence de plus à ce mythe est le nom du cheval de Simon : Platon.

qui a conquis la femme en lui, réalisant ainsi à l'intérieur l'union hermaphrodite[1] des deux sexes.

En se joignant à ce monde à trois, il espère aboutir dans sa quête de l'équilibre intérieur par le changement cognitif[2]. Il est soutenu de l'extérieur de Nathalie et de Mathieu/Simon qui, surveillant le monument avant l'explosion, forment chacun un triangle posé sur sa base exactement comme les deux autres et pareillement refermé sur son ombre et son silence (*MCPR*, p. 166). Grâce à eux, à leur présence silencieuse, il trouve un certain équilibre, mais qui est toujours menacé par la lumière qui vit dans sa carapace. Ce qui réussit à l'éteindre est la pluie hermaphrodite formée de la pluie de Simon et de celle de Nathalie : « La pluie du caléchier, quand les gouttes gonflées heurtent mes pierres, éclate sourdement ; c'est une pluie jaune, terreuse et froide dont chaque goutte en se brisant me prouve mon existence. La pluie de Nathalie m'atteint si doucement qu'il me faut bien avouer ne pas toujours entendre le délicat clapotis qu'elle fait sur ma carapace; tiède et multiple, elle caresse, dorlote, et finit par endormir dans une odeur de mousses anciennes et de bois humides. Assis devant le grand feu de cheminée dans la vieille maison de pierre, j'écoute battre sur le toit, forte et douce, terreuse et sylvestre, la pluie hermaphrodite. » (*MCPR*, p. 168)

Cette pluie, en amollissant sa carapace, ne réussit pas à la faire éclater. Cela se produira lors de l'explosion du monument qui en faisant sauter le soldat anglais en pierre pour lequel Pierre ne ressent pas de colère, mais de la pitié (*MCPR*, p. 160), fera aussi sauter sa carapace : « Les morceaux [de P(p)ierre] sont neufs, mouillés, pas encore usés, de la pierre nouvelle ; il n'y a pas longtemps qu'elle est née. […] Ma peau est striée de longues écorchures où de petits lambeaux découvrent des plaques sanguinolentes. Des débris de pierre grise se mêlent aux parcelles de peau ; les taches de vase sont sillonnées de traînées rougeâtres. Ma peau s'effrite, décolle par petits morceaux ; elle prend la couleur de la vase et du sang. » (*MCPR*, p. 180-181).

Après cette explosion il renaît[3] sur le plan personnel, mais aussi sur le plan public. Surgi de terre, il monte l'escalier qui mène à la tourelle de la porte Saint-Louis, lieu de la violence, pour arriver dans ce royaume qu'il avait tant désiré et qu'il voit s'ouvrir à tout le monde. Ce royaume se confond avec le château, réservé jusqu'à ce moment-là aux dirigeants du pays. Il est illuminé de l'intérieur d'une lumière familière, irréelle et douce, qui semble sourdre de la pierre elle-même : « Née de la pierre, elle habite un château ouvert et se mêle librement à la nuit. » (*MCPR*, p. 183). Cette lumière, se retrouve aussi au fond des yeux de cette bête - la violence - qui avait toujours été en lui, dans sa carapace, sans qu'il la sente. Une fois qu'il l'a découverte, il se réjouit de cette paix et de cette liberté[4], qui ne seront jamais que provisoires et qu'il a acquises par son action aveugle et gratuite (*MCPR*, p. 175).

---

[1] Une fois que Simon a accepté sa féminité, il voit les rues comme de femmes (la rue de la Fabrique), il s'intéresse aux fleures ou prend soin d'un vieux chêne au cœur duquel il met une rose, des gestes que Pierre ne peut pas s'expliquer.

[2] Selon Henri Tajfel (*Differentiation between social groups : studies in the social psychology of intergroup relations* London, Academic Press, 1978), le changement cognitif consiste en une autre façon de penser et de dire son propre groupe de façon à mettre en évidence les aspects positifs qui permettent d'assurer une identité positive.

[3] Symboliquement, l'explosion a lieu à quatre heures du matin.

[4] L'idée de liberté est aussi suggéré par le jazz, vu comme stratégie d'affirmation de la différence : « le jazz […] veut se glisser sous la carapace […] mélange liberté anarchie ses paroles mes frères le jazz est né de la détresse humaine […] La merveilleuse anarchie du jazz la liberté

Une fois sa carapace disparue, et avec celle-ci sa résistance au monde extérieur, Pierre découvre une nouvelle façon de voir le monde qui passe par ses sens, non plus par sa lucidité. Blessé, il sent le goût de son sang suave et salin (*MCPR*, p. 180) et cela lui fait du bien. Lorsqu'il est arrêté, il n'est plus comme avant un simple spectateur qui regarde, mais, aveuglé par la lumière qui se projette de l'intérieur et inonde tout à l'extérieur, il perçoit par son ouï tout ce qui l'entoure : les voitures qui s'approchent, les gens qui viennent vers lui.

Cependant, une fois libéré de sa carapace de pierre[1], ce que lui arrivera l'intéresse peu. La destruction du monument a entraîné la destruction des murs qui l'étouffaient. Ces murs représentent les murs anglais qui entouraient le Vieux-Québec, le seul symbole de la francité qui existait encore sur ce territoire anglophone.

Pour y survivre et pour garder cette identité, Pierre choisit d'affirmer[2] son existence par l'engagement terroriste. Celui-ci fait partie des stratégies identitaires, notamment ce que Tajfel[3] appelle changement social, qui, suite à l'action collective au sein du groupe d'appartenance, peut lui assurer une identité positive. Et dans le cas de Pierre, cette identité vient de la renaissance et de la régénération sur les niveaux personnel et social.

**Bibliographie**

Baugnet, L., *L'identité sociale*, Dunod, Paris, 1998

Hébert, P., *Jacques Poulin : La création d'un espace amoureux*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997

Linton, R., *Le fondement culturel de la personnalité*, Dunod, Paris, 1977

Moscovici, S. (éd.), *Introduction à la psychologie sociale*, tome 1, Larousse Université, Paris, 1972

Poulin, J., *Mon cheval pour un royaume*, Leméac, Montréal, 1987

Tajfel, H., *Differentiation between social groups: studies in the social psychology of intergroup relations*, Academic Press, London, 1978

Tajfel, H., Fraser, C., *Introducting Social Psychology*, Penguin Books, London, 1981

Vion, R., *La communication verbale. Analyse des interactions*, Hachette, Paris, 1992

---

qui respire […] le jazz mord dans ma pierre l'eau salée se retire devient la marée » (*MCPR*, p. 110-111).

[1] La pierre est, selon Hébert (*op. cit.*, p. 37), comme la carapace, une image obsédante dans *Mon cheval pour un royaume* qui dit l'échec de la descente, de la quête féminine.

[2] « … mon identité s'affirme progressivement à mesure que chacun me reconnaît » (*MCPR*, p. 92).

[3] Dans *Differentiation between social groups: studies in the social psychology of intergroup relations*.

# *LE DISCOURS AMOUREUX. APPROCHE THÉORIQUE*

***Mirela IVAN***

***Université de Pitesti***

***Résumé: Le discours amoureux*** *constitue l'objet d'étude de la sémiotique des passions qui envisage les sentiments et les passions en analysant les effets de sens et les configurations passionnels tels que l'usage les a déposés dans la langue. On peut distinguer deux conceptions sémiotiques de la passion : l'une la définit par rapport à l'action, l'autre par opposition à la raison. Envisagé en relation avec l'agir, le pâtir est interprété comme une modulation des états du sujet, provoqués par les modalités investies dans l'objet (enviable, haïssable, redoutable, etc.) qui définissent en le bouleversant « l'être » du sujet. L'étude de la dimension pathémique du discours concerne non plus la transformation des états de choses (ressort de la narrativité), mais la variation des états du sujet, ses « états d'âme».*

***Mots-clés*** *: passion, raison, sentiment*

**Introduction**

L'objet spécifique de ce travail est de présenter les principales théories sur le discours amoureux et d'exemplifier, par des citations extraites d'*Adolphe* de Benjamin Constant, la manifestation, dans le discours du sujet amoureux, de la passion.

***Le discours amoureux*** (qui peut être rencontré parfois sous la dénomination de discours affectif, passionnel, émotionnel, intime, etc.) constitue l'objet d'étude de la sémiotique des passions qui envisage les sentiments et les passions « en dehors de toute approche psychologique, dans le cadre général de la théorie du discours. Il s'agit d'analyser les effets de sens et les configurations passionnels tels que l'usage les a déposés dans la langue, depuis la lexicalisation des passions et leurs taxinomies culturelles jusqu'à la saisie des parcours passionnels du sujet et à l'énonciation passionnée dont les œuvres littéraires sont le vivier et parfois le patron. »[1]

On peut distinguer deux approches sémiotiques de la problématique des passions, approches qui sont différentes, même opposées : la première, illustrée par A.J. Greimas et de J. Fontanille (*Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*), « fait émerger la dimension passionnelle »[2] à partir de la sémiotique de l'action, empruntant ses modèles et l'envisageant fondamentalement dans sa dimension syntaxique (au sens sémio-narratif du terme) ; la seconde, illustrée par J.-Cl. Coquet dans *La Quête du sens. Le langage en question* (1997), établit la dimension passionnelle à partir du statut particulier du sujet de la passion, opposable au sujet du jugement.

Ces deux approches sémiotiques de la passion paraissent, selon l'opinion de Denis Bertrand, « plus complémentaires qu'antagonistes, prenant l'une et l'autre appui

[1] Bertrand, D., *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 2000, p.238
[2] Bertrand, D., op.cit., p.225

sur deux grands *topoï* classiques : action / passion, raison / passion. »[3] Mais à part des théories de Greimas et de Coquet, nous ne pouvons pas laisser de côté celles de Roland Barthes et de Herman Parret qui sont, selon nous, aussi importantes que les deux autres.

R. Barthes a substitué, dans son livre *Fragments d'un discours amoureux,* à la description du discours amoureux, « sa simulation » et il a rendu à ce discours « sa personne fondamentale, qui est le ***je***, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse. »[1] *Dis-cursus, c'est,* originellement*, l'action de courir ça et là, ce sont des allées et venues, des « démarches », des « intrigues* ». Selon lui, « l'amoureux ne cesse en effet de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même. Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires. »[2] Barthes appelle « ces bris de discours » des *figures*, au sens chorégraphique, non pas rhétorique.

Dans la recherche de matériaux qui permettent de « reconstituer imaginairement le niveau épistémologique profond du discours passionnel », deux concepts (ceux de *tensivité* et de *phorie*) paraissent, selon Greimas, porteurs d'un rendement exceptionnel. « La ***tensivité***, phénomène amplement constaté, est un caractère inséparable de tout déroulement processuel phrastique ou discursif »[3]. C'est « un fait troublant », car « non seulement le sujet du discours est susceptible de se transformer en un sujet passionné, perturbant son dire cognitivement et pragmatiquement programmé, mais le sujet du *dit* discursif est lui aussi capable d'interrompre et de dévier sa propre rationalité narrative, pour emprunter un parcours passionnel, ou même accompagner le précédent en le troublant par ses pulsations discordantes. »[4] La ***phorie*** est définie métaphoriquement par Greimas comme « un doux accompagnement de la narrativité par une musique de fond pathémique. »[5] Ce qu'il veut dire est qu' « une séquence de discours (ou de vie) ne deviendrait passionnelle que grâce à une *sensibilisation* particulière ».

Si on analysait, dans le discours passionnel les *cas limites*, c'est-à-dire « les passions *violentes* telles que la *colèr*e, le *désespoir*, l'*éblouissement* ou la *terreur*, on y verrait la sensibilisation apparaître, dans sa ponctualité inchoative, comme une *fracture* de discours, comme un facteur d'hétérogénéité, une sorte d'entrée en transe du sujet qui le transforme en un sujet *autre*. C'est là que la passion apparaît dans sa nudité, comme la négation du rationnel et du cognitif, et que le *sentir* déborde le *percevoir*. (…) Tout se passe comme si une autre voix s'élevait soudain pour dire sa propre vérité, pour dire les choses autrement. Cet *enthousiasme* (…) explique le caractère représentationnel de toute manifestation passionnelle, où le corps affecté devient, grâce à son povoir figuratif, le centre de référence de la mise en scène passionnelle tout entière.»[6]

Coquet[1] lui aussi affirme l'importance de la matérialité sensible du signifiant qui conduit à reconnaître l'irréductibilité implication du corps propre dans l'événement

---

[3] Bertrand, D., idem., p. 230
[1] Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1997, p.7
[2] Barthes, R., idem
[3] Greimas, A.J. et Fontanille, J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991, p.16
[4] Greimas, A.J. et Fontanille, J., op. cit., p. 17
[5] Greimas, idem, p.19
[6] Greimas, idem, p.p. 18-19
[1] Coquet, J.-Cl., *La Quête du sens. Le langage en question*, PUF, Paris, 1997, p.14

de langage et à dégager, à coté d'une structure du jugement qu'assume le sujet du discours, une « structure de la passion » qu'il n'assume pas. Celle-ci détermine l'ordre du discours, avec son régime d'invasion plus que de maîtrise du sens.

Selon Parret[2], le sujet dans le discours n'est pas celui qui « dit vrai » ou « croit vrai », mais un « être de passion ». On a longtemps fait comme si celui qui parle ne déployait que des activités cognitives. C'est celui qui pense et énonce sa pensée, c'est celui qui nomme, décrit, affirme, constate, raisonne, conclut. Parret soutient que le sujet des passions se rend présent dans son discours, « se met en discours », car « les passions ont un langage particulier ». Il va plus loin, en disant qu'il y a « des tours particuliers des discours, des signes et des caractères des agitations qui témoignent de l'homme de passions dans son discours. Le discours de l'homme qui est ému ne peut être égal (aux paroles répondant à nos pensées). Quelquefois il est diffus, et il fait une peinture exacte des choses qui font l'objet de sa passion ; il dit la même chose en cent façons différentes. Une autre fois, son discours est coupé, les expressions en sont tronquées ; cent choses sont dites à la fois. »[3]

Les passions apparaissent dans le discours, d'après l'opinion de Greimas[4], comme *porteuses d'effets de sens très particuliers*. Cet effet de sens provient « d'un certain arrangement moléculaire : n'étant la propriété d'aucune molécule en particulier, il résulte de leur disposition d'ensemble. La sensibilisation passionnelle du discours et sa modalisation narrative sont co-occurrentes, ne se comprennent pas l'une sans l'autre, et sont pourtant autonomes ». Toujours Greimas affirme plus loin que « les passions ne sont pas des propriétés exclusives des sujets (ou du sujet), mais des propriétés du discours tout entier et elles émanent des structures discursives par l'effet d'un style sémiotique qui peut se projeter soit sur les sujets, soit sur les objets, soit sur leur jonction. »

**Les structures actantielles**

Rapporté à un sujet qui est à la fois sujet de parole et sujet de perception, l'univers de la signification est régi par un dispositif d'actants. Dans la vision de Denis Bertrand, « les actants types sont au nombre de trois, dont la nature positionnelle indique qu'ils peuvent transiter d'une place à une autre : le ***prime actant*** scindé en deux instances, le *non-sujet* (ou actant fonctionnel, dont l'activité est la prédication sans assomption de son acte) et le *sujet* (ou actant personnel, dont l'activité est l'assertion assumée impliquant le jugement) ; le ***second actant*** (ou objet) ; le ***tiers actant***, instance d'autorité doté d'un *pouvoir*, concept proche de celui de Destinateur. »[1]

Chez Greimas, les choses sont un peu simplifiées, lui concevant seulement deux actants: *l'actant sujet* et l'*actant objet*, la relation canonique en sémiotique narrative étant la relation d'un sujet à un objet (de valeur). A la différence de Greimas, Parret[2] se range du côté de ceux qui pensent que la relation sémiotique est en fait une relation à trois termes: S(ujet)1 – O(bjet) – S(ujet)2. Dans ce *rapport ternaire*

---

[2] Parret, H., *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Pierre Mardaga, Bruxelles, p.150
[3] Parret, H., op.cit., p.161
[4] Greimas, op. cit., p. 21
[1] Bertrand, D., op. cit., p.228
[2] Parret, H., op.cit., p.67

s'installe, à côté du sujet et de l'objet, un sujet2 qui intervient constamment dans l'action modalisée du sujet1.

**La modalisation des états**

L'étude sémiotique des passions repose sur les modalités qui définissent réciproquement le statut du sujet et de l'objet. Les modalités susceptibles de modifier les énoncés d'état sont *vouloir*, *devoir*, *savoir* et *pouvoir*.

Selon Greimas[3], les modalisations affectent les actants, en particulier le sujet, par l'intermédiaire des modalisations de l'objet et de la jonction. Il distingue un sujet propre à chaque type d'énoncé narratif : un « sujet d'état » et un « sujet de faire », selon que les jonctions sont considérées comme résultat ou comme opération, comme *phase* ou comme *chemin*. « Les passions concernent, d'après son opinion, dans l'organisation d'ensemble de la theorie, l'***être*** du sujet et non son ***faire***. Le sujet affecté par la passion sera donc toujours un sujet modalisé selon l'*être*, c'est-à-dire un sujet considéré comme ***sujet d'état*** même si par ailleurs il est responsable d'un *faire*. » Mais Bertrand soutient (et c'est notre opinion aussi) que « pour analyser les effets de sens passionnels tels qu'ils se manifestent dans la langue et dans les discours, on ne peut en rester à la seule modalisation des états. »[4]

L'analyse morphologique et syntaxique présentée par Parret[5] repose entièrement sur le système des modalités. Il oppose « les soi-disant » modalités de l'énoncé (être / paraître / faire) aux modalités de l'énonciation : la triade savoir / povoir / vouloir completée par la quatrième modalité, le devoir2. Il introduit la notion de « métamodalisation qui caractérise la compétence passionnelle au niveau des préconditions de possibilité de l'univers pathique : le vouloir2 est le vouloir du vouloir1, le devoir2 est le devoir du devoir1. »

Denis Bertrand reprend d'une autre manière le concept de modalisation: « la ***modalisation du faire*** définit la compétence du sujet ; elle rend compte des relations *intentionnelles*. (…) Compatibles, les modalités définiront par exemple la cohérence du sujet positif et contractuel de l'action : /devoir/, /vouloir/ et /povoir faire/ ; incompatibles, elles définiront par exemple un sujet conflictuel de la transgression : /devoir ne pas faire/, /vouloir faire/ et /pouvoir faire/. La ***modalisation de l'être***, deuxième grand champ de la modalité, décrit le mode d'existence de l'objet de valeur en liaison avec le sujet : elle rend compte, non plus des relations intentionnelles, mais des relations *existentielles*, et définit par conséquent le statut du sujet d'état. »[1]

Ce vaste ensemble de modalité, affirme Coquet[2], même s'il est complexe, reste exclusivement centré sur les énoncés de faire. Greimas et Fontanille admettent eux aussi que « la passion du sujet peut résulter aussi d'un faire, soit de ce sujet lui-même, comme dans les *remords*, soit d'un autre sujet, comme dans la *fureur* ; (…) la passion elle-même, en tant qu'elle apparaît comme un discours de second degré inclus dans le discours, peut en elle-même être considérée comme un *acte*, au sens où on parle

[3] Greimas, A.J. et Fontanille, J., op. cit., p.53
[4] Bertrand, D., op. cit., p.233
[5] Parret, idem, p.63
[1] Bertrand, D., idem, p.231
[2] Coquet cité par Bertrand, D., op. cit., p.231

par exemple d'*acte de langage*. A l'analyse, la passion se révèle constituée elle-même syntaxiquement comme un enchaînement du *faire* : manipulations, séductions, tortures, enquêtes, mises en scène, etc. La syntaxe passionnelle ne se comporte pas différemment de la syntaxe pragmatique ou cognitive. »[3]

**Typologie des passions**

L'analyse discursive fait apparaître de grandes classes de passions fondées sur la typologie des actants narratifs et sur les diverses rôles qu'ils adoptent en suivant les étapes successives du schéma narratif canonique. Par exemple, il serait possible d'envisager des passions du sujet de quête, soit au moment du contrat, comme l'*enthousiasme*, soit lors de la performance, comme la *ténacité*. Une telle classification reste, pour paraphraser les dits de Greimas[4], insatisfaisante ; elle permet au mieux de situer telle ou telle passion à l'intérieur d'une problématique plus générale; mais il apparaît à l'analyse des discours concrets que n'importe quel actant est disponible pour l'ensemble des configurations passionnelles, c'est-à-dire, par exemple, qu'un sujet de quête est susceptible de connaître lui-aussi la fureur ou le mépris.

Herman Parret[5] fait une classification intéressante des passions, en les groupant en trois classes: les passions « chiasmiques », les passions « orgasmiques » (de l'ancien *orgasmos* qui signifiait *disposition sociale* ou *passion communautaire*) et les passions « enthousiasmiques ». les passions « chiasmiques », qui *sont des modalisations théoriques combinant le vuoloir et le savoir*, comprennent la curiosité, l'endurance, la lucidité, l'ignorance, la crainte, l'illusion, l'angoise, l'inconséquence, l'ennui, etc. ; dans les passions « orgasmiques », qui *sont des modalisations pratiques combinant le devoir et le pouvoir*, on retrouve la confiance, la haine, la méfiance, l'amitié, l'amour, l'indifférnce, le mépris, l'affection, l'estime, etc. et, finalement, les passions « enthousiasmiques », qui constituent *le couronnement de l'univers pathique*, sont *des modalisations esthétiques, des passions de la passion (le vouloir2 et le devoir2)*. Parret y range les passions comme l'enthousiasme, l'extase, l'admiration, l'inquiétude, le désespoir, l'espoir, etc.

Dans ce qui suit, nous arrêterons notre attention seulement sur deux phénomènes de nature passionnelle, en essayant de les définir et de les illustrer à l'aide de quelques citations extraites, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, d'*Adolphe* de Benjamin Constant.

**La jalousie**

Roland Barthes reprend de Littré la définition de la jalousie comme « un sentiment qui naît dans l'amour et qui est produit par la crainte que la personne aimée ne préfère quelque autre. »[1] Dans les termes de Greimas, « la jalousie est à l'intersection de la configuration de l'*attachement* et celle de la *rivalité* qui correspondent respectivement à la relation entre le jaloux et son objet. »[2] Nous ne voulons pas, par les exemples ci-dessous, nous référer à ce qu'est le sujet amoureux, mais à ce qu'il dit : *Mais elle n'était jamais seule. (…) Je devins sombre, taciturne,*

[3] Greimas, op. cit., p.54
[4] idem, p.65
[5] Parret, H., op. cit., p.p. 67-90
[1] Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1997, p.171
[2] Greimas, A.J., op. cit., p. 191

*inégal dans mon humeur, amer dans mes discours. Je me contenais à peine lorsqu'un autre que moi s'entretenait à part avec Ellénore ; j'interrompais brusquement ces entretiens*[3] Le sujet amoureux, Adolphe dans notre cas, est atteint par la jalousie lorsqu'il « voit l'intérêt de l'être aimé capté et détourné par des personnes, des objets ou des occupations qui agissent à ses yeux comme autant de rivaux secondaires »[4]. Quelques pages plus loin on peut surprendre de nouveau l'inquiétude d'Adolphe causée par la jalousie : *Elle encourageait les sentiments et même les espérances d'une foule de jeunes gens ;(…)elle leur accordait de longs tête-à-tête ; elle avait avec eux ces formes douteuses, mais attrayantes, qui ne repoussent mollement que pour retenir, parce qu'elles annoncent plutôt l'indécision que l'indifférence, et des retards que des refus*[5].

L'attachement est associé, à l'opinion de Greimas[6], d'une part à l'intensité, car il est « vif » et d'autre part au « désir de possession exclusive». Il faut ajouter que dans les définitions du dictionnaire de la jalousie on distingue quatre sémèmes : ***attachement*** (« attachement vif et ombrageux »), un ***sentiment mauvais*** (« mauvais sentiment qu'on éprouve en voyant un autre jouir… ») ; une ***inquiétude*** (« inquiétude qu'inspire la crainte de partager… ») et, enfin, un ***sentiment douloureux*** né du désir de possession exclusive de la personne aimée et du soupçon ou la certitude de son infidélité. Et Adolphe, notre « actant sujet », éprouve tous ces sentiments à la fois. Tout au long du parcours, la souffrance d'Adolphe-jaloux est quasi permanente, mais elle est en même temps toujours renouvelée : son origine, son intensité et ses conséquences changent à chaque étape.

**La manipulation**

La manipulation peut être considérée comme « une action provoquant une action de la part de l'autre ; toutefois, l'acte manipulatoire, qui est essentiellement discursif, n'est pas une unité d'intéraction, elle est une action *unilaterale*. La manipulation est un *acte intentionnel* par excellence. (…) L'acte discursif de manipulation est un acte discursif mutilé : l'intentionnalité est nécessairement couverte et *non avouable*. La structure *être-paraître* de la manipulation ne peut être expliquée qu'en situant très précisément l'intention de manipuler par rapport à *l'intention de communiquer*. »[1]

Nous avons extrait d'*Adolphe* deux citations qui relèvent assez bien, selon nous, l'acte de la manipulation passionnelle dans le discours : *Dès que je voyais sur son visage une expression de douleur, sa volonté devenait la mienne : je n'étais à mon aise que lorsqu'elle était contente de moi. Lorsqu'en instant, sur la nécessité de m'éloigner pour quelques instants, jétais parvenu à la quitter, l'image de la peine que je lui avais causée me suivait partout*[2]. Ou ensuite : *Je voulus combattre sa résolution ; mais elle pleurait si amèrement et elle était si tremblante, ses traits portaient l'empreinte d'une souffrance si déchirante que je ne pus continuer*[3]. Adolphe, le sujet-manipulé, est

[3] Constant, B., *Adolphe*, Editions du Progrès, Moscou, 1973, p.104
[4] Barthes, R., op. cit., p. 127
[5] Constant, B., op. cit., p.154
[6] Greimas, op. cit., p. 200
[1] Parret, H., op. cit., p.p. 98-99
[2] Constant, B., op. cit., p. 112
[3] idem, p. 114

conduit par sa bien-aimée Ellénore à faire des choses sans le savoir. Elle fait appel à toutes sortes de stratégies (que nous voulons nommer plutôt des « chantages sentimentaux ») pour déterminer Adolphe de rester auprès d'elle.

En d'autres termes, nous dirions, avec Parret, que, « selon le type de communication réalisé, le destinataire manipulé est forcé dans une position où sa compétence est transformée : il est conduit à une action sans *le savoir*. Il y a donc d'une part le *vouloir* (intention) d'un destinateur, et de l'autre la réalisation objective d'un programme ou d'un parcours actionnel, par le destinataire-manipulé. Le contrat consiste dans l'intéraction d'un faire *persuasif* du destinateur et d'un faire interprétatif du destinataire. Le faire persuasif du destinateur s'appuie sur un *savoir* et un *pouvoir*: il propose des jugements positifs ou négatifs (selon le *savoir*) au destinataire, et il lui propose des objets de valeur (selon le *povoir*)[4] ».

**Conclusions**

En se distinguant des approches philosophique et psycho-pathologique du passionnel, la sémiotique limite son observation à la dimension langagière et discursive du phénomène. Elle cherche à inscrire son objet dans les principes de pertinence et de cohérence de la théorie générale de la signification.

**Bibliographie**

Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1997
Bertrand, D., *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 2000
Constant, B., *Adolphe*, Editions du Progrès, Moscou, 1973
Coquet, J.-Cl., *La Quête du sens. Le langage en question*, PUF, Paris, 1997
Greimas, A.J. et Fontanille, J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991
Parret, H., *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Pierre Mardaga, Bruxelles

[4] Parret, H., op. cit., p. 101

# *LIBERTÉ/DÉPENDANCE DANS LA DÉCOUVERTE DU MOI ; LE VOYAGE ET LE FOYER DANS « THÉSÉE » ET » LES FAUX-MONNAYEURS » D'ANDRÉ GIDE*

**Diana-Adriana LEFTER**
**Université de Pitesti**

***Résumé:*** *Notre travail s'arrête sur deux héros gidiens, Thésée et Bernard Profitendieu, et se propose de montrer l'importance du voyage dans la construction de l'identité de ces deux personnages. Dans les deux cas pris en discussion, le voyage est une actualisation de leur sens accru de liberté, un contrepoids par conséquent au sentiment de dépendance, imposée par le foyer. Le désir de conquérir la propre liberté et de se l'assumer ensuite se manifeste chez les héros gidiens dont nous nous occupons par le plaisir qu'ils ont pour le voyage, pour les exploits qui les portent loin de leur foyer, un foyer qui représente la contrainte. Dans Thésée et aussi dans Les Faux-Monnayeurs nous remarquons une spatialisation cyclique qui rend compte des voyages des héros, mais aussi de leur retour à leurs terres. Ils partent évidemment à la recherche de leur moi, s'affranchissant de tout lien familial, mais, à la fin du voyage ils découvrent que leur vraie identité ne se définit qu'à l'intérieur du groupe auquel ils appartiennent : la cité d'Athènes pour Thésée, la famille pour Bernard Profitendieu.*

***Mots-clés :*** liberte, dependence, identite

La liberté et le désir d'évasion tiennent une place très importante dans le système de valeurs du héros (gidien) ; c'est une liberté qu'il envisage comme une coordonné impérative dans son chemin de découverte du moi. Cette liberté apparaît en deux hypostases différentes, contradictoires même, à deux étapes de la vie du héros : dans l'adolescence, il s'agit de la liberté de s'affranchir de la famille et de voyager, à l'âge adulte, c'est la liberté de choisir sa lignée.

Notre travail s'arrête sur deux héros gidiens, Thésée et Bernard Profitendieu, et se propose de montrer l'importance du voyage dans la construction de l'identité de ces deux personnages. Dans les deux cas pris en discussion, le voyage est une actualisation de leur sens accru de liberté, un contrepoids par conséquent au sentiment de dépendance, imposée par le foyer.

Le désir de conquérir la propre liberté et de se l'assumer ensuite se manifeste chez les héros gidiens dont nous nous occupons par le plaisir qu'ils ont pour le voyage, pour les exploits qui les portent loin de leur foyer, un foyer qui représente la contrainte. Dans *Thésée* et aussi dans *Les Faux-Monnayeurs* nous remarquons une spatialisation cyclique qui rend compte des voyages des héros, mais aussi de leur retour à leurs terres. Ils partent évidemment à la recherche de leur moi, s'affranchissant de tout lien familial, mais, à la fin du voyage ils découvrent que leur vraie identité ne se définit qu'à l'intérieur du groupe auquel ils appartiennent : la cité d'Athènes pour Thésée, la famille pour Bernard Profitendieu.

L'opposé de la liberté, pour les héros influencés par le mythe de Thésée, c'est la dépendance, que ces héros envisagent comme une restriction, comme un obstacle dans leur chemin de la découverte, car la dépendance signifie se soumettre à un code établi par le groupe auquel on appartient. A notre avis, il y a trois types de dépendance qui emprisonnent ces héros : la dépendance morale – dans le sens qu'ils sont censés se plier à un code moral établi par leur groupe, le plus souvent par la famille ; la dépendance matérielle – qui signifie que le héros a des besoins matériels auxquels le

groupe peut contribuer ; et la dépendance patronymique – qui se matérialise dans le fait que le héros porte un patronyme qu'il finit par détester.

La destinée de Thésée et celle de Bernard Profitendieu sont marquées par des découvertes qu'ils font par hasard : Thésée découvre les armes cachées sous le rocher, tandis que Bernard trouve par hasard la preuve de l'infidélité de sa mère et, avec elle, du fait qu'il n'est pas le fils naturel d'Albéric Profitendieu. Si, pendant l'enfance et l'adolescence le héros construit son existence à l'intérieur du foyer, selon les règles, en tenant compte et se définissant par rapport aux liens de famille, pour se définir à l'âge mature, le héros doit rompre les chaînes de la famille, doit quitter le foyer pour construire son propre moi.

D'ailleurs, Bernard Profitendieu se compare lui-même avec le héros mythique Thésée, en s'arrêtant justement sur l'élément qui déclenche son désir d'entreprendre la quête de soi-même : l'élément identificateur trouvé par hasard. Si dans le cas de Thésée ce sont les armes cachées sous le rocher, pour Bernard, ce sont les lettres coupables de sa mère, cachées dans un tiroir. L'élément commun, pour les deux, c'est l'élément temporel, l'âge des héros, et l'élément hasard. Les deux héros ont environ le même âge – et Bernard le dit – et l'arrivée du juste moment est marquée par la présence dans le décor d'un élément qui mesure le passage du temps : la pendule. L'autre point de coïncidence, c'est l'élément surprise : les signes distinctifs se trouvent cachés et sont découverts par hasard.

Par Thésée et par Bernard Profitendieu, Gide continue sa lignée de bâtards[1] rendue célèbre par Lafcadio. Le Thésée de Gide et Bernard Profitendieu possèdent les caractéristiques essentielles du bâtard : nature libre rebelle, soustraite aux salissures, à l'hypocrisie et aux compromissions. Il y a chez le bâtard un ferment de révolte à cause de sa naissance non-conformiste et il manifeste un penchant tout spécial pour l'abandon du foyer, pour l'aventure et pour le voyage, qu'il considère comme les moyens privilégiés pour la découverte du moi. Chez Thésée, la bâtardise se manifeste par le désir ardu du héros de s'affirmer, y compris par la violence, pour instaurer un nouvel ordre. Pour ce qui est de Bernard, son côté bâtard est illustré surtout par son refus du lien familial et par son goût pour l'errance :

*Quel avantage pour le bâtard ! Songez donc, celui dont l'être est le produit d'une incartade, d'un crochet de la droite ligne.*[2]

Il y a chez Thésée deux tendances contradictoires qui se manifestent : le refus du lien familial, qui le place dans la lignée des bâtards et qui se manifeste par un permanent désir de s'échapper, par le plaisir de la fuite et par le voyage ; et puis la conscience, contradictoire, de l'appartenance et de la descendance. En bref, il refuse la filiation maternelle et le contrat marital avec une femme, mais il est fier et veut transmettre son

---

[1] Durand, G., *Introduction à la mythodologie, mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996. Le mythème du bâtard se manifeste ainsi également à travers la figure mythique de Thésée. Un mythème peut se manifester et agir du point de vue sémantique dans deux modalités différentes : une patente, l'autre latente. Celle patente se fait par la répétition explicite de son contenu (des situations, des personnages, des emblèmes homologues. Celle latente se fait par la répétition de son schéma intentionnel explicite dans un phénomène très proche des déplacement que Freud a étudiés dans les rêves.Durand offre comme exemple l'analyse des mythèmes dans l'œuvre de Gide et arrive à la conclusion qu'on est en présence de deux formations ou systèmes sémantiques : les mythèmes manifestes, patentes, qui se remarquent par la répétitivité des contenus : le mythème du bâtard

[2] Gide, A., *Les Caves du Vatican*, Pléiade, Paris, 1974, page 854.

ascendance paternelle. Il est doublement fils de roi : d'Egée, sur la Terre et de Poséidon, roi et maître des mers :

*Celles-ci (n. a. mes amours) n'ont du reste eu d'importance que dans la première partie de ma vie ; mais m'ont appris du moins à me connaître, concurremment avec les divers monstres que j'ai domptés. Car « il s'agit d'abord de bien comprendre qui l'on est », disais-je à mon fils Hyppolite ; « ensuite il conviendra de prendre en conscience et en main l'héritage». Que tu le veuilles ou non, tu es, comme j'étais moi-même, fils de roi. Rien à faire à cela : c'est un fait ; il oblige.*[1]

Pendant la jeunesse, la liberté de Thésée se manifeste dans son individualisme accru. Les exploits qu'il entreprend, les monstres qu'il vainc, ce ne sont que des étapes qui construisent son indépendance par rapport aux autres. En luttant contre ses ennemis, il affirme sa différence, sa liberté, son indépendance de tout préjugé, de toute règle morale. La liberté en tant que principe s'oppose fondamentalement au code, au préjugé culturel ou de tout autre type. On se pose le problème si Thésée se circonscrit à quelque code culturel. Notre réponse est négative : dès sa naissance, il appartient à deux cultures différentes, selon ses parents. Puis, son penchant pour le voyage ne le laisse s'attacher à aucun code. De plus, il ne le veut pas, parce que le code signifie contrainte, manque de liberté.

Pour Thésée, le refus de la dépendance se manifeste dans son refus de s'attacher aux femmes qui veulent former une famille avec lui et dans sa résolution d'éliminer son père Egée pour cesser d'être le fils du roi, son héritier, et devenir lui-même roi d'Athènes.

La même haine de la dépendance se manifeste pleinement dans la lettre que Bernard laisse à son père Profitendieu. Notamment, il ne tarde pas de nier sa dépendance morale par rapport à son père : *[…] tout ce que vous avez fait, je vous connais assez pour savoir que c'était pour l'horreur du scandale, pour cacher une situation qui ne vous faisait pas beaucoup d'honneur.*[2] Bernard dénonce dans l'attitude de Monsieur Profitendieu l'hypocrisie de l'homme qui veut garder les apparences devant la société. Ensuite, Bernard s'attache à la dépendance matérielle, en rappelant le fait que c'était surtout sa mère qui avait contribué à la fortune de la famille Profitendieu ; c'est donc encore un lien qui se rompt entre lui et son père. Enfin, Bernard rejette le patronyme de son père, en faisant même recours à des insultes : *Je signe du ridicule nom qui est le vôtre, que je voudrais pouvoir vous rendre, et qu'il me tarde de déshonorer.*[3]C'était le fil apparent qui marquait son appartenance à la famille et surtout à Monsieur Profitendieu, le dernier obstacle que Bernard veut franchir dans son chemin de la découverte du moi.

La destinée de Thésée et celle de Bernard Profitendieu se trouvent sous le signe du voyage. C'est un voyage de la découverte et de la quête de leur identité. La cause de ce voyage est la découverte d'un indice concernant leurs relations familiales et le but/bout du voyage est l'affranchissement de tout lien de détermination.

Une autre caractéristique commune des héros gidiens trouvés sous le signe du mythe de Thésée est leur jeunesse, ce qui est d'ailleurs l'une des caractéristiques générales des héros mythiques. Si dans la mythologie les héros sont forcément jeunes parce que ce qui importe ce sont leurs exploits, pour Gide, la jeunesse des héros est une

---

[1] Gide, A., *Thésée*, Pléiade, Paris, 1974, page 1415.
[2] Gide, A., *Les Faux Monnayeurs* in *Œuvres complètes XII*, Gallimard NRF, Paris, 1933, page 37.
[3] idem., page 39.

manière de marquer le fait qu'ils se trouvent au début d'un chemin qui les conduira à leur vrai moi. Ils se soumettent ou sont soumis à des épreuves initiatiques qui les font mûrir. Dans le cas de Thésée, ces épreuves sont les luttes avec les divers monstres, la preuve à laquelle il est soumis par le roi Minos et lorsqu'il apporte la bague et, finalement, la preuve du Labyrinthe. Pour Bernard Profitendieu la preuve est la découverte des lettres de sa mère, pour Laura Douviers la grossesse qu'elle doit vivre seule, pour Georges l'essai est le suicide de Boris, pour Edouard, c'est l'amour interdit qu'il sent pour Laura.

La vision sur la liberté change avec l'âge et le sentiment de liberté se trouve en étroite relation avec la détermination spatiale. La maturité apporte pour Thésée la stabilité morale, mais aussi un figement dans l'espace. Or, se fixer sur un territoire, construire une famille, signifie appartenir, donc renoncer à sa liberté. Appartenir, c'est accepter un code. Mais, en tant que roi et unificateur d'Athènes, Thésée ne se rapporte plus seulement à sa liberté individuelle, mais à la liberté de l'individu en général. Or, l'individu déjà n'agit plus seul, en dehors d'une communauté et des codes. L'intérêt de l'individu doit donc se subsumer à l'intérêt de la communauté, surtout si la liberté de l'individu nuit à l'unité de la communauté. Si le roi renonce à sa liberté ou à une partie de sa liberté, alors chaque athénien doit faire autant, pour contribuer de l'unification d'Athènes. Comme roi, Thésée arrive à croire que :

*[…] l'homme n'est pas libre, qu'il ne le serait jamais et qu'il n'était pas bon qu'il le fût.*[1]

Il y a dans le texte des références claires sur les modifications qui surviendront dans le moi de Thésée. Son existence est indissolublement liée à la fatalité. Tout d'abord, parce qu'il l'est en tant que héros ; ensuite parce qu'il fait partie d'une lignée. Or, la fatalité est le contrepoids de la liberté. Cela revient à dire que la liberté de Thésée est limitée, et il accomplira sans doute sa destinée : sur le plan social il deviendra fondateur de la cité, sur le plan individuel il fondera une famille, mais perdra son fils. Les deux tendances agissent donc comme des contrepoids : la liberté et la fatalité : les deux composantes essentielles du mythe, selon Gide :

*La mythologie païenne, à proprement parler, n'a pas de mystères[…] Mais l'erreur c'est de ne consentir à reconnaître dans le mythe que l'histoire imagée des lois physiques, et de ne voir dans tout le reste que le jeu de la Fatalité.*[2]

*[…] si insoucieux que tu paraisses et que tu te croies, tu n'échapperas pas, non plus qu'échappait Hercule, ou Jason, ou Persée, à la fatalité qui vous modèle.*[3]

**Spatialisation et découverte du moi**

Les des deux verbes qui régissent l'évolution des personnages gidien sont *être* et *paraître*. Ces deux verbes régissent également l'existence de Bernard Profitendieu. Son enfance et son adolescence s'étaient trouvées sous le signe du paraître : n'ayant connu sa vraie origine jusqu'à l'âge de seize ans, il a vécu comme fils de Monsieur Profitendieu, dans une famille qui paraissait être la sienne. Il a quitté sa maison à la recherche de son vrai être, qu'il a cru trouver loin des siens. Mais, arrivé en Suisse avec Laura et Edouard, il tombe amoureux de cette femme et considère même la possibilité

[1] Gide, A., *Thésée*, Pléiade, Paris, 1974 page 1448.
[2] Gide, A., *Considérations sur la mythologie grecque* in *Œuvres complètes* X, NRF Gallimard, Paris, 1933, page 149.
[3] Gide, A., *Thésée*, Pléiade, 1974 page 1447.

de se réconcilier avec Monsieur Profitendieu, ce qu'il finira par faire, d'ailleurs. Il éprouve un moment le doute que le chemin qu'il avait choisi conduise vraiment à son vrai moi :

*Oh ! Laura ! Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. Presque tous les gens que j'ai connus sonnent faux ! Valoir exactement ce qu'on paraît ; ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut… On veut donner le change, et l'on s'occupe tant de paraître, qu'on finit par ne plus savoir qui l'on est…*[1]

Quant à la vie de Thésée, elle se divise principalement dans deux grandes périodes, l'une qui correspond à la jeunesse, l'autre à la maturité. La jeunesse est marquée par les exploits héroïques, par les aventures galantes et par le voyage: donc, par le désir de s'échapper. C'est l'étape de sa bâtardise, de l'épanchement de l'individualisme. La maturité marque chez Thésée le besoin de stabilité qui se manifeste dans une égale mesure au niveau personnel et au niveau social : il se marie avec Phèdre et, en tant que roi, il accomplit le synœcisme, ce qui fait de lui un créateur. C'est l'étape de la conscience sociale. Les deux étapes trouvent aussi une référence spatiale : Cnossos et représentatif pour l'individualisme, tandis qu'Athènes est le cadre de son accomplissement social. Entre les deux, le labyrinthe, comme espace transitoire, où Thésée entre bâtard et sort créateur, le lieu où Thésée retrouve sa vraie voie. La transition est accomplie partiellement par Dédale et ses prophéties qui annoncent que Thésée sera *le vaillant rassembleur de cités*[2], mais aussi par Thésée lui-même, car une forte crise de conscience se déclenche au moment du passage par le labyrinthe.

La première partie des *Faux Monnayeurs* est placée aussi sous le signe d'une vaste spatialisation, où les héros vagabondent constamment, tandis que la deuxième et la troisième parties apparaissent comme des espaces de stabilité. Dès l'incipit du roman, la découverte inopinée par Bernard d'une lettre attestant sa bâtardise, alors qu'il s'amusait à réparer une pendule, sonne le départ pour l'aventure. Bernard vit ou veut vivre son départ comme une vraie délivrance de l'espace oppressif de la famille. Egalement, le destin d'Olivier, de Laura et de Vincent sont placés sous le signe du départ et de la rupture : Bernard quitte le joug familial, Laura s'affranchit de la monotonie conjugale, Vincent rompt avec Laura, à laquelle il préfère Lilian Griffith. Olivier part loin de sa famille.

Tous ces départs ont comme point commun une découverte qui joue le rôle de catalyseur : Bernard découvre les lettres de sa mère, Edouard quitte brusquement l'Angleterre à la suite de la lettre de Laura ; Olivier part pour Vizzavone après avoir reçu une lettre de Bernard.

La troisième partie du roman est marquée, comme dans le cas de Thésée, par le retour, de sorte que chaque personnage reprend, à la fin du voyage, sa place : Bernard retourne chez son père, Laura revient auprès de son mari, Olivier reprend sa place auprès d'Edouard avec la bénédiction maternelle, Georges revient à sa mère.

Comme nous l'avons précisé, le voyage occupe une place importante dans la vie et dans la formation de Thésée, de Bernard Profitendieu, de Laura Douviers, de Vincent Molinier ou d'Edouard. Nous en distinguons quatre catégories : *le voyage gnoséologique*, parsemé d'obstacles, le chemin sinueux, *le voyage-descente* qui représente le passage dans un autre territoire, auquel il appartient également et *le voyage-retour*.

---

[1] Gide, A., *Les Faux Monnayeurs* in *Œuvres complètes* XII, Gallimard NRF, Paris, 1933, page 291.

[2] Gide, A., *Thésée*, Pléiade, Paris, 1974, page 1445.

Les voyages de Thésée signifient quêtes d'une vérité, quête et découverte d'un centre spirituel[1]. Le voyage ne représente pas nécessairement une volonté de se déplacer, mais plutôt une volonté de changer, le désir d'éprouver de nouvelles expériences. D'après Jung, le voyage est la preuve d'un mécontentement qui pousse la personne vers la quête et la découverte de nouveaux horizons. Jung voit dans ce désir du voyage la quête des origines, de la Mère.

Il faudrait maintenant s'arrêter de plus près sur les voyages de Thésée, vu que nous avons déjà souligné le fait que la vie des principaux personnages des *Faux Monnayeurs* se trouve sous le signe du voyage. Quant à eux, nous remarquons à ce point seulement le fait que, dans le cas le voyage-descente manque.

La jeunesse de Thésée est marquée par le voyage : c'est le grand voyage qui doit le mener de Trézènes, terre de sa mère Aethra, jusqu'à Athènes, chez son père Egée. Chez Gide, cette période est présentée d'une manière lapidaire. Le voyage qui marque la jeunesse de Thésée est le voyage vers la Crète. Il s'offre à faire partie du groupe de quatorze jeunes filles et jeunes gens qui devraient constituer le tribut des Athéniens pour le roi Minos de la Crète, en fait pour le Minotaure. Ce voyage est pour Thésée une preuve de courage et de virilité.

Ce voyage provoque la rencontre entre deux sociétés et deux codes de civilisation totalement différents. Dans le luxe et le raffinement des Crétois, Thésée se sent dépaysé et mal à l'aise. C'est parce que ce luxe représente de pures conventions, des règles et des codes, donc des contraintes, tellement haïs par Thésée. En Crète, chez le roi Minos, il peut observer les liens familiaux, tellement étrangers pour lui, qui n'avait pas vécu dans une famille conventionnelle. Sa bâtardise se fait de nouveau jour : pour lui, la valeur réside dans l'individu et non pas dans les conventions sociales. Or, en Crète, il voit que chaque individu se rapporte aux autres, par des codes sociaux :

*Les regards se fixaient sur moi ; et devant converser, je paraissais encore plus gauche. Dieu ! que je me sentais donc emprunté ! Moi, qui n'ai jamais rien valu que seul, pour la première fois j'étais en société. Il ne s'agissait plus de lutter et de l'emporter par la force, mais de plaire, et je manquais d'usage et rangement.*[2]

Pendant le voyage en Crète, Thésée subit la *preuve*[3]. A son arrivée en Crète, il avait prétendu être le fils de Poséidon, et maintenant il doit le prouver. Cette preuve de l'identité est constituée par le voyage-descente dans la mer. Cet épisode est renouvelé par Gide, qui en exclut la rencontre entre Thésée et son père divin Poséidon. Si le voyage gnoséologique se déroule sur l'horizontale, le voyage vers son père se fait sur la verticale. Puisqu'il s'agit d'une descente dans la mer, nous voyons ce voyage comme une quête de l'identité. Mais, c'est justement ici la tricherie dans le *Thésée* de Gide, et cette tricherie s'applique au niveau de l'identité. Thésée sait qu'il est le fils de Poséidon et il se sert de cette identité pour impressionner le roi Minos. Mais, comme preuve de sa bâtardise, il doute que son père le reconnaisse, ou, mieux, il n'attache aucune importance à cette ascendance, comme il n'en attache au lien avec Egée. On pourrait même dire qu'il s'agit d'un plan prémédité de Thésée. Il sait qu'il devra prouver sa filiation, mais il sait également qu'il n'a aucune intention de rencontrer Poséidon. C'est pour cela qu'il se munit des pierres précieuses qu'il dissimule sous sa ceinture et qu'il

---

[1] cf., Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Editions Robert Laffont, Paris, 2000.
[2] Gide, A., *Thésée*, Pléiade, Paris, 1974, page 1425.
[3] Propp, V., *Morphologie du conte*, Editions du Seuil, Paris, 1970.

prétend rapporter de Poséidon lui-même. On se rappelle que dans la version de Plutarque, Thésée rencontre vraiment Poséidon, lui donne les signes de sa royauté :

*Je plongeai, dûment entraîné, profondément, et ne reparus à la surface qu'après avoir sorti de l'escarcelle une agate onyx et deux chrysoprases.*[1]

Placer la descente dans la mer sous le signe de la ruse et de la tricherie signifie affirmer encore une fois le caractère bâtard du Thésée gidien. Et voilà que Thésée est un personnage qui contribue lui-aussi de la mise en œuvre de la doctrine gidienne du refus de tout lien familial, de toute contrainte. Thésée est un alter ego du moi auctorial gidien, un moi qui veut affirmer sa personnalité et sa différence en dehors de toute influence familiale.

Comme la descente dans la mer ou comme la sortie du Labyrinthe, le chemin du retour se trouve également sous le signe de la tricherie. A son départ d'Athènes, Thésée avait promis de déployer les voiles blanches qui remplaceraient celles noires, comme signe de la victoire contre le Minotaure. Mais, en rentrant, Thésée garde les voiles noires. La légende de Thésée selon Plutarque lance la thèse de l'oubli à cet égard. Chez Gide, l'équivoque quant à l'oubli est lancé par Thésée lui-même qui suggère une préméditation. Cette thèse de la préméditation serait soutenue par le caractère bâtard de Thésée, qui est dérangé par la dépendance familiale et, de plus, Gide lui-même suggère cette thèse dans ses *Considérations sur la mythologie grecque* :

*C'était quelqu'un de très bien, Egée, mon père ; […] J'ai regret d'avoir causé sa mort par un fatal oubli : celui de remplacer par les voiles blanches les voiles noires du bateau qui me ramenait de Crète, ainsi qu'il était convenu de mon entreprise hasardeuse. On ne saurait penser à tout. Mais à vrai dire et si je m'interroge, ce que je ne fais jamais volontiers, je ne puis jurer que ce fût vraiment un oubli. Egée m'empêchait, vous dis-je…*[2]

La deuxième partie de la vie de Thésée, celle de fondateur de la cité, est beaucoup liée à l'idée d'*héritage*, de lignée. Si dans la jeunesse le voyage représentait le désir de s'enfuir et de fuir à toute détermination, la maturité apporte le désir de léguer. Le premier légataire est son fils Hyppolite. On pourrait à juste raison se demander pourquoi Thésée ne s'attache pas à son fils Ménalippe, qu'il écarte totalement de sa trajectoire. Nous pensons que Thésée rejette Ménalippe parce qu'il est fils d'une mère qui représente trop tôt l'idée d'appartenance et de foyer. De plus, la mère de Ménalippe est un trophée, tout comme les monstres qu'il a vaincus dans sa jeunesse. Par contre, Hyppolite est fils royal. Sa mère Antiope a une figure mi-féminine, mi-masculine, car elle a un seul téton, mais elle suggère dans la même mesure une figure virginale. Elle est une conquête, un rival égal pour Thésée. De plus, sa mort dispense Thésée de tout devoir conjugal. La préférence de Thésée pour Hyppolite c'est la préférence pour son double, pour une image presque identique. C'est la même rivalité mimétique qui poussera Thésée à faire tuer sans remord son fils.

Comme nous avons pu voir, dans les cas des deux personnages analysés, le penchant pour le voyage correspond à leur désir de liberté et de fuir à leurs familles. La famille, par contre, est vue comme l'espace de la dépendance, de la contrainte et de la mort de l'individualisme. Ce qui ont de commun les voyages de Thésée et de Bernard, c'est tout d'abord leur cyclicité, le désir d'évasion, le désir d'expérimenter, la fuite du foyer. Par le voyage, les deux héros gidiens veulent se libérer, affirmer leur côté bâtard et se trouver une identité et dehors de la lignée familiale. pendant le voyage, les héros

[1] Gide, A., *Thésée*, Pléiade, Paris, 1974, page 1424.
[2] Gide, A., *Thésée,* Pléiade, Paris, 1974, page 1416.

se découvrent, comme différents de leurs familles, mais aussi comme appartenant à un certain espace et à une certaine famille : la cité d'Athènes dans le cas de Thésée, la famille Profitendieu dans le cas de Bernard. Pour chacun d'eux, le voyage finit par le retour, chacun avec une nouvelle identité, différente de celle qu'ils avaient connue au début, mais qui n'exclut plus l'appartenance.

***Œuvres de référence***

Gide, A., *Les Faux-Monnayeurs* dans *Œuvres complètes,* tome IV, NRF Gallimard, Paris, 1933
Gide, A., *Thésée*, Pléiade, Paris, 1974

**Bibliographie critique**

Annequin, A., *Les Caricatures de femmes dans Thésée d'André Gide,* in *Travaux et recherches de L'U.M.L.V.*, numéro 8, Littératures, Roman nouveau, Nouveau Roman, Université de Marne-la-Vallée, octobre, 2003
**Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres,* Editions Robert Laffont, Paris, 2000.**
Durand, G., *Introduction à la mythodologie, mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996
Durosay, D., *Thésée roi. Essai sur le discours politique dans le* Thésée *de Gide* in *Bulletin des amis d'André Gide*, volume XXIII, numéro 106, avril 1995
Genova, P.-A., *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Indiana, Purdue University Press, 1960
Gide, A., *Considérations sur la mythologie grecque* in *Œuvres complètes* X, NRF Gallimard, Paris, 1933
Goulet, A., *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Lettres modernes Minard, Paris, 1985
Goulet, A., *Edouard le démoniaque*, in *Roman 20-50*, numéro 11, 1991
Lachasse, P., *Thésée, le labyrinthe du récit* in *Bulletin des amis d'André Gide*, volume XXIII, numéro 106, avril 1995
Masson, P., *Thésée entre deux cinquantenaires* in *Bulletin des amis d'André Gide*, volume XXIII, numéro 106, avril, 1995
Collectif, La Nouvelle Revue Française, *Hommage à André Gide 1869-1951***,** N.R.F., Paris, 1951
Propp, V., *Morphologie du conte*, Editions du Seuil, Paris, 1970.
Renault, P., *Gide, Plutarque et la légende de Thésée* in B.A.A.G., volume XXIII, numéro 106, avril, 1995
Sellan, S., *Les Faux-Monnayeurs : à la recherche de formes nouvelles*, in *Travaux et recherches de L'U.M.L.V., numéro 8, Littératures, Roman nouveau, Nouveau Roman*, Université de Marne-la-Vallée, octobre, 2003

# *LE DISCOURS AMOUREUX. APPLICATION SUR UN FRAGMENT DE « MANON LESCAUT »*

**Alexandrina MUSTĂȚEA**
**Universitatea din Pitești**

***Résumé:*** *Notre communication étudie les marques de l'affectivité telles qu'elle apparaissent dans le discours de Des Grieux, à la fois je narrant et je narré, qui relate sa rencontre inattendue avec Manon Lescaut après deux ans de séparation. Ces marques se retrouvent à tous les niveaux de la langue : lexical, sémantique, syntaxique, phonétique et discursif. L'enjeu de l'analyse est le rapport entre l'émotion du vécu et celle du dit et la manière dont il se matérialise dans le discours du narrateur.*

***Mots-clés*** *: affectivité, je narrant, je narré*

Le fragment que nous analysons relate la rencontre de Des Grieux et de Manon après une longue période de séparation, suite à l'infidélité de la femme aimée :

*Je demeurai interdit à sa vue, et ne pouvant conjecturer quel était le dessein de cette visite, j'attendais, les yeux baissés et avec tremblement, qu'elle s'expliquât. Son embarras fut, pendant quelque temps, égal au mien, mais, voyant que mon silence continuait, elle mit la main devant ses yeux, pour cacher queluqes larmes. Elle me dit, d'un ton timide, qu'elle confessait que son infidélité méritait ma haine, mais que, s'il était vrai que j'eusse jamais eu quelque tendresse pour elle, il y avait eu, aussi bien de la dureté à laisser passer deux ans sans prendre soin de m'informer de son sort, et qu'il y en avait beaucoup encore à voir dans l'état où elle était* ***en a présence,*** *sans lui dire une parole. Le désordre de mon âme, en l'écoutant, ne saurait être exprimé.*

*Elle s'assit. Je demeurai debout, le corps à demi tourné, n'osant l'envisager directement. Je commençai plusieurs fois une réponse, que je n'eus pas la force d'achever. Enfin, je fis un effort pour m'écrier douloureusement : «Perfide Manon ! Ah ! perfide ! perfide ! » Elle me répéta, en pleurant à chaudes larmes, qu'elle ne prétendait point justifier sa perfidie. « Que prétendez-vous donc ? » m'écriai-je encore. « Je prétends mourir, répondit-elle, si vous ne me rendez votre coeur, sans lequel il est impossible que je vive. – « Demande donc ma vie, infidèle ! repris-je en versant moi-même des pleurs, que je m'efforçai en vain de retenir. Demande ma vie, qui est l'unique chose qui me reste à te sacrifier ; car mon coeur n'a jamais cesser d'être à toi. » A peine eus-je achevé ces derniers mots, qu'elle se leva avec transport pour venir m'embrasser. Elle m'accabla de mille caresses passionnées. Elle m'appela par tous les noms que l'amour invente pour exprimer ses plus vives tendresses. Je n'y répondais encore qu'avec langueuer. Quel passage, en effet, de la situation tranquille où j'avais été, aux mouvements tumultueux que je sentais renaître ! J'en étais épouvanté. Je frémissais, comme il arrivelorsqu'on se trouve la nuit dans une campagne écartée : on se croit transposé dans un nouvel ordre de choses ; on y est saisi d'une horreur secrète, dont on ne se remet qu'après avoir considéré longtemps tous les environs.*

*Nous nous assîmes l'un près de l'autre. Je pris ses mains dans les miennes. « Ah ! Manon, lui dis-je en la regardant d'un oeil triste, je ne m'étais pas attendu à la noire trahison dont vous avez payé mon amour. Il vous était bien facile de tromper un coeur dont vous étiez la souveraine absolue, et qui mettait toute sa félicité à vous plaire et à vous obéir. Dites-moi maintenant si vous en avez trouvé d'aussi tendre et d'aussi*

*soumis. Non, non, la nature n'en fait guère de la même trempe que le mien. Dites-moi du moins, si vous l'avez quelquefois regretté. Quel fond dois-je faire sur ce retour de bonté qui vous ramène aujourd'hui pour le consoler ? Je ne vois que trop que vous êtes plus charmante que jamais ; mais au nom de toutes les peines que j'ai souffertes pour vous, belle Manon, dites-moi si vous serez plus fidèle. »*

*Elle me répondit des choses si touchantes sur son repentir, et elle s'engagea à la fidélité par tant de protestations et de serments, qu'elle m'attendrit à un degré inexprimable. « Chère Manon ! lui dis-je, avec un mélange profane d'expressions amoureuses et théologiques, tu es trop adorable pour une créature. Je me sens le coeur emporté par une délectation victorieuse.*

*Tout ce qu'on dit de la liberté à Saint-Sulpice est une chimère. Je vais perdre ma fortune et ma réputation pour toi, je le prévois bine : je lis ma destinée dans tes beuax yeux ; mais de quelles pertes ne serai-je pas consolé par ton amour ! Les faveurs de la fortune ne me touchent point; la gloire me paraît une fumée ; tous mes projets de vie ecclésiastique étaient de folles imaginations ; enfin tous les biens différents de ceux que j'espère avec toi sont des biens méprisables, puisqu'ils ne sauraient tenir un momnet, dans mon coeur, contre un seul de tes regards. »*

Entré au séminaire pour y cacher son chagrin amoureux et pour essayer d'y guérir, le jeune homme avait fini par oublier apparemment sa maîtresse, lorsque l'arrivée inopinée de celle-ci le bouleverse totalement, effaçant d'un coup le calme qu'il avait cru avoir gagné.

Toute la scène est réalisée de la perspective du narrateur homodiégétique, à la fois *je narrant* et *je narré*. Celui-ci relate les faits et rapporte directement ses propres paroles. Quant aux paroles de Manon, elles sont le plus souvent présentées sous forme de discours indirect.

L'enjeu de notre communication est le rapport entre l'émotion du vécu et celle du dit et la manière dont il se matérialise dans le discours du narrateur.

Dans le premier paragraphe, la narration au passé simple se résume à marquer les mouvements des protagonistes – la surprise du héros à la vue de Manon et l'embarras de la femme devant le silence de son ancien amant. L'essence de la séquence est représentée par le rapport indirect des paroles de l'héroïne et des éléments non-verbaux qui les accompagnent. Le langage verbal se double du langage du corps, tenant lieu de commentaires. Car le narrateur n'en fait pas, laissant au compte de la lecture l'interprétation des paroles, des gestes, de la mimique, de l'attitude, etc. des protagonistes. Le texte se charge ainsi d'implicite, de sous-entendus générateurs de tension pathémique.

La surprise de héros se traduit par le qualificatif *interdi*, son bouleversement étant trahi par les *yeux baissés* et le *tremblement*. Après la première phrase du texte, qui est centrée sur le *je narré*, le *je narrant* concentre son attention sur la femme, pour présenter son attitude et pour rapporter ses paroles. Le narrateur n'est pas omniscient, il ne relate que ce qu'il voit et ce qu'il entend, sans pénétrer dans l'univers intérieur de la femme. Les ressorts intimes qui la font agir et parler ne lui sont pas connus. Ce qui n'empêche le lecteur de lire au-delà du discours du narrateur ce qui se cache derrière les apparences.

L'attitude de Manon est vue à travers les yeux de l'amoureux, touché de la voir embarrassée et croyant à la sincérité des gestes et des paroles de l'être qui l'a déjà trahi une fois. La main qui cache les larmes ne fait que mieux attirer l'attention sur celles-ci, suggérant la peine, la honte, le repentir, éléments d'une stratégie de reconquête de

l'amant perdu, stratégie que celui-ci est incapable de saisir, aveuglé par l'émotion de la rencontre et par la renaissance de l'amour qu'il avait cru mort. Des Grieux ne fait qu'enregistrer le *ton timide* dont la femme lui parle, sans se rendre compte du fait que derrière celui-ci se cache la détermination de l'amener là où elle veut.

Manon semble orienter son discours vers la demande de pardon, en assumant sa culpabilité : *Elle me dit, ..., qu'elle confessait que son infidélité méritait ma haine...*, pour tourner brusquement, par le *mais* anti-implicatif vers le reproche, voilé il est vrai, mais non moins présent. Non seulement Des Grieux avait gardé le silence durant les deux années qui se sont écoulées depuis leur séparation, mais il continue à se taire, en ignorant la peine que sa présence lui provoque. Sans saisir la stratégie si évidente de Manon, le jeune homme est complètment bouleversé, incapable de rainonner : *Le désordre de mon âme, en l'écoutant, ne saurait être exprimé.*

Le second paragraphe fait place au dialogue des deux amoureux, après une brève présentation de leur attitude physique et psychique : *Elle s'assit* marque le fait que Manon a fini pour le moment sa part, laissant le tour de rôle à Des Grieux. La position corporelle de celui-ci – *debout, à demi tourné, n'osant l'envisager directement* – ainsi que son incapacité de répondre, témoignent de son indécision, de son hésitation, de son incertitude, en un mot de sa faiblesse face à ses propres sentiments, et de la forte émotion qu'il éprouve en présence de son ancienne maîtresse.

Lorsqu'il trouve la force de parler, il le fait sous l'empire de l'émotion, ne réussissant qu'à s'écrier : *Perfide Manon ! Ah ! perfide ! perfide !* Les appelatifs-vocatifs et leur répétition sont les marques formelles de l'état affectif du protagoniste – l'agitation, la perte du contrôle, la souffrance, qui explosent dans le reproche que le héros ne peut pas contenir.

La réponse de Manon prend toujours la forme du discours indirect : *Elle me répéta (...) qu'elle ne prétendait point justifier sa perfidie*, complétée par la description de son attitude physique - *en pleurant à chaudes larmes*, qui renforce l'effet des paroles et s'inscrit dans le continuum du langage corporel amorcé dans le moment antérieur par les larmes qu'elles voulait apparemment cacher.

Ne pas se justifier peut avoir deux significations complémentaires : considérer que son péché est impardonnable, qu'il n'existe de justification possible, ou, tout simplement ne pas savoir comment justifier ses actes, ne pas trouver concrètement de justification. On pourrait conjecturer que Manon fait croire à la première signification pour cacher en réalité la seconde. Cette idée semble être confirmée par la suite du dialogue, direct cette fois-ci : à la question de Des Grieux *Que prétendez-vous donc ?*, Manon répond d'une manière inattendue, jouant sur le second sens du verbe *prétendre – vouloir* : *Je prétends mourir*. En laissant entendre qu'elle mourra s'il ne lui rend pas son coeur, elle se sent justifiée à prétendre elle-même d'être pardonnée et aimée par le chevalier. Le fait que Des Grieux est sensible à ce **chantage sentimental** résulte de son explosion verbale et non verbale, extrêmement suggestive et éloquente : *Demande donc ma vie, infidèle ! repris-je en versant moi-même des pleurs que je m'efforçais en vain de retenir*. Il a la faiblesse d'avouer n'avoir jamais cessé de l'aimer, ce qui signifie l'acceptation de la défaite. Manon profite immédiatement de la situation pour marquer définitivement sa victoire par des gestes et des paroles qui ne peuvent mener qu'à la soumission totale de son amant : *elle se leva avec transport pour venir m'embrasser. Elle m'accabla de mille caresses passionnées. Elle m'appela par tous les noms que l'amour invente pour exprimer ses plus vives tendresses*. Des Grieux essaie de s'opposer encore à l'assaut de Manon, mais plutôt de manière formelle, sans grande

convition, dans un effort pitoyable de sauver sa face : *Je n'y répondais encore qu'avec langueur*. Cet *encore* laisse entendre que la résistence du héros sera de courte durée.

La suite du paragraphe témoigne d'une certaine distance qui va croissant vers le final par le passage du *je* particularisant au *on* généralisant : *Je frémissais, comme il arrive lorsqu'on se trouve la nuit dans une campagne écartée : on se croit transposé dans un nouvel ordre des choses...*

A part deux énoncés narratifs qui précisent la situation – *Nous nous assîmes l'un près de l'autre* et *Je pris ses mains dans les miennes*, laissant encore une fois parler le langage du corps – le troisième paragraphe comprend les dires de Des Grieux sous forme de discours direct rapporté : *Ah ! Manon, lui dis-je en la regardant d'un oeil triste, ...* L'incise est l'unique interventions du narrateur dans le discours du protagoniste. Celui-ci ne peut retenir ses reproches, rappelant à l'infidèle la *noire trahison*, tout en peignant son propre portrait d'amoureux soumis à la volonté de la *souveraine absolue*. Cette déclaration indirecte d'amour est suivie par une succession d'interrogations directes et indirectes presque rhétoriques. Que Manon réponde dans le sens attendu par Des Grieux, du fait qu'il semble même suggérer ces réponses, ne leur hôte pas le caractère de rhétoricité. Par ces interrogations, le héros cherche à se rassurer, à éliminer ses propres doutes concernant les sentiments de Manon et sa capacité / volonté de lui rester fidèle. Il s'intéresse si les autres amants de Manon se sont élevés à la hauteur de son amour. Le caractère rhétorique de la question est mis en évidence par le fait que c'est le héros lui-même qui y répond : *Non, non, la nature n'en fait guère de la même trempe que le mien*. Au fond, il s'agit encore une fois d'une déclaration indirecte d'amour. La suite – a-t-elle regretté son infidélité ?, sera-t-elle plus fidèle à l'avenir ? – représente des invitations à des réponses affirmatives, ce que Manon ne tardera pas de lui fournir.

Le dernier paragraphe comporte, dans un premier mouvement, un simple rapport de fait de paroles : on n'est pas en présensce des mots prononcés par Manon, mais d'un résumé de leur contenu fait par le narrateur : *Elle me répondit des choses si touchantes sur son repentir, et elle s'engagea à la fidélité par tant de protestations et de serments, qu'elle m'attendrit à un degré inexprimable*. L'attendrissement du héros est le signe pathémique de la défaite, de l'abandon total à la passion. Le discours direct rapporté qui clot le fragment présente la déclaration amoureuse de Des Grieux, qui laisse entendre qu'il quitte la vie ecclésiastique pour suivre la femme aimée. Le discours, analysé par le *je narrant* dans une incise métalinguistique – *lui dis-je, avec un mélange profane d'expressions amoureuses et théologiques* – exprime non seulement la passion du protagoniste, mais également la conscience qu'il a de sa perte, l'abandon volontaire de tous les biens terrestres en faveur des joies que l'amour de Manon pourrait lui offrir. Au fond, le discours direct de Des Grieux est un hymne à l'amour. Nous sommes en présence de l'amour-passion qui, sans être aveugle, se laisse aveugler à bon escient, par choix volontaire.

La différence entre les deux protagonistes, telle qu'elle se laisse deviner du texte, est que le véritable amoureux est Des Grieux, qui s'abandonne à ce qu'il sent et exprime ses sentiments et ses pensées directement, honnêtement, sans arrière-pensées, sans une stratégie quelconque, par effluves sentimentales qui explosent en une multitudes de termes axiologiques, évaluatifs, surtout des adjectifs ( *perfide, infidèle, tendre, charmante, belle, fidèle, adorable*, etc.) et affectifs, le plus souvent des substantifs - noms de sentiments et d'états (*coeur, transport, caresses, peine, amour, tendresses, félicité, repentir, serments*, etc.). L'amertume de l'amant trahi, la jalousie,

l'angoisse devant l'incertitude de l'avenir, la passion presque intenable, etc. trouvent le vocabulaire caractéristique du discours amoureux.

L'agitation, le bouleversement sentimental du héros se traduit au niveau syntaxique par l'abondance d'appellatifs-vocatifs (*Perfide Manon, infidèle, chère Manon,* etc.), de phrases exclamatives (*Perfide Manon ! Ah ! perfide ! perfide !* , *Demande donc ma vie, infidèle ! , ; mais de quelles pertes ne serai-je pas consolé par ton amour !* , etc.) et de phrqses interrogatives (*Que prétendez-vous donc ?, Quel fond dois-je faire sur ce retour de bonté qui vous ramène aujourd'hui pour le consoler ?* , etc.) et de phrases injonctives (. *Dites-moi maintenant si vous en avez trouvé d'aussi tendre et d'aussi soumis., Dites-moi du moins, si vous l'avez quelquefois regretté.* , etc.)

Le tumulte émotionnel du héros a son équivalent linguistique au niveau rythmique aussi : c'est par saccades, par montées et descentes répétées de segments courts que le trop plein sentimental se manifeste, suivant la respiration précipité de celui qui est presque hors de lui. Les ruptures rythmiques sont les marques du crescendo pathémique.

Le héros ne cache rien, il étale naïvement ses pensées et ses sentiments devant Manon, lui offrant même des pistes à suivre, comme s'il voulait lui-même sa propre perte. Il n'y a presque pas de sous-entendu dans son discours. De toute façon pas de nature stratégique. En échange, le discours du *je narrant* est lacunaire, donnant lieu aux interprétations du non dit.

Il faudrait enfin souligner comme caractéristique majeure du texte la réduction de la distance entre *le vécu* et *le dit* ultérieur, ce qui suggère, d'une part, la persistance de l'état pathémique même après la consommation des faits, la durée indeterminée, indéfinie de l'amour et, d'autre part, l'incapacité du *je narrant* de se détacher du *je narré*, de s'objectiver, de regarder avec calme les événements et les états présentés. C'est un trait définitoire du roman sentimental du XVIII $^{e}$ siècle, qui le différencie nettement de la prose « rationaliste », basée justement sur le détachement ironique du narrateur par rapport aux faits relatés.

Manon, sans être malhonnête, n'en est moins intéressée à obtenir une victoire et donc elle emploie, plus ou moins consciemment une stratégie de séduction et de conquête. Elle se sert tout premièrement de son charme naturel irrésistible – beauté, douceur, air innocent – auquel s'ajoute des armes féminines redoutables telles larmes, voix timide, caresses, baisers, en un mot le langage du corps à grand pouvoir pathémique.

Sa stratégie discursive proprement dite, telle qu'elle se laisse voir à travers le discours englobant qui la véhicule, est flexible, se pliant à chaque moment à l'évolution de l'état pathémique de son amant, état qu'elle provoque d'ailleurs en bonne mesure.

Manon admet dès le commencement son infidélité, montrant à la fois sa sincérité et son repentir et gagnant de la sorte un certain ascendant moral à même d'améliorer sa face positive et de diminuer ainsi la perception du péché lui-même. Elle passe ensuite à l'attaque, accusant le chevalier de froideur, de dureté, d'insensibilité devant sa souffrance, se rapportant aussi bine au temps écoulé depuis leur séparation, qu'au moment présent, lui donnant à entendre qu'elle n'a jamais cessé de l'aimer, qu'elle l'aime donc encore. Elle gagne du terrain, à mesure que l'émotion de Des Grieux va croissant. Le point culminant est marqué par la seule réplique sous forme de discours direct de Manon, réplique qui donne le coup de grâce au héros : *Je prétends mourir,( ...) si vous ne me rendez votre coeur, sans lequel il est impossible que je vive.* Après cette pathétique déclaration d'amour, elle ne fait que de consolider sa victoire,

en la soutenant par des paroles et des gestes à même d'annihiler toute éventuelle opposition de Des Grieux.

L'Abbé Prévost s'avère être un bon psychologue et un fin connaisseur des marques linguistiques et stylistiques de l'affectivité ainsi que des stratégies discursives spécifiques aux relations interpersonnelles amoureuses. Sa création s'inscrit parfaitement dans les tendances du roman sentimental de son époque, tout en marquant de façon décissive ses évolutions ultérieures.

**Bibliographie**

Bertrand, D., *Précis de Sémiotique,* Nathan Université, Paris, 2000

Coquet, J.-Cl. *Le Discours et son sujet. Essai de grammaire modale* (vol.1), *Pratique de la grammaire modale* (vol.2), Klincksieck, Paris, 1984, 1985 ; *La Quête du sens*, PUF, Paris,1997

Greimas, A.-J. & Fontanille, J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991

Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*Armand Colin, , Paris, 1986

Kerbrat-Orecchioni, C., *L'énonciation. Dde la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980.

# *DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE ET POLYPHONIE DANS LES CONFESSIONS DE J.J. ROUSSEAU*

**Carmen ONEL**
**Université de Pitesti**

***Résumé:*** *Le discours autobiographique est le discours où l'auteur, le narrateur et le personnage principal sont la même personne. C'est un discours à deux actants, je narrant et je narré, qui coexistent et qui donnent à l'auteur la possibilité de s'identifier au je d'autrefois ou de prendre du recul. C'est dans ce dernier cas qu'on peut parler de polyphonie, c'est-à-dire de la pluralité de voix et de consciences présentes dans le discours.*

*Les figures polyphoniques qui dominent le Livre I des Confessions de J.J. Rousseau sont le discours rapporté en style direct, la nominalisation et l'interrogation rhétorique.*

*La fréquence des trois figures polyphoniques et des autres telles la négation ou le discours indirect confèrent au Livre I des Confessions de J.J. Rousseau, le statut de discours autobiographique polyphonique.*

***Mots-clés*** *: discours rapporté en style direct, interrogation rhétorique, nominalisation*

Le discours est un concept clé de la linguistique discursive et textuelle, dont les diverses acceptions diffèrent selon les écoles linguistiques et les méthodes d'analyse du langage. On en retient deux : celle de Benveniste, selon lequel, le discours est le langage mis en action ou « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » et celle de D. Maingueneau, qui considère le discours une succession de phrases ou une unité de communication qui appartient à un genre discursif spécialisé.

J.M. Marandin définit le type de discours comme une configuration de traîts formels, associés à un effet de sens, caractérisant l'attitude du locuteur face à son discours et à travers celui-ci, face au destinataire. On peut donc parler de **discours oral /vs/discours écrit, discours assumé (autobiographique)/vs/discours non-assumé (didactique)** et de **discours descriptif/vs/discours narratif/vs/discours argumentatif** ,cela si l'on ne choisit qu'un seul type de classification, en fonction des paramètres de l'activité discursive.

L'autobiographie, c'est le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »[1]. L'auteur, le narrateur et le personnage principal y sont la même personne. C'est l'auteur qui raconte ses souvenirs, dans un récit homodiégétique, fait à la première personne et qui a deux destinataires : soi-même et le lecteur. En effet, l'autobiographie a aussi deux destinateurs, deux **je** qui coexistent: celui du moment de l'événement raconté, du passé, et celui du moment de l'écriture, du présent.

Spitzer nomme ces deux actants du récit autobiographique *erzählendes Ich* ou **je narrant** et *erzähltes Ich* ou **je narré**. L'auteur peut s'identifier au *je* d'autrefois ou il peut prendre du recul et avoir une vision critique sur tel ou tel souvenir. C'est dans ce dernier cas qu'on peut parler de polyphonie : l'auteur qui s'oppose à son personnage sera plus polyphone que celui qui fusionne avec ce dernier.

---

[1] Lejeune, Ph. *Le Pacte autobiographique*, Editions du Seuil,1996, p. 14

La polyphonie, c'est la pluralité de voix et de consciences autonomes dans la représentation romanesque. Sous l'angle de la polyphonie, tout discours contient plusieurs énoncés, chacun émis par plusieurs voix qui lui donnent la dimension polyphonique.

Le Petit Robert définit la voix comme un « ensemble de sons produits par les vibrations des cordes vocales » ou « la personne qui parle » ou bien « ce que nous ressentons en nous-mêmes, nous parlant, nous avertissant, nous inspirant ». « La voix sert aussi à se faire entendre, à communiquer par le langage.»[1]

Dans le discours autobiographique l'énonciateur doit maîtriser la parole pour pouvoir exprimer par une voix, le "monologue intérieur à plusieurs voix"[2] qui se déroule dans sa tête. L'autobiographie est donc l'histoire de plusieurs moi qui se superposent ou qui se succèdent et dont on entend les voix, différentes, car chaque auteur d'autobiographie laisse parler par l'intermédiare de sa voix l'enfant ou le jeune homme qu'il était à un certain moment de sa vie. Qu'il soit d'accord ou non avec ces deux, c'est ce qui donne la dimension polyphonique de son discours.

Parmi les figures polyphoniques déjà consacrées et qui apparaissent dans le discours autobiographique on peut mentionner la *nominalisation, l'interrogation rhétorique, la négation polémique, la réfutation, le paradoxe, l'ironie, l'impératif négatif* etc.

Si l'on étudie le **LivreI** des **Confessions** de J.J. Rousseau, ce qui nous frappe d'abord c'est l'abondance du discours rapporté en style direct, des nominalisations et des interrogation rhétoriques, accompagnées ou non d'exclamations.

Le discours rapporté en style direct (par abréviation: RSD) est un cas particulier de double énonciation: "le sens même de l'énoncé attribuerait à l'énonciation deux locuteurs distincts, éventuellement subordonnés."[3]

Dans **LivreI** des **Confessions** de Rousseau, le rapport en style direct est employé 19 fois. Dans la majorité des cas, le discours rapporté renvoie à une personne autre que l'auteur:

"qu'un seul te dise, s'il l'ose: Je fus meilleur que cet homme-là"[4]

On y trouve deux marques de première personne: un **je** premier, qui est mis en évidence par oppositin à un **te**, marque de la deuxième personne, à laquelle le locuteur-auteur s'adresse, et un **je** second qui renvoie à un deuxième locuteur, le locuteur-il. Un énoncé unique présente donc, deux locuteurs différents, le premier étant assimilé à l'auteur qui écrit son autobiographie et le deuxième à celui qui est marqué dans le texte par le pronom personnel **il**.

La même situation de l'énoncé unique apparaît dans les rapports en style direct suivants:

"j'entendis, en passant à Coutance, de petites filles me crier à demi-voix: Goton tic-tac Rousseau."[5]

"Comment! me dit mon père en souriant, le coeur ne te le dit-il pas ? ce sont tes anciennes amours;"[1]

---

[1] *Le Petit Robert*, Paris, 2004, p. 2799, 2800

[2] Holm, H.V., *Polyphonie et dialogisme dans le discours autobiographique* in *Le regard du locuteur*

[3] Ducrot, O., *Le Dire et le dit*, Editions de Minuit, Paris, 1984, p. 198

[4] Rousseau, J.J., *Les Confessions*, p.43

[5] Rousseau, J.J., *Les Confessions*, p. 64

ou bien “mon maître en sort, croise les bras, me regarde et me dit: Courage!…”[2]

Il y a quand même, quatre situations de rapport en style direct qui, à une première vue, sembleraient marquer la présence d’un seul et même locuteur. Il s’agit des cas où l’on entend les paroles de l’auteur:

“Je dirai hautement: voilà ce que j’ai fait, ce que j’ai pensé, ce que je fus.”[3]

On y est en présence d’un discours futur, qui aura lieu au moment où J.J. Rousseau se trouvera devant Dieu, après sa mort, le livre des **Confessions** à la main. C’est un discours imaginé que Rousseau se propose et promet de tenir. Les quatre **je** qui apparaissent dans l’énoncé réfèrent à une seule et même personne, l’auteur. Mais l’autobiographie est l’histoire de plusieurs **moi** de la même personnalité, qui se superposent ou qui se succèdent. C’est pourquoi on est en mesure d’affirmer que le premier **je** est assimilé à un **moi** futur de la personnalité de l’auteur, tandis que les autres trois sont assimilés à un **moi** présent ou même antérieur de cette personnalité. On peut donc parler de rapport en style direct aussi dans ce qui concerne la reproduction des paroles de l’auteur, soit qu’il s’imagine; soit qu’il se rappelle tel ou tel discours, comme c’est le cas pour les exemples suivants:

“nous nous rappelions souvent la catastrophe du premier, en répétant entre nous avec emphase: Un aqueduc! Un aqueduc!”[4]

“je ne pus m’abstenir de lui faire aussi la révérence et de lui dire d’un ton piteux: Adieu, rôti!”[5]

ou bien

“Je me disais: Qu’en arriverait-il enfin? Je serai battu. Soit: je suis fait pour l’être.”[6]

A la différence du premier exemple où l’on a analysé les voix de l’auteur, dans ces trois derniers énoncés, le premier locuteur est assimilé au **moi** présent de la personnalité auctoriale et le deuxième, à un **moi** antérieur de celle-ci.

La nominalisation consiste à faire apparaître un énonciateur assimilé à une voix collective: ON. Dans **LivreI** des **Confessions** de Rousseau, ce pronom est employé soit par l’auteur omniscient qui anticipe le cours de l’histoire et désigne par **On** ses lecteurs; il communique avec eux et leur dévoile l’avenir: “On croira que l’aventure finit mal pour les petits architectes. On se trompera: tout fut fini”[7]; soit par l’auteur qui veut désigner un personnage collectif avec lequel il ne s’identifie pas: “On m’interroge: je nie d’avoir touché le peigne.”[8]

Le premier énoncé, “On croira que l’aventure finit mal pour les petits architectes. On se trompera: tout fut fini” s’ouvre sur l’expression d’un point de vue , autre que celui du locuteur. C’est le verbe *croire* qui indique d’abord les points de vue contradictoires, puis, la suite de l’énoncé, par le verbe *se tromper*, qui souligne cette contradiction. On a donc un seul énoncé, mais deux locuteurs différents, exprimant deux points de vue: PDV1: “L’aventure finit mal pour les petits architectes” attribué à un être

---

[1] Rousseau, J.J.,op. cit, p. 66
[2] Rousseau, J.J.,op. cit., p. 71
[3] Rousseau, J.J., op.cit., p.43
[4] Rousseau, J.J.,op.cit., p. 61
[5] Rousseau, J.J.,op.cit., p. 68
[6] Rousseau, J.J.,op.cit., p.71
[7] Rousseau, J.J., op.cit., p. 61
[8] Rousseau, J.J.,op.cit., p. 56

discursif collectif, les lecteurs, et PDV2: "L'aventure ne finit pas mal pour les petits architectes", attribué au locuteur. Celui-ci marque la contradiction des deux points de vue par le verbe *croire*, dont la signification implique dans ce cas-ci la négation de ce que l'énoncé affirme. En plus, le verbe *se tromper*, employé dans l'énoncé qui suit accentue la signification dont on parlait, du verbe *croire.*

Dans l'énoncé "On m'interroge: je nie d'avoir touché le peigne.", le pronom personnel **on** fait référence à un personnage collectif dont les paroles ne sont pas reproduites; c'est le lecteur qui lira les mots de telle manière qu'il puisse comprendre ce qui se cache derrière eux: le verbe *interroger* suppose l'existence d'une suite de questions telles: "Où étais-tu?", "Pourquoi as-tu touché le peigne?" etc. , qui avaient été prononcées par le personnage désigné par **on**. C'est dans ce type d'énoncés que l'auteur fait appel à l'imagination de son lecteur et à son savoir encyclopédique. Pour ce qui est des points de vue, il y en a toujours deux, contradictoires: PDV1: "Tu as touché le peigne!" du personnage collectif désigné par **on** et PDV2 : "Je n'ai pas touché le peigne" , du locuteur.

Selon Anscombre et Ducrot, l'interrogation rhétorique est polyphonique si le locuteur qui l'énonce indique à l'allocutaire une question que celui-ci devrait se poser à lui-même. C'est la voix de l'allocutaire qu'on entend dans un énoncé du type: "Comment serais-je devenu méchant, quand je n'avais sous les yeux que des exemples de douceur, et autour de moi que les meilleurs gens du monde?"[1]; et le locuteur se fait porte-parole de cette voix. Il y a donc coincidence de points de vue: PDV1 du locuteur, "Je ne peux pas être méchant" et PDV2 de l'allocutaire, "Tu ne peux pas être méchant!" expriment la même opinion: PDV1= PDV2. On est pourtant, sans doute en présence d'un énoncé unique, à deux locuteurs distincts: le locuteur 1, assimilé à l'auteur et le locuteur 2, assimilé à l'allocutaire, c'est-à-dire au lecteur, dont il est l'image dans le texte.

Dans l'énoncé cité, il est évident que le locuteur remplit deux fonctions: d'abord, il est le porte-parole de l'allocutaire et fait entendre par sa voix la voix de celui-ci, ensuite, il essaie de trouver une réponse à la question posée et d'expliquer l'impossibilité de devenir méchant, car "je n'avais sous les yeux que des exemples de douceur".

Ce n'est pas le cas pour "A qui s'en prendre de ce dégât?"[2] où le locuteur n'est que le porte-parole de l'allocutaire, assimilé de nouveau au lecteur, sans y trouver des réponses.

Parfois, l'interrogation rhétorique est accompagnée de l'exclamation, par laquelle, le locuteur exprime non seulement ses sentiments, mais aussi, ceux d'un autre, qui ait les mêmes sentiments envers quelqu'un ou quelque chose: "Veux-je absolument être bien servi? que de soins, que d'embarras!"[3] Il y a aussi coincidence de points de vue qui donne la dimension polyphonique de l'énoncé par le fait même qu'on y entend deux voix différentes, ayant les mêmes choses à dire.

Les trois figures polyphoniques qui dominent le discours autobiographique du **Livre I** des **Confessions** de J.J. Rousseau sont accompagnées dans le texte par d'autres figures, à savoir la négation ou le discours indirect. Par leur fréquence dans le discours étudié, ces figures lui confèrent le statut d'un discours autobiographique polyphonique:

---

[1] Rousseau, J.J.,op.cit., p. 48
[2] Rousseau, J.J.,op.cit., p. 56
[3]Rousseau, J.J.,op.cit., p. 73

tout énoncé est le produit de deux voix, soit des deux **moi** distincts de la même personnalité, soit de deux êtres complètement différents.

**Bibliographie**

Ducrot, O. *Le Dire et le dit*, Editions de minuit, Paris, 1984;
Holm, H.V., *Polyphonie et dialogisme dans le discours autobiographique* in *Le regard du locuteur;*
Lejeune, Ph., *Le Pacte autobiographique,* Editions du Seuil, Paris, 1996;
*Le Petit Robert*, Paris , 2004;
Rousseau, J.J., *Les Confessions,* Flammarion, Paris, 1968;
Roventa-Frumusani, D., *Analiza discursului*, Tritonic, Bucuresti, 2005;
Tutescu, M., *L'Argumentation,* EUB, Bucuresti, 1998.

# *DE L'ŒUVRE D'ART Á L'ÉCRITURE, UNE HISTOIRE DU COUPLE CHEZ YVES NAVARRE ET DOMINIQUE FERNANDEZ*

**Anca PORUMB**
**Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca**

***Résumé*** **:** *La décision de s'arrêter sur l'image du couple dans les romans de Dominique Fernandez et Yves Navarre ne mènera pas à une analyse des relations tumultueuses et pleines d'érotisme des personnages qui eurent le courage de faire entendre leur voix après la date mémorable du 8 mai 1968 quand « dix ans de mensonges, de compromis, d'humiliations [sont] abolis en quelques semaines.»*[1]
*Nous essayerons plutôt de répondre à deux questions qui ont fait le choix du titre, sans laisser du côté la poésie du couple homosexuel.*
*Pourquoi le couple et l'œuvre d'art ?*
*Comment peut-on arriver du couple à l'écriture ?*
*Á première vue, il n'y aurait aucune liaison entre les idées, mais les deux écrivains s'inscrivent avec succès dans la pléiade des modernes qui ont voulu démontrer que ce qui gouverne leur monde caché, ce sont le mot et, implicitement, l'écriture puissante et salvatrice.*
***Mots-clés*** *: couple, écriture, mot*

Dominique Fernandez aussi que Yves Navarre se caractérisent par l'équilibre dans la façon d'écrire sur leur condition d'écrivains et homosexuels.[2] Chez Navarre les mots « sida » et « homosexuel » ne sont prononcés presque nulle part et la mort inévitable des personnages vient aussi discrètement qu'a été leur existence, sans voir dans l'art le salut. Au contraire, « *l'art, quand il est, quand il ne compose pas, quand il n'impose pas, dit l'insatisfaction*. »[3]Tandis que les romans de Fernandez sont une véritable preuve d'érudition, un mélange d'art, de philosophie et de politique. L'écrivain s'est trop préoccupé par l'image du couple homosexuel envisagé comme œuvre d'art pour ne pas arriver à faire l'éloge de la perfection que celui-ci offre.

*« Le mariage est une affaire, notre couple sera une œuvre d'art. »*[4]

C'est le point de départ pour une lecture du couple Marc/Bernard chez celui qui osa contredire Freud selon qui « *l'homme ne peut se réaliser que dans le mariage*. »[5]

Le couple est bien localisé dans le temps et dans l'espace, présenté dans les moindres détails de son intimité, mais c'est un couple antagonique. Il y a quelque chose qui s'arrête à un moment donné, en créant l'impression que les deux vivent des vies différentes, séparés par l'âge, l'éducation, la mentalité.

Si Yves Navarre nous offre l'image du couple mécontent qui cherche la perfection pour faire *« une œuvre à deux »*[6], Dominique Fernandez reste fidèle à son

---

[1] Fernandez, Dominique, *La gloire du paria*, Paris, Grasset, 1987, p. 24.
[2] Navarre, Yves, *Biographie I*, Paris, Flammarion, 1981, p.313.
[3] Navarre, Yves, *Le temps voulu*, Paris, Flammarion, 1979, p. 100.
[4] Fernandez, Dominique, *op.cit.*, p. 35.
[5] Idem, p. 23.
[6] Navarre, Yves, *Le Petit galopin de nos corps*, Paris, éd. Robert Laffont, 1977, p. 18.

érudition et s'abandonne totalement à l'art, symbole de la liberté pour son personnage, Bernard, qui voit dans la construction d'un couple un simple projet n'ayant rien de poétique et de sensible.

*Qu'est-ce qui t'attire, toi, dans ce projet ?*

*L'idée de bâtir à deux quelque chose.*

*Erreur! Car de jour au lendemain nous pourrions nous quitter. C'est cela qui t'attire, et qui serait formidable entre nous : nous aimer autant qu'il nous sera possible, mais avec la conscience que rien ne sera jamais sûr entre nous.*[1]

D'ailleurs, Marc est le seul à comprendre et à prendre au sérieux le couple. Même le titre du livre est formé d'une antithèse soumise à l'interprétation. Elle porte soit sur la victoire dans une société marquée encore par l'indifférence et l'intolérance, soit sur la caractérisation des deux personnages qui incarnent l'un (Bernard) le paria appartenant à une époque où le danger était partie de son existence, l'autre (Marc) la gloire, étant la voix de la nouvelle génération qui ne veut plus se cacher et qui croit fortement à la fidélité dans le couple.

*La conscience d'être différent des autres, de porter, en bien ou en mal, quelque secret qui le mît à part dans la société, cette idée ne lui était jamais passée par la tête.*[2]

Le couple dans l'œuvre de Fernandez a l'illusion de la perfection, n'essayant plus de se lever dans une sphère supérieure. Pensant l'avoir atteinte, il en est content et ne désire qu'une fin aussi grandiose que sa vie. Marc et Bernard s'abandonnent à cette idée du parfait et renonce à tout trop facilement, tandis que les couples dans les romans de Navarre profitent de la poésie et de l'érotisme même au moment où il n'y en a plus.

Faisant la lecture de l'œuvre de Yves Navarre, les lignes nous semblent des vers au service de l'amour où les personnages font un hymne à la poésie du couple. La sensualité est le mot clé de ses textes[3], une sensualité que nous découvrons d'abord dans son sens propre. Les aventures vécues avec intensité par les couples ne cachent rien de l'hyper-érotisme qui choque par la façon franche de la description. Même si les romans se veulent des textes expérimentaux, ils ne perdent pas leur lyrisme assuré par la quête incessante de l'autre pour arriver à se retrouver dans une union parfaite. Après avoir découvert leur amour unique, les couples ne peuvent plus se séparer, même au moment de la mort. (« *Tu es doigt de mes doigts, regard de mes regards, pas de mon pas. […] Je te cherchais partout. J'ai fait le tour de la ville, et tu étais là en moi, tout habillé de moi.* »[4])

Le désespoir est provoqué par le fait d'avoir compris l'échec de leur projet. Le passé est sans écho, le futur est incertain, le présent nie tout. L'axe des temps reste figée. Alors, le *je* et le *tu* n'ont plus rien de charnel à partager et tout devient impersonnel et ambigu.

*Chaque poème que Rolland Raillac adresse à Joseph Terrefort ne pouvait être qu'une image pour une image, une histoire de papier et d'illusion. On peut situer la poésie. Mais on ne l'écrit pas. On écrit autour d'elle. Mais on ne l'écrit pas. On la caresse, on la frôle, mais on ne l'étreint jamais. L'étreinte n'est jamais absolue. Jamais parfaite.*[5]

---

[1] Fernandez, Dominique, *La gloire du paria*, Paris, Grasset, 1987, p. 33.

[2] Fernandez, Dominique, *op.cit.*, p. 31.

[3] Nous appelons „textes" les romans de Yves Navarre, tels qu'ils sont considérés par l'auteur.

[4] Navarre, Yves, *Le Petit galopin de nos corps*, Paris, éd. Robert Laffont, 1977, p. 20.

[5] Idem, p. 40.

Lorsqu'ils remarquent l'échec dans le couple, ils s'acharnent à découvrir la relation parfaite dans l'écriture, et la sensualité est maintenant dans les mots.

*Ce texte, mon salut. Ici, par les mots, je me restaure. Comme à un grand repas où je ferais semblant d'avoir en face de moi le convive de ma vie. La grande table des mots est dressée.*[1]

Nous arrivons ainsi au couple **homme/ texte,** car c'est seulement dans l'acte d'écrire q'ils se trouvent ensemble. Il y a un véritable « érotisme des mots » chez le couple Joseph /Roland, qui s'écrit, se recopie comme s'il voulait vivre l'amour inachevé à travers l'écriture. Tous les couples de Yves Navarre se lancent dans un combat avec les mots, en essayant de les maîtriser pour garder la réalité non-altérée par la distance temporelle. Les mots doivent s'organiser dans des textes fidèles à la vérité des événements. (« *Dans les textes à venir, que je choisirai, je m'efforcerai de restituer ce qui fut le cœur et le corps de nos rapports, ou bien de notre œuvre, ou encore de notre combat.* »[2]) Ainsi, du couple **homme/art** chez Dominique Fernandez en naissent encore plusieurs chez Yves Navarre, respectant une gradation parfaite qui va du mot au texte pour arriver à l'œuvre, dans l'effort de ressusciter le passé. Dans les romans de Navarre le couple n'existe plus au moment de la narration. L'un des partenaires reste comme s'il avait la mission de revivre les moments de bonheur absolu expérimentés par les amoureux. Qu'il s'agisse de Roland, de Pierre ou de Xavier, la démarche est toujours la même : remplacer la personne absente par les mots dans une union désirée totale avec l'écriture.

*Je ne me contente pas de recopier ou d'écrire, mais je me penche tout entier sur ces mots, sur ces lignes. Je me couche sur le papier. Il est de nouveau drap de nos jouissances.*[3]

Mais l'imperfection du couple reste encore, même dans les mots, qui ont perdu leur sens parce que *« la langue est morte »*[4] et *« je ne connais de réussite amoureuse que dans le mensonge »*[5]. Les mots deviennent maintenant le pire ennemi de Roland qui veut préserver la réalité des faits. Il bannit les mots *amour* et *amitié* de son vocabulaire, car leur sens ne satisfait plus. Une fois de plus, il se heurte à l'impossibilité d'écrire la vérité. Un autre code s'impose, un code qui porte le masque au moment du dévoilement. (« *Et voilà qu'à t'écrire, mes phrases se coupent et se cassent. Un autre langage pour te parler.* »[6]) Tout s'avère impitoyable dans la tentative de recréer le couple d'autrefois et même les mots n'ont plus la force d'exprimer l'état du bonheur paradisiaque éprouvé à l'époque où il y avait deux dans l'histoire. L'écriture à laquelle les personnages de Navarre ont cru totalement se voit dans l'impasse de raconter le réel devenu synonyme avec le drame, le drame du narrateur qui ne peut pas se cacher derrière les phrases.

*Les mots n'en finissent jamais de tramer leur drame. Rien ne se dénoue vraiment. L'aller et le retour, en même temps. Et tout recommence, obstinément. Demeure l'idée qu'ils se font d'une différence : je suis leur pédé, le pédé.*[7]

Si les mots sont tout ce qui est resté de l'amant perdu, il est intéressant de remarquer qu'ils empruntent à celui-ci des traits humains. Imprévisibles et désireux de

---

[1] Navarre, Yves, *Le Petit galopin de nos corps*, Paris, éd. Robert Laffont, p. 67.
[2] Idem, p. 123.
[3] Idem, p. 173.
[4] Navarre, Yves, *Le temps voulu*, Paris, Flammarion,1979, p. 181.
[5] Navarre, Yves, *op. cit*., p. 202.
[6] Navarre, Yves, *Le Petit galopin de nos corps*, Paris, éd. Robert Laffont, 1977, p. 13.
[7] Navarre, Yves, *Le temps voulu*, Paris, Flammarion, 1979, p. 101.

vengeance à l'instant où ils se sentent menacés par l'idée de devenir les porteurs d'un sens précis, « *les mots sont toujours en embuscade. Ils attaquent, surtout quand ils sont prévisibles.* »[1]

Pour quelles raisons les mots n'acceptent-ils plus le dialogue ? Pourquoi s'acharnent-ils à jouer le mauvais tour lorsqu'ils sont provoqués ? Les questions seraient restées rhétoriques si Louise, le seul personnage féminin, s'érige en destructeur de toute une théorie ayant dominé les dernières décennies de la littérature : éviter de dire et de se dire.

*Terrible jeu d'écriture et de lecture, que je m'impose et que j'impose, ici, alors que tout me crie de ne m'en tenir qu'aux faits, quand ce siècle, dont j'ai presque l'âge, ne s'en est tenu qu'aux commentaires de plus en plus subtils du vide et à l'effroi de tout ce qui pourrait dire les retrouvailles, les détails et les émois.* [2]

Avec Dominique Fernandez et surtout Yves Navarre, le moment est venu d'admettre que les mots, qui mènent obligatoirement au texte, sont des partenaires égaux avec celui qui les manie. Ils n'ont d'autre choix que d'être fidèles à la réalité et tout effort de s'écarter de la vérité s'achèvera par un échec.

Pourtant, leurs romans portent encore les traces des temps où être différent signifiait l'isolement en tant qu'individu. Le courage de parler du couple homosexuel (« *N'a-t-on pas le droit de raconter de telles histoires ?* »[3]) n'enlève pas le désir des écrivains de s'écrire pleinement, mais il y a toujours la précaution de ne pas trop dire sur sa personne. Le mot juste qui dise tout et garder à la fois la discrétion n'a pas été trouvé. («*Ce mot-là, je ne le trouverai pas. Nul auparavant ne l'a jamais trouvé.* »[4] ) Il y a trop de négations dans les tentatives des couples de se réhabiliter par l'écriture et de pouvoir, finalement, regagner leur identité dans une société où « *tout n'est qu'hypocrisie.* »[5] Le couple de Fernandez a essayé de défier la maladie, la dégradation du corps, la mort et de se construire comme quelque chose d'unique et d'éternel, en se confondant avec l'art. Les couples de Navarre nous apparaissent comme de très bons théoriciens de l'écriture et ils ont désiré leurrer les mots pour réaliser à la fin qu'il n'était pas possible, parce qu' « *un texte ne peut donner qu'une seule version. Il est toujours injuste. Á l'image du couple, il ne peut être qu'inégalité.* »[6]

Tout au long des romans, les messagers du couple chez Yves Navarre ne font autre chose qu'avertir le lecteur sur l'objectivation de l'écriture à la manière rimbaldienne. (« *Je ne suis vraiment jamais moi-même, nulle part.*»[7])

Si les hommes ne sont pas capables de se rendre compte pourquoi leur démarche aboutit toujours à l'impossible, et la mort vient avant d'avoir terminé de se raconter, une femme est nécessaire pour en éclaircir le mystère de l'inachèvement découvert par les couples (« *…je ne peux pas inventer. Je ne peux pas parer, parures. Je ne peux pas travestir. Je suis-je.* ») bien qu'elle soit consciente du fait qu'écrire sur soi-même implique plusieurs dangers. Le *je* mis sur le papier est le début d'un voyage

---

[1] Idem, p. 177.
[2] Navarre, Yves, *Louise*, Paris, Flammarion, 1986, p. 51.
[3] Navarre, Yves, *Le Petit galopin de nos corps*, Paris, éd. Robert Laffont, 1977, p. 32.
[4] Navarre, Yves, *Portrait de Julien devant la fenêtre*, Paris, éd. Robert Laffont, 1979, p. 30.
[5] Navarre, Yves, *Le temps voulu*, Paris, Flammarion, 1979, p. 43.
[6] Idem, p. 253.
[7] Idem, p. 136.

dans la réalité quotidienne où l'on espère de se retrouver, mais un voyage sans retour, alors « *[j]e ne connais pas de plus grand texte que celui que l'on tait, en soi,…* ».[1]

Louise nous apparaît comme le porte-parleur des couples, elle est la voix de toutes les voix, en faisant la synthèse du chemin des recherches. Elle est celle qui réunit les romans, ou mieux dire, les *textes* et contredit ceux qui pensent que « *jamais elles [les femmes] ne perceront le secret de notre œuvre à deux.* »[2] Le projet auquel s'engagent le couple Marc/Bernard aussi que les couples Roland/Joseph ou Pierre/Duck est déconstruit par une femme qui fait un couple parfait avec les mots pour montrer l'impossibilité de se cacher derrière eux, parce qu' « *ils ont ce droit absolu de vie et de mort.* »[3]

Marc et Bernard attendent leur mort comme quelque chose de glorieux et de digne, sans s'inquiéter de ne pas arriver à mener à bonne fin le plan. Tout se résume chez eux à avoir une relation où le principe gouvernant est la liberté et à changer la mentalité de l'époque. (« *Nous ne sommes pas des créatures ridicules, à mi-chemin de l'homme et de la femme.* »[4]) L'image du couple chez Yves Navarre est tout à fait différente. Dès le premier texte par lequel ils se dévoilent et jusqu'au dernier, nous voyons la hâte des personnages de *s'écrire,* craignant que le temps interrompe leur projet de garder la mémoire du couple.

Le temps est le plus grand ennemi, n'étant jamais suffisant pour mettre le *moi* sur le papier. Nous pouvons parler d'une obsession du temps qui « *joue terriblement avec nous.* »[5] Le temps presse et il y a toujours la peur de ne pas tout dire, alors les phrases coulent en vitesse l'une après l'autre. (« *Tout dire. Tout de suite. Parer au plus pressé et au plus grave. Formuler. Jeter. Se moquer de sa propre vie, de ses habitudes.* »[6]*)* Mais le temps joue avec les couples. Qu'il leur échappe dans une tentative de s'ancrer dans le temps, ou qu'il soit bien précisé, le final n'est que vide et la réalité reste inachevée. L'écriture alerte caractéristique à l'œuvre de Navarre témoigne du désir de bâtir une œuvre d'art du couple absent et imaginé. Contrairement à la liberté qui définit le couple de Dominique Fernandez, nous nous trouvons maintenant devant un couple incomplet qui *s'attend* et qui va du *il* au *je,* sans jamais arriver au *nous* tant cherché.

*Je viens d'essayer de parler de moi comme d'un autre. Or, tout me ramène au récit et à moi-même, présence de ce cahier, corps étranger que j'investis, corps dénudé qui appelle.*[7]

D'un côté, Marc et Bernard réjouissent de la liberté et de la présence de l'un et de l'autre. La séparation n'intervient que rarement comme un caprice, donnant « l'illusion d'avoir mis en péril, […] l'équilibre et l'harmonie de leur couple. »[8] De l'autre côté, tant d'efforts d'éviter la réalité et de retrouver son partenaire conduisent les couples de Navarre au seul final possible : entrer en contact avec le corps si désiré de l'amant. Mais l'amant est cette fois-ci le texte, objet des aventures amoureuses.

---

[1] Navarre, Yves, *Louise,* Paris, Flammarion, 1986, p. 100.
[2] Navarre, Yves, *Le Petit galopin de nos corps*, Paris, éd. Robert Laffont, 1977, p. 18.
[3] Navarre, Yves, *op.cit.*, p. 107.
[4] Fernandez, Dominique, *La gloire du paria*, Paris, Grasset, 1987, p.18.
[5] Navarre, Yves, *Le temps voulu*, Paris, Flammarion, 1979, p. 23.
[6] Idem, p. 56.
[7] Navarre, Yves, *Portrait de Julien devant la fenêtre,* Paris, éd. Robert Laffont, 1979, p. 46.
[8] Fernandez, Dominique, *op.cit.*, p. 29.

La vision métaphorique du couple, du texte et du corps assure le succès des deux écrivains. L'art, l'écriture, l'amour pour les pages et les mots définissent leurs œuvres qui n'ont pas l'intention de louer l'homosexualité et le sida, même si le genre apparaît déjà comme nouvelle tendance de la littérature des dernières décennies- le *roman du sida* où les mots sauvent.[1]

Acceptons que le génie des auteurs va plus loin, au-delà du drame de la maladie pour se créer une esthétique singulière, animés par le slogan : « *Que l'écriture me soit fidèle* ! »[2] lancé par Xavier, l'une de nombreuses voix des écrivains.

**Bibliographie**

Brunel, Pierre, *La littérature française aujourd'hui*, Paris, Librairie Vuibert, 1997.
Fernandez, Dominique, *La gloire du paria*, Paris, Grasset, 1987.
Navarre, Yves, *Le Petit galopin de nos corps*, Paris, éd. Robert Laffont, 1977.
Navarre, Yves, *Le temps voulu*, Paris, Flammarion, 1979.
Navarre, Yves, *Portrait de Julien devant la fenêtre*, Paris, éd. Robert Laffont, 1979.
Navarre, Yves, *Biographie I*, Paris, Flammarion, 1981.
Navarre, Yves, *Louise*, Paris, Flammarion, 1986.

[1] Brunel, Pierre, *La littérature française aujourd'hui*, Paris, Librairie Vuibert, 1997, p. 188.
[2] Navarre, Yves, *Portrait de Julien devant la fenêtre*, Paris, éd. Robert Laffont, 1979, p. 215.

# *INDIRECTIVITÉ DE LA PAROLE DANS LES TRAGÉDIES DE P. CORNEILLE*

**Vasile RĂDULESCU**
**Université de Pitesti**

***Résumé***: *Se considera în general ca în literatura clasica nu exista discrepanta între « a spune » si « a face ». Clasicii erau preocupati sa comunice adevarul într-o maniera ocolitoare doar pentru motive estetice, pentru a-l reda mai frumos, bazându-se cu prioritate pe figuri si tropi. Ei aveau convingerea ca vorbirea a fost data omului pentru a-si exprima gândurile, mai târziu s-a ajuns la convingerea ca vorbirea i-a fost data omului pentru … a-si ascunde gândurile. Oricum germenii noii pozitii exista si în discursul clasic, ca o tranzitie. Corneille a fost un mare artist al cuvântului, maniera sa de a « spune » e foarte diversa si subtila.*
*Lucrarea îsi propune sa analizeze, partial, acest aspect din tragedia corneliana.*
***Mots-clés*** *:classicisme, figures, tropes,*

Les figures de pensée (et non seulement) sont surtout des manières détournées de parler. La valeur illocutoire des énoncés est activée et des actes de langage indirects s'expriment à travers d'autres actes. Certaines figures traditionnelles ont précisément pour fonction principale de dire indirectement les choses (ce qu'on a à dire).

**Figures destinées à suggérer, à nuancer la pensée et la communication**

**1. L'allusion** est destinée en premier lieu à remplir une telle fonction. Cette figure, classée parmi les figures de pensée, dit une chose et, par ricochet, cherche à en dire une autre, désigne une chose sans la nommer directement. Elle est ainsi une figure de la communication (cf. Perelman et Titeca, 970). La communication avec un auditoire est facilité par un savoir commun partagé qui, lorsqu'il n'est pas sous-entendu, il peut faire l'objet d'une allusion, celle-ci pouvant être allusion morale, historique, mythologique, ou simplement verbale (quand elle se base sur un jeu de mots). L'allusion a d'une part, une valeur argumentative, mais elle peut être aussi un moyen de s'esquiver, de ne pas dire les choses directement. Elle s'accomplit à travers différents procédés linguistiques, comme le flou, l'absence de précision par l'emploi d'une formule générale ou d'une périphrase.

Thomas Pavel[1] termine son ouvrage en énumérant les postulats narratifs des tragédies cornéliennes, qui montrent en général une concordance entre ce qui est dit et ce qui est fait. Le postulat numéro 8 (Loi du langage) affirme que la loi fondamentale du langage dans les premières tragédies de Corneille est « **x** pense **p**= **x** dit **p**. » Avec *Cinna*, la situation commence à changer. La transparence du langage s'obscurcit, quand Cinna, par ex., conseille à Auguste de garder le trône impérial, bien qu'il souhaite le contraire, bien qu'il se prépare à l'assassiner. Avec l'apparition des personnages sournois (tels Félix dans *Polyeucte* ou Phocas dans *Héraclius*), les lois du langage changent encore. Il résulte qu'entre le langage transparent d'*Horace* chez Corneille et le

[1] Thomas, P., *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille,* Libr. Klincksieck, Paris, 1976, pp. 128-130

langage opaque, obscurci par la passion aveugle de Racine, l'étape intermédiaire se trouve dans le théâtre même de Corneille.

Dans *Rodogune*, Cléopâtre ne dit pas ouvertement à ses fils « Tuez Rodogune » ou « Débarrassez-moi de ma rivale si vous voulez régner à ma place », mais elle dit : *« La mort de Rodogune en nommera l'aîné* » ; le droit d'aînesse traditionnel dans la succession dynastique est ainsi décidé arbitrairement et remplacé par le crime. Le même personnage fait allusion à la naissance des « *serments fallacieux* », « *heureux déguisements* » et « *vains fantômes d'Etat*» quand elle se prépare pour le crime.[II,1]

Les pires châtiments et le plus sombre avenir décidés par le destin sont suggérés, dans *Oedipe*, par l'allusion à l'enfer, qui n'est pas nommé directement : « *Mon ombre même un jour dans* ***les royaumes sombres****/ Ne recevra des Dieux pour bourreaux que vos ombres* »// [IV, 5].

On rencontre le plus souvent l'allusion historique par l'emploi de l'exemple, qui doit attirer l'attention sur une situation présente et qui, si elle échappe au contrôle, peut produire des effets désastreux comme dans le passé. Exemples : « *Il faut, quoi qu'il arrive, ou périr ou régner. / Le posthume Agrippa vécut peu sous Tibère,/ Néron n'épargna point le sang de son beau-frère* » (Il s'agit de Britannicus, ce qui fera le sujet de la célèbre tragédie de Racine). [*Oth*., III, 3].

Les exemples historiques font aussi allusion aux droits de la femme dans un ménage ; lorsque Camille, dans *Othon*, affirme *« L'hymen sur un époux donne quelque puissance* », Albine lui ôte sèchement cette illusion : « *Octavie a péri sur cette confiance* » [id., III, 1]. D'autres allusions historiques sont destinées à enhardir les héros pour prendre une décision, ex. : « *Cent reines à l'envi vous prendront pour époux:/ Félix en eut bien trois, et valait moins que vous* » [id., II, 2].

Les allusions aux mœurs des temps présents de Corneille ne manquent pas, ex. : *« Il sait comment aux maris on arrache les femmes, / Cet art sur son exemple est commun aujourd'hui* »// [id., II, 4].

On risque de perdre l'amour si on ne lui accorde pas tous les soins. Cela est dit par Corneille en faisant allusion à l'inattention et au manque de vigilance quand on garde mal les prisonniers : « *Les captifs mal gardés ont droit de nous quitter* » [*La Conq*., III, 4].

L'allusion, située entre un DIRE 1, et un DIRE 2, est même définie dans la réplique d'un personnage cornélien : « *La curiosité quelquefois nous trahit,/ Et par un demi-mot que du cœur elle tire,/ Souvent elle dit plus qu'elle ne pense dire* »// [Camille, dans *Othon*,IV,4]. Et cette stratégie est applicable surtout à l'amour ; le personnage continue : *« Souvent trop d'intérêt que l'amour force à prendre/ Entend plus qu'on ne dit et qu'on ne doit entendre. / Si vous saviez quel est mon plus ardent désir...* »// [Id., IV, 4].

L'allusion à la nécessité de la vengeance est aussi fréquente, ex. : « *Ah ! si vous la voulez, je sais des bras tout prêts...* » [id.,IV,5]. La menace est voilée par quelque maxime, ex. : « *Du courroux à l'amour si le retour est doux, / On repasse aisément de l'amour au courroux* »// [id., IV, 6] ; « *... (mais) une âme bien née/ Ne confond pas toujours l'amour et l'hyménée* »// [*Pulch*., I, 1] (on a ici, de plus, une allusion aux mœurs).

L'indirectivité de la parole est même obligatoire dans certains cas : « *Parmi les vérités il en est de certaines/ Qu'on ne dit point en face aux têtes souveraines/ (...)/ Le besoin de l'Etat est souvent un mystère/ Dont la moitié se dit, et l'autre est bonne à taire* »// [*Pulch*., II, 2].

Les pièces de Corneille comprennent également des allusions mythologiques, par ex., dans *Le Cid*, la croyance des anciens selon laquelle les foudres ne touchaient pas les lauriers, d'où l'habitude de ceindre de lauriers le front des héros glorieux,des vainqueurs : *« Tout couvert de lauriers, craignez encore la foudre* » [I,4].

**2. Figures de la communication**

Parmi ces figures, il existe un groupe de **figures de renoncement**, telles **la réticence, la prétérition**, et leur contraire, **l'épitrope** (ou **permission**), qui servent à nuancer la parole et la pensée.

La **réticence** consiste à commencer à parler pour s'arrêter aussitôt, « ce que nous avons dit suffisant à éveiller les soupçons » [Dumarsais]. Selon Fontanier, la réticence consiste dans l'interruption, l'arrêt subit du cours d'une phrase, dans le but de laisser entendre, par le peu qu'on a dit et à l'aide des circonstances connues ce qu'on a dissimulé et souvent plus que cela.

La réticence prend des aspects divers et elle est motivée par des raisons diverses, non pas seulement par le fait que ce qui a été dit avant de s'interrompre était suffisant. Elle peut être aussi involontaire, due à une forte émotion, ou provoquée par l'interlocuteur. L'interruption peut intervenir pour ne pas dire une chose grave, facile à imaginer de ce qui a été dit. Exemples : « *Pour le suivre, Seigneur, souffrez que votre épée me puisse...* » [*Théod.*, III, 3] ; « *Serait-ce enfin Thésée ? Hélas ! si c'était lui ....* » [*Oed.*, II, 3] ; « *La Toison d'or Seigneur, que Phryxus, votre gendre, / Phryxus, notre parent...* » [*La Conq.*, I, 3] ; « *Quand il faut m'arracher tout cet amour de l'âme, / Puis-je, que dans mon sang en éteindre la flamme ?/ Puis-je dans le trépas...* »// [*Oth.*, II, 5] ; « *La vengeance elle seule a de si doux plaisirs...* » [*Andr.*, V, 1] ; « *Eh bien ! mon amour seul saura jusqu'au trépas,/ Malgré tous...* »// [*Andr.*, II, 3]. Une émotion forte provoque naturellement l'interruption brusque du discours d'un personnage.

Quand l'interruption soudaine se fait, dans un discours, à cause d'une émotion extrême, on a affaire à une *aposiopesis,* qui s'accompagne souvent d'exclamations, ce qui n'est plus dit vaut plus que ce qui est déjà dit. Cette figure est due à la passion, à la colère ou à une autre émotion forte. Les personnages cornéliens s'en servent souvent. Exemples : « *Quelles peines depuis, grands dieux, n'ai-je souffertes* ! » [*Rod.*, II, 3].
Quand le roi Créon veut chasser Médée, celle-ci s'exclame désespérée : « *Dieux justes, vengeurs...* » [*Médée*, II, 2]. Créuse, sur les dernières paroles de son père mourant (de la main de Médée) de se faire venger par Jason, s'exclame : « *Vain et triste confort ! Soulagement léger ! Mon père...* ».A son tour Créuse rend son âme, ne pouvant pas achever son discours : « *Ah ! C'en est fait, je meurs à cette fois/ Et perds en ce moment la vie avec la voix./ Si tu m'aimes...* »// [id.,V,5].

L'interruption est due parfois à l'inattention provoquée par une émotion trop forte de l'interlocuteur, ex. : « *Je verrais... ? Mais, Seigneur, vous ne m'écoutez pas* » [*Rod.*, V, 4]. Parfois, l'interruption sert d'esquive, pour ne pas trahir, en continuant, les vraies pensées des personnages. Quand Galba demande à Othon s'il aime sa nièce Camille (en vue d'un mariage politique), celui-ci s'esquive : « *Cette témérité m'est sans doute inutile, / Mais si j'osais, Seigneur, dans mon sort adouci...* »// [*Oth.*, III, 4]. Jason cherche à tromper Médée en lui dissimulant sa nouvelle passion pour Créuse : « *La peur que j'ai du sceptre...* » ; c'est une feinte de Jason, dont Médée se doute immédiatement, car elle lui réplique sur-le-champ : *Ah ! cœur rempli de feintes,/ Tu masques tes désirs d'un faux titre de crainte:/ Un sceptre est* l'o*bjet seul qui fait ton nouveau choix* »// [*Médée*, III, 3]. Rodelinde veut insinuer que Grimoald est capable de tout, malgré son comportement correct : « *Un service si haut veut une âme plus basse, / Et tu sais...* »

[*Perth.,* I, 1]. La feinte cachée par l'interruption est parfois découverte par l'interlocuteur, comme dans ce dialogue entre Lacus et Camille à propos de Pison : « *Le trouvez-vous, Madame, indigne de régner ?/ Il a de la vertu, de l'esprit, du courage, / Il a de plus... »// ;- «De plus, il a votre souffrage* » [*Oth.,* II, 5]. Ou bien, dans *Théodore* : - « *Souvent la calomnie... » / - « Il n'en faut plus parler, / Si vous vous préparez à le dissimuler* » [I, 4].

L'interruption au beau milieu du récit d'un événement crée le suspense : « *Cléobule survient avec quelques amis, / Met l'épée à la main, tourne en fuite le reste,/ Entre...* » //[*Théod.*,IV,3] ; « *Mille et mille témoins te mettront hors de doute/ Tout Milan, tout Pavie...* »// [*Perth.,* III, 5]. D'autres fois, l'interruption est due au fait qu'on ne peut pas continuer à dire franchement ce qu'on a à dire : « *Qu'il me dise seulement ce qu'il n'ose me taire,/ Mais à parler sans feinte...* »// [*Oth.,* III, 5]. L'interruption se fait aussi parce que l'interlocuteur en sait plus long que ce qu'on lui dit : « *Je vous dis vrai, Madame, et je vous dirai de plus... »/ - « Ne me fais point ici de contes superflus* »// [*Héracl.,* IV, 5]. Elle est due également à un changement de situation : « *Fais voir...Mais (...), on vient me secourir* » [id., V, 1]. Une surprise provoque naturellement une interruption dans le discours du personnage : « *Quoi ! Phorbas...* » [*Oed.,* V, 8] *; « Seigneur, je vous apporte une grande nouvelle : La Reine Bérénice...* »// [*Tite et Bér.,* II, 4]. Dans un dialogue, la réplique interrompue, à cause de la surprise, se réduit parfois à un seul appellatif, le plus souvent « (*Mais) Seigneur* » ou « *Madame...* ». La réticence est imposée parfois par l'impuissance de la parole, au moins en théorie. Ex. : « *Un mot ne fait pas voir jusques au fond d'une âme ; / (...)/ Des termes obligeants de ma civilité...* »// [*Rod.,* IV, 1].

Il faut dire que, souvent, Corneille se sert de l'interruption comme d'un procédée dramatique, artificiel évidemment, pour faire entrer en scène un personnage : « *Tu pourrais...Mais je vois Marcelle qui survient* » [*Théod.,* I, 1] ; « *Ne vous pas mieux servir d'un amour si fidèle, / C'est.../ _ « Quittons ce discours, je vois venir Marcelle* »// [id., II, 2].

Par **la prétérition**, on feint de renoncer à ce qu'on avait à dire, tout en le disant. Elle fait semblant de passer sous silence ce qu'on dit pourtant très clairement et souvent avec assez de force, elle consiste à dire qu'on ne parlera pas d'une chose pour mieux en parler. Elle porte non pas tant sur l'énoncé, que sur l'énonciation elle-même.

La prétérition est parfois l'extériorisation d'une tension accumulée dans l'âme d'un personnage : « (*Mais) un profond respect nous fit taire et brûler,/ Et ce même respect nous force de parler* »// [*Rod.*,III,4] ; « *Toute ma passion est pour ma liberté,/ Et toute mon horreur pour la captivité./ Seigneur, après cela je n'ai plus rien à vous dire:/ Par ce nouvel hymen vous voyez où j'aspire, / Vous savez les moyens d'en rompre le lien./ Réglez-vous là-dessus sans nous plaindre de rien* »// [Soph.,III,6]. Dans d'autres cas, la prétérition sert de procédé rhétorique gratuit, comme dans le cas du personnage Octar, d'*Attila*, qui supplie l'interlocuteur de ne pas le forcer à décrire « *un si grand roi* » (il s'agit de Mérouée), pour mieux en parler, non pas de Mérouée, mais de...Louis XIV, qu'il porte aux nues ! Se taire devient quelque chose de suspect, il vaut mieux taire les choses, mais en parlant :*Sitôt que nous parlons,qui consent applaudit,/Et c'est en se taisant que l'on nous contredit/*[*Pulch.*,V,4]/ Réticence et prétérition se rencontrent souvent pour créer une tension dans le discours : « *D'un balcon, chez mon frère,/ J'ai vu.../ Que ne peut-on, Madame, vous le taire* ?/ *Ou qu'à voir ma douleur n'avez-vous deviné/ que Vinius...* »// [*Oth.,* V, 6].

**La rectification** (**correctio**) a pour but de mieux intéresser l'interlocuteur, l'auditoire, de se l'attacher. C'est pourquoi Corneille ne néglige pas ce procédé. En

voilà quelques exemples : « *Je suis à vous, Madame, et j'y suis tout à fait* » (renchérissement) [*Perth*.,IV,2] ; « *Qui ne craint point la mort ne craint point les tyrans./ Ce mot m'est échappé, je n'en fais point d'excuse* »// (alliance avec la prétérition) [*Oed*.,II,1] ; « *Et ce discours en l'air m'échappe malgré moi,/ Pardonnez cependant à cette humeur hautaine* »// [id.,III,2]. Le procédé sert parfois de motivation ou d'excuse : « *Tout vieil et tout cassé, je l'épouse : il me plaît. / J'ai peut-être le cœur trop haut* »// [*Agés.*, I, 1]. On peut considérer comme une *correctio* tout à fait spéciale, celle qui se trouve, dans *Polyeucte*, par ex., à travers le dialogue des personnages :*Te suivre dans l'abîme où tu te veux jeter ?/ - Mais plutôt dans la gloire où je m'en vais monter//* [V,2].Mais la vraie rectification est celle contenue dans la réplique d'un même personnage,ex. :« *...nos félicités/ Celle d'un vrai chrétien n'est que les souffrances* »// [*Pol*.,V,3] ; « *A ce prix je me donne, à ce prix je me rends,/ Ou si tu l'aimes mieux, à ce prix* je *me vends* »// [*Perth*.,III,3].

**L'épitrope** (ou *permission*) invite à continuer à faire quelque chose, à se vouer à l'excès sans réserves, à ne plus garder aucune mesure, mais cela dans le but d'obtenir un effet inverse : faire éviter un excès, inspirer la peur ou le regret si on continue de la même manière. Elle s'allie à l'ironie, ou elle peut être même une perfidie. L'épitrope (permission) apparaît sous une gamme diversifiée, mais son but normal et de déconseiller, de décourager. Il n'en est pas toujours ainsi chez Corneille, où un personnage exprime sa révolte, crie à l'injustice à l'aide de ce procédé. Cléopâtre, de *Rodogune*, encourage bel et bien ses fils à l'imiter, dans le but de la servir dans son dessein criminel. A son tour, Rodogune leur propose une direction que, une fois choisie, ils doivent suivre jusqu'au bout : *Si vous leur préférez une mère cruelle,/ Soyez cruels, ingrats, parricides comme elle./ Vous devez la punir, si vous la condamnez,/ Vous devez l'imiter, si vous la soutenez* »//[*Rod*.,III,4].Rodelinde,qui veut rendre odieux le roi Grimoald,recourt à ce procédé :*Eh bien !deviens tyran :renonce à ton estime,/Renonce au nom de juste,au nom de magnanime//* [*Perth*.,II,5]. Un peu plus loin, elle lui s'adresse par une formule sentencieuse : « *Deviens tyran de qui te tyrannise* » [II, 5], après qu'il espérait obtenir toutes ses faveurs (« *Madame, achevez donc de me combler de joie* » [id, III, 3]). Dans le cas des mauvais conseillers de la cour de Galba, l'épitrope est formulée par les personnages à l'intention d'eux-mêmes, exprimant une sincérité qui, par son outrance, est visiblement suspecte. Il est clair que par leur voix s'exprime la voix de Corneille : « *Nos ordres règlent tout, nous donnons, retranchons / (...)/ Faisons nos sûretés et moquons-nous du reste./ Point, point de bien public s'il nous devient funeste./ De notre grandeur seule ayons des cœurs jaloux,/ Ne vivons que pour nous, et ne pensons qu'à nous* »// [*Oth*.,II,4]. Leur prudence excessive s'exprime en disant le contraire : « *Périssons, périssons, Madame, l'un pour l'autre, / Avec toute ma gloire, avec toute la vôtre* »// [id., IV, 1].

**3. Les figures de nomination**, qu'elles apparaissent sous forme d'**antonomase**, de **périphrase** ou d'**apposition** sont d'une grande importance dans les tragédies de Corneille. Elles servent à la fois à suggérer, à préciser et à caractériser les personnages d'un seul trait. Exemples : *Je n'adore qu'un Dieu, maître de l'univers* [*Pol.*, V, 3] ; *Septime et trois des siens, lâches enfants de Rome…* [*Pomp*., II,2] ; *Ce prince d'un sénat, maître de l'univers, / Les monstres de l'Egypte ordonnent de sa vie : (…) / … ces pestes de cour…//* [id.] ; *O d'un époux illustre et digne moitié…* – s'intitule elle-même la veuve de Pompée ; *Entre le Parthe et nous remet l'inteligence …* [*Rod*., I,1] ; [trône], *délices de mon cœur…*[id.,II,2] ; *Je ne veux pas pour fils l'époux de Rodogune, / Et ne vois plus en lui les restes de mon sang //* [id.,V,1] ; *… il n'adorait en toi que l'amant d'une reine* [*Perth*., I,4] ; *Delphes… / Cet organe des dieux…//* [*Oed*.,

III,5] ; *La veuve de Laïus est toujours votre femme* [id., IV,5] ; … *la fille d'Asdrubal* … [*Soph.*, IV,5] ; … *le soldat* … ( = « les soldats ») [*Oth.*, I,2] ; *Pour conserver le jour à qui me l'a fait voir* ( périphrase pour « père) [id., I,3] ; *Maître de l'univers, a-t-il un maître à craindre ?* [*Tite et Bér.*, I,1] ; *Du levant au couchant, du More jusqu'au Scyte / Les peuples vanteront et Bérénice et Tite* [id., V,5] ; *Le vainqueur des Romains n'a point de Rois à craindre* [ Sur., II,3] ; *Attila, l'objet de votre haine* … [*Att.* , III,2] ; … *on me nomme en tout lieu / La terreur des mortels et le fléau de Dieu* [id., III,2]. Dans *Andromède* on parle du « *monarque des lis* », l'allusion est transparente, il s'agit sûrement de Louis XIV [Prol.] et encore : *voir en lui le plus grand des Bourbons*, dit le personnage allégorique du Soleil et le chœur de répéter et ajoute qu'il faut *ceindre sa tête / D'un si beau laurier* [id.].

On voit bien donc que chez Corneille le langage revêt des formes diversifiées, depuis la sincérité fruste jusqu'aux subtilités communiquées tantôt directement, tantôt indirectement.

**Bibliographie**


BARTHES, R., *L'ancienne rhétorique in " Communications"* no 16/1970.
BRETON,PH., *L'argumentation dans la communication*,.Ed.La Découverte, Paris, 1996
DUCROT,O., *Dire et ne pas dire*,Hermann,Paris, 1972
DUCROT,O., *Le Dire et le Dit*,Les Ed.de Minuit,Paris, 1984
DU MARSAIS, *Despre tropi*, trad. M.Carpov, Ed. Univers, Bucuresti,1981
FONTANIER, P., *Figurile limbajului*, trad. A. Constantinescu, Ed. Univers, Buc., 1977
FORESTIER, G., *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, SEDES, 1998
GARDES – TAMINE, J., *La Rhétorique*, A. Colin, Paris, 1996
KERBRAT – ORECCHIONI,C., *L'implicite*, A.Colin,Paris, 1986
REBOUL, O ., *La Rhétorique*, P.U.F., 1984
REBOUL, O., *Introduction à la rhétorique* , P.U.F.,1991
THOMAS, P., *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Libr. Klincksieck, Paris, 1976
VION, R., *La communication verbale. Analyse des interactions*, Hachette,2000,
*
* * *Corneille*, Actes du Colloque de Rouen, Ed.A. Niderst, P.U.F., 1985
*
* * *Corneille*, Revue XVII – e s., no 190 / 1996.
*
* * *Europe*, no 540 – 541 / 1974 ( No spécial Corneille ).


**Références**


- *Les tragédies de Corneille* [ Document électronique] - nouv.ed.revue et augm.par Ch.Marty-Laveaux.
- P.Corneille,*Œuvres*

# *LE FONCTIONNEMENT DU DISCOURS DIRECT LIBRE DANS LE ROMAN L'*AMANT *DE MARGUERITE DURAS*

**Maria-Monica SAVU**
**Universitatea „Constantin Brâncoveanu", Piteşti**

***Résumé*** : *Les formes de l'hétérogénéité discursive sont multiples et complexes. Parmi celles-ci, les linguistes semblent avoir longtemps étudié le discours indirect et sa forme libre. Leur démarche est juste, si l'on tient compte du corpus énorme de textes littéraires qui ont privilégié ce style durant le XIXe siècle.*

*Mais à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, une autre forme littéraire commence à s'imposer avec la Nouvelle Littérature qui adopte d'autres conventions et clichés, plus dynamiques, proches de la textualité, allant jusqu'au dicté automatique – et auxquels un autre style correspondrait mieux, à savoir le* ***discours direct libre****.*

*Pour ce qui est de notre travail, en appuyant notre recherche sur un corpus d'exemples extraits du roman l'Amant de Marguerite Duras, nous nous proposons de répondre successivement à trois questions fondamentales concernant l'actualisation du discours direct libre dans le récit de fiction contemporain, tut en nus rendant compte des difficultés qu'elles impliquent :*

1. *Quel est le fonctionnement du discours direct libre dans le récit du roman l'Amant ?*
2. *Représente-t-il un choix facultatif ou nécessaire dan la stratégie romanesque durassienne ?*
3. *En quelle mesure peut-on parler qu'il caractérise de façon déterminante la poétique de cet auteur ?*

***Mots-clés*** *: discours direct libre, hétérogénéité discursive, récit de fiction contemporain*

Dans *Figures III*[1], Gérard Genette est le premier théoricien qui ait délimité de façon rigoureuse les formes de l'hétérogénéité discursive dans le récit de fiction, à partir de la célèbre dichotomie platonicienne *diégésis // mimésis,* c'est-à-dire récit pur versus imitation parfaite. Il classifie les formes du discours selon le degré de rapprochement de l'une ou de l'autre de ces bornes idéales. C'est toujours lui qui distingue trois formes de discours : le discours *narrativisé* ou le discours *raconté* ; un deuxième type discursif, placé à mi-chemin entre la diégésis et la mimésis serait le discours *transposé*, au style indirect ; enfin, la forme la plus proche de la mimésis serait ce que Genette appelle le discours *immédiat*, « une sorte de discours rapporté », « de type dramatique », qui est à la fois mixte et « imitation de l'imitation »[2]. Genette argumente son avis de la façon suivante : « dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se *substitue*

[1] Genette, G., *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pp. 191 *et s.*
[2] *Id.*, p. 193.

à lui…, l'instance supérieure s'annule et l'on se retrouve en présence d'un récit à présent et ' à la première personne' »[1].

Comme les citations ci-dessus le montrent bien, Genette a saisi, de façon plutôt intuitive, l'ambiguïté contenue dans le syntagme *discours immédiat*, en l'associant aux expressions aussi ambiguës telles *une sorte de discours rapporté,* c'est-à-dire pas tout à fait « discours intérieur », proche des dialogues dramatiques, mais pourtant inséré dans le récit narratif. Ce qu'on appelle ***discours direct*** se situe donc à mi-chemin entre le discours rapporté et citation, entre monologue intérieur ou, pour reprendre une expression appartenant à Michel Butor, un *magnétophone intime* et le dialogue proprement dit.

Il nous semble que le mot-clé dans ce problème est ***immédiat***, car il signifie « sans médiation aucune », c'est-à-dire « fonctionnement libre » ou plutôt libéré de toute contrainte. En associant ces syntagmes à celui de ***discours direct***, imposé, à la suite des recherches genettiennes, par les dictionnaires et les grammaires, on arrive enfin au sujet de notre étude, à savoir le **Discours Direct Libre** (abrégé désormais **DDL**).

Mais le DDL n'est que le résultat d'une sous-classification ultérieure du discours direct. La dichotomie la plus intéressante nous semble donc être ***discours direct formel // discours direct libre***.

Les deux membres de cette opposition ont été longtemps contenus dans le syntagme de ***discours direct***, mais après les recherches des Nouveaux Romanciers, les différences commencent à s'affiner de plus en plus. Placés devant une littérature qui mélange les frontières entre les genres, qui procède à une ambiguïsation des temps, des voix narratives, de tous les repère, ayant comme but déclaré la réflexion de la destruction du monde dans la destruction du langage et des conventions littéraires pour y faire surgir une littérature rafraîchie, les linguistes se mettent à travailler pour définir plus précisément le nouveau type de discours direct dont la « nouvelle » littérature en abonde. Ce type de dialogue inséré dans le récit, qui ne présente plus de marques introductives telles que les classiques guillemets, tirets, incises ou verbes type qui signalent d'habitude ce qu'on commence de plus en plus désigner **le discours direct formel.**

Le DDF est défini également comme discours direct **lié** pour signaler sa dépendance des marques formelles, le plus souvent typographiques, mais aussi d'un verbe introducteur de l'énoncé **cité**, verbe qui peut être déclaratif, descriptif, ou bien inséré dans l'énoncé **citant** sous forme d'incise avec inversion du sujet, incise placée soit en cours, soit en fin de discours.

Mais dans une pièce de théâtre les dialogues sont signalés par des tirets et pourtant le verbe introducteur est supprimé.

La difficulté du DDL consiste à la superposition des deux repères formels à la fois, qui détermine, à son tour, la superposition des **voix énonciatives,** l'énoncé citant et l'énoncé cité se situant au même plan. Plus récemment, Laurence Rosier[2] considère que le DDL a pour caractéristique le manque du discours citant, par la disparition des deux points et des guillemets.

Les fonctions fondamentales du DDL sont : la ***réalisation de l'effet de réel*** par la fonction ***testimoniale*** (ou **d'*authentification***) ; la création d'une ***vision optique*** par la

---

[1] *Ibid*., p. 194.

[2] Rosier, L., *Le Discours Rapporté. Histoire, theories, pratiques*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1999, p. 226 et s.

fonction de ***monstration*** et, du fait qu'il transpose littéralement les propos d'autrui, il dynamise le texte, ayant donc une fonction de ***dramatisation***. Mais, d'autre côté, ses principales caractéristiques consistent à la perte des marques typographiques qui délimitent l'énoncé *cité* de l'énoncé *citant*, avec superposition des deux plans de l'énonciation qui entraîne une superposition des voix et détermine la confusion fictif - réel, aussi bien qu'une ambiguité accrue au niveau du décodage, le lecteur // allocutaire se trouvant dans la situation de répondre aux questions telles : *qui parle ?* et *A qui s'adresse celui qui parle ?*

Cette perte de repères caractérise les textes des Nouveaux Romanciers, et l'écriture inouïe exige alors un lecteur avisé, attentif et actif, impliqué dans le processus de la création du texte et de sa signification.

Après avoir établi la place occupée par le DDL dans l'hiérarchisation de l'hétérogénéité discursive, nous allons essayer de répondre, en ce qui suit, aux questions posées dès le début de notre ouvrage, concernant, premièrement, le rôle de ce type discursif dans le récit durassien ; deuxièmement, la nécessité de son choix ; et finalement, le degré de dépendance entre la fréquence des actualisations du DDL et la poétique de l'auteur.

L'*Amant* est un roman de maturité artistique, déclaré autobiographique, et qui, en 1984, apporta à l'écrivain le Prix Goncourt. L'intrigue est apparemment simple : une femme, âgée déjà, raconte un épisode définitoire de l'histoire de sa vie, placé au moment où la jeune fille qu'elle avait été rencontre l'homme qui allait marquer à jamais son existence. Il s'agit de sa première expérience amoureuse pouvant être interprétée, dans les termes de la syntaxe narrative, comme la suite des épreuves nécessaires lors du processus d'initiation du héros. On a donc affaire à un récit d'initiation. Pourtant, le récit est beaucoup plus complexe, fondé sur le jeu de la mémoire, qui glisse sans cesse entre les deux nécessités déterminantes de la poétique durassienne, à savoir la nécessité du souvenir afin de garder inaltéré le drame d'une famille française au sein de l'Indochine coloniale, et la nécessité interne, organique, de la thérapeutique de l'oubli des douleurs et des injustices subies autrefois et éveillées par la première nécessité. On a également affaire à l'incessant aller-retour de la circulation du point de vue interne du narrateur homodiégétique au personnage principal. Le je-narrant est à la fois ***témoin*** (lorsque le narrateur se prétend objectif mais il ne l'est pas vraiment que dans la mesure où il jouit de la perspective historique sur les événements ayant marqué sa vie et alors l'écriture est rédigée à la troisième personne) et ***protagoniste*** (quand le narrateur avoue ayant vécu les événements racontés et s'identifie au je-narré dans une narration à la première personne). Ce type hétérogène de récit entraîne deux phénomènes : **la mobilité de la perspective** qui, d'ailleurs, est très spécifiquement durassienne, et la **polyphonie** fortement marquée.

D'autre côté, à une lecture profonde (et avisée), il est très difficile de placer ce roman dans un genre fixe. L'*Amant* est à la fois récit de fiction et récit autobiographique ; il sert de point de départ pour un autre récit, qui le réécrit (l'*Amant de la Chine du Nord*) qui, à son tour, a été adapté pour le cinéma ; par sa mise en page, typographiquement, l'*Amant* renvoie au scénario, à la diégèse de type filmique : il est construit tantôt sur des *flash-backs*, tantôt sur des gros-plans « portés » sur les scènes-clés du roman ; au-delà de tous ces aller-retours il y a cette permanente *voix-off* du narrateur, qui accompagne le lecteur-narrataire devenu spectateur.

Le mélange implicite des genres situe ce récit dans le cadre du Nouveau Roman : on a donc affaire à un texte **narratif** ; à un « récit **lyrique »** (lorsque le narrateur joue aux rimes et rythmes comme par exemple dans cette phrase : « *Ils ne*

*parleront jamais de la mère ensemble, de cette **connaissance** qu'ils ont et qui les sépare d'elle, de cette **connaissance** décisive, dernière, celle de l'**enfance** de la mère./ La mère n'a pas connu la **jouissance** »*[1]) ; à un texte **dramatique**, où le DDL joue un rôle capital et, enfin, on est devant un récit **filmique**, les deux derniers types étant marqués par le présent de l'indicatif.

La superposition des genres entraîne plusieurs phénomènes interdépendants tels que : **l'ambiguisation des points de vue** narratifs; **la perte des repères des voix énonciatives,** quand le je-narrant témoin se superpose au je-narré protagoniste, c'est-à-dire quand la voix du narrateur homodiégétique se superpose à la voix de l'acteur; **la superposition des formes discursives** qui engendre la confusion entre le plan du réel et celui du fictif et l'interférence de l'énoncé citant avec l'énoncé cite.

Dans les exemples suivants nous allons opérer un filtrage des fonctions du DDL inséré dans le récit de l'*Amant*, analyser ses diverses occurrences et en extraire les réponses aux questions posées au début de notre étude, qui ont déterminé cette démarche.

Pour des raisons de concision et de synthèse, on va utiliser les abréviations suivantes pour désigner les différentes voix énonciatives intervenant dans les échanges choisis :

e1 – la voix de la jeune fille (je-narrant / je narraé) ;
e2 – la voix de la mère ;
e3 – la voix de l'amant Chinois ;
e4 – énonciateur pluriel, contenant les voix des membres de la famille de la jeune fille, notamment la mère et les deux frères ;
e5 – la voix du personnage Betty Fernandez ;
e6 – énonciateur pluriel, désignant l'opinion publique, les rumeurs, la *doxa* ;
e7 – la voix du père de l'amant.

**[1]** Je suis dans une pension d'Etat à Saigon. Je dors et je mange là, dans cette pension, mais je vais en classe au-dehors, au lycée français. Ma mère, institutrice, veut le secondaire pour sa petite fille. **Pour toi c'est la secondaire qu'il faudra[2].** Ce qui était suffisant pour elle ne l'est plus pour la petite. **La secondaire et puis une bonne agrégation de mathématiques**. J'ai toujours entendu cette rengaine depuis mes premières années d'école[3].

Au début, ce passage est caractérisé par les déictiques standard de personne (*je*), de temps (contenu dans le présent du verbe *être*) et d'espace (*ici* = Saigon). Le je narrant s'identifie au je narré dans la première personne du singulier. Les phrases en caractères gros marquent l'insertion abrupte du DDL dans le récit. Sans marques typographiques censées le délimiter du discours citant, la cohérence est rompue. Les propos du narrateur e1 sont interrompus par l'intervention de l'e2 mais en effet c'est e1 qui cède la parole à e2 de cette manière, pour l'accomplissement des deux fonctions : **l'authentification** et la **dramatisation**. Authentification – puisqu'il s'agit de récit autobiographique et ce pacte doit être toujours rappelé au lecteur (ici, de façon implicite). Et dramatisation, affin d'offrir un rythme dynamique à la narration et pour souligner implicitement par cette insertion violente l'agressivité de la mère. Les effets dans la surface du texte concernent la transformation du je narrant protagoniste en je

[1] Duras, M., *L'Amant*, les Editions du Minuit, Paris, 1984, p. 50.
[2] Tous les soulignements nous appartiennent. Le DDL est inséré brutalement dans tous les fragments de récit, il n'a aucune marque dans le texte durassien original.
[3] Duras, M., *op. cit.*, p. 11.

narrant témoin (***je** suis, **je** dors, **je** mange* etc. / *ce qui était suffisant pour elle ne l'est plus pour **la petite***) ; après la deuxième insertion du DDL dans le discours narrativisé cette fois-ci, on revient à la voix initiale du je narrant protagoniste.

**[2]** Tout d'abord, il lui offre une cigarette (…). Elle lui dit qu'elle ne fume pas, **non merci**. Elle ne dit rien d'autre, elle ne lui dit pas **laissez-moi tranquille** (…). Elle attend. Alors il le lui demande : mais d'où venez-vous ? Elle dit qu'elle est la fille de l'institutrice de l'école des filles de Sadec. Il réfléchit et puis il dit qu'il a entendu parler de cette dame, sa mère, de son manque de chance avec cette concession qu'elle aurait achetée au Cambodge, **c'est bien ça, n'est-ce pas ? Oui c'est ça.**[1]

Le premier DDL *(non merci*) est inséré dans le discours narrativisé qui est inséré dans le récit ou plutôt dans une description d'une scène dominée par le registre non verbal, gestuel. Par rapport au premier exemple, le je narrant ne s'identifie plus avec l'acteur, le narrateur opère un écart entre lui et la protagoniste pour des raisons d'objectivation. Le *je* du premier exemple devient *elle* mais dans le DDL on retrouve la voix commune du témoin et du protagoniste *(laissez-**moi** tranquille*). Il faut remarquer ici que la négation polyphonique du DDL répond à un discours (ou bien monologue) intérieur. Dans la première phrase, c'est la voix de e1 qui répond explicitement à un comportement implicite (au geste d'offrir une cigarette, à la transgression d'une norme sociale) de e3, tandis que le deuxième DDL, extrêmement ambigu, devrait être considére l'expression de l'attitude que e1 devrait prendre devant l'attitude de l'e3 et son manque (transgressif) de réaction verbale au plan explicite est la réponse implicite à l'attitude transgressive de e3. Ou, plus simplement, (ne) *laissez-moi* (pas) *tranquille* est un DDL lié au monologue intérieur.

A la fin du passage cité, on a affaire au DDL sous forme de tour de parole dans le cadre d'un échange verbal ; le DDL est inséré dans le discours indirect libre. E3 s'adresse à e1 dans un acte de langage de demande de confirmation et reçoit directement cette confirmation : *Oui c'est ça* : e1 répond à e3. Il faut noter que le manque de ponctuation dans les propos d'e1 marque son ton plat, égal et signifie l'indifférence de son attitude.

En tenant compte de ces remarques, on peut conclure sur ce paragraphe que le DDL réunit les fonctions de **dramatisation** repérable dans l'interaction non verbale / verbale ; de **monstration** : il s'agit d'une *eccéité* romanesque au service du souvenir et de la mémoire objective ; **testimoniale**, au service de l'effet de réel.

**[3]** Il répète que c'est tout à fait extraordinaire de la voir sur ce bac. **Si tôt le matin, une jeune fille belle** comme elle l'est, **vous ne vous rendez pas compte, c'est très inattendu, une jeune fille blanche dans un car indigène**.

**[4]** Il lui dit que le chapeau lui va bien, très bien même, que **c'est… original… un chapeau d'homme, pourquoi pas ?** Elle est si jolie, elle peut tout se permettre[2].

Cette suite de phrases contient deux interventions de l'e3 en DDL, s'adressant à e1. Nous avons des doutes pour ce qui est le statut de forme libre du discours dans ce passage, mais pourtant il y a des arguments en la faveur de cette interprétation. Le DDL se superpose au discours indirect (***elle** l'est // **vous** ne vous rendez pas compte*). Si l'on interprète ces propos comme des compliments, alors ils sont DDL ; sinon, on peut considérer qu'ils ne sont que des pensées du personnage, un monologue. Notre avis est que cette attitude de e3 vient réparer son comportement immédiatement antérieur,

[1] *Ibid*., p. 43.
[2] Duras, M., *op. cit.*, p. 43.

transgressif, censé vexer la jeune fille. Alors il lui s'adresse avec gentillesse et le DDL accomplit les fonctions de **monstration, authentification** et **dramatisation** à la fois.

Pour ce qui est de l'énoncé *un chapeau d'homme, pourquoi pas* ? son statut est toujours ambigu : il s'agit d'un DDL autonymique : e3 s'adresse à e1 en lui **citant** les éventuels propos de l'e6 pour les annuler dans l'interrogation rhétorique - polyphonique. Autrement dit, les énoncés fâcheux colportés par l'opinion publique, qui auraient dit que ce serait scandaleux qu'une jeune fille porte un chapeau d'homme, sont contredits par l'e3.

**[5]** Elle lui demande ce qu'il est. Il dit qu'il est chinois, que sa famille vient de la Chine du Nord, de Fou-Chouen. **Voulez-vous me permettre de vous ramener chez vous à Saigon** ? Elle est d'accord[1].

Il s'agit d'un DDL inséré dans le discours indirect, où c'est l'e3 qui prend la parole afin de changer un sujet qui lui est incommode. L'énoncé y est inséré brutalement et l'effet de **dramatisation** est évident, il traduit l'état d'âme du personnage.

**[6]** Il parlait. Il disait qu'il s'ennuyait de Paris, des adorables Parisiennes, des noces, des bombes, **ah là là, de la Coupole, de la Rotonde, moi la Rotonde je préfère**, des boîtes de nuit de cette existence « épatante » qu'il avait menée pendant deux ans. Elle écoutait, attentive aux renseignements de son discours qui débouchaient sur la richesse, qui auraient pu donner une indication sur le montant des millions. Il continuait à raconter. Sa mère à lui était morte, il était enfant unique. Seul lui restait le père détenteur de l'argent. **Mais vous savez ce que c'est, il est rivé à sa pipe d'opium face au fleuve depuis dix ans, il gère sa fortune depuis son lit de camp**. Elle dit qu'elle voit[2].

Il s'agit, dans cet extrait, d'une succession de DDL insérés dans le discours narrativisé de l'e3, clos sur le discours indirect de l'e1. les intrications du DDL dans une autre forme de récit sont marquées par la succession des verbes au présent dans un texte écrit à l'imparfait. Les fonctions de **monstration** et de **dramatisation** sont ici les plus évidentes.

**[7]** Il a arraché la robe, il la jette, il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte jusqu'au lit. Et alors il se tourne de l'autre côté du lit et il pleure. Et elle, lente, patiente, elle le ramène vers elle et elle commence à le déshabiller. Les yeux fermés, elle le fait. Lentement. Il veut faire des gestes pour l'aider. Elle lui demande de ne pas bouger. **Laisse-moi**. Elle dit qu'elle veut le faire elle. Elle le fait.[3]

Ce fragment est un passage de description d'action. Il constitue la clé du roman entier et décrit la scène de l'initiation de la petite fille à l'âge adulte, par le Chinois. Contrairement à la lenteur des gestes des protagonistes, la scène transmet l'impression de violence par le contenu sémantique des verbes (*arracher, jeter*) mais aussi par l'impératif du verbe du DDL inséré très brutalement dans la description. La violence est marquée sur tous les plans. De témoin, le je narrant devient protagoniste et les fonctions du DDL dans cet extrait capital sont la **monstration**, et l'accentuation de la fonction **testimoniale**. On est également devant un effet de **vision optique**, renforcé par la violence avec laquelle le lecteur est « *arraché* » de sa place confortable et « *jeté* » devant la scène, autrement dit : ici il n'y a pas seulement une violence gestuelle (la

[1] *Ibid*., p. 44
[2] Duras, M., *op. cit.*, p. 45.
[3] *Id*., p. 49.

situation d'initiation comporte toujours une action violente), mai aussi agressivité verbale et brutalité portée contre le lecteur qui est transformé dun coup en **spectateur**.

On peut signaler aussi les assonnances contenues par le texte et les rimes (*robe/porte, elle – lente/patiente, elle le ramène*), aussi bien que le rythme interne qui rendent à ce passage un contenu **lyrique**.

**[8]** Je lui raconte comme c'était simplement si difficile de manger, de s'habiller, de vivre en somme, rien qu'avec le salaire de ma mère. (...) Dévergondés on était. **C'est comme ça que je suis ici avec toi**.[1].

Ce qui est le plus évident concernant ce DDL inséré dans un discour narrativisé, c'est qu'il est marqué par la déixis standard (*je, maintenant* – qui se retrouve dans le présent indicatif du verbe *être – ici*). La protagniste montre le but précis de sa présence dans la garçonnière du Chinois, elle avoue impicitement qu'elle est là non pas pour l'amour mais seulement pour l'argent. De fait qu'elle *montre* découle logiquement la fonction ce DDL, à savoir celle de **monstration.**

**[9]** Betty Fernandez. Etrangère elle aussi. Aussitôt le nom prononcé, la voici, elle marche dans une rue de Paris. Elle est myope, elle voit très peu, elle plisse les yeux pour reconnaître tout à fait, elle vous salue d'une main légère. **Bonjour, vous allez bien ?** morte depuis longtemps maintenant[2].

Le DDL en question est inséré dans la description ou plutôt la fiche d'un personnage absent en effet de la narration. Son rôle est de créer une **vision optique** tout comme le caméra, après un *flash-back*, aurait fixé en gros plan dans le récit il s'agit donc du glissement de la mémoire vers un moment du passé. La fonction du DDL est ici celle combinée de **monstration-authentification.**

**[10]** Quinze ans et demi. La chose se sait très vite dans le poste de Sadec. **Rien que cette tenue dirait le déshonneur. La mère n'a aucun sens de rien, ni celui de la façon d'élever une petite fille. La pauvre enfant. Ne croyez pas, ce chapeau n'est pas innocent, ni ce rouge à lèvres, tout ça signifie quelque chose, ce n'est pas innocent, ça veut dire, c'est pour attirer les regards, l'argent. Les frères, des voyous. On dit que c'est un Chinois, le fils du miliardaire, la villa du Mékong, en céramiques bleus. Même lui, au lieu d'être honoré, il n'en veut pas pour son fils. Famille de voyous blancs[3].**

Ce long extrait assez compliquè à décoder au point de vue des voix énonciatives (e6 et e7) qui se superposent et se répondent en feu croisé contre l'e1 et est presque tout entier la reproduction en DDL des paroles de l'e6, sauf la premières deux phrases qui sont le monologue intérieur de la protagoniste-témoin e1 et la dernière, qui nous semble être la voix du père de l'amant Chinois. L'e6 parle de façon critique de la famille de la jeune fille, commentant son attitude. On peut supposer, et nous sommes presque même obligés de le croire, en s'appuyant sur l'argument du silence méfiant des copines d'école de la jeune fille et sur l'attitude hypocritement bienveillante de la directrice de la pension de Saigon envers la mère, qu'aucun des membres visés n'ait été directement vexé par cet e6 ; qu'il s'agisse bien d'un discours imaginé par l'e1 à l'égard des réactions que son attitude aurait pu engendrer. Alors, il s'agirait d'un DDL autonymique à portée un peu ironique contre l'e6. les indices du DDL sont les propos à la troisième personne des membres de la famille, les demandes de confirmation de la part des autres membres de l'énonciateur collectif e6 (*La pauvre enfant*), aussi bien que

[1] *Ibid*., p. 52.
[2] *Ibid*., p. 82.
[3] Duras, M., *op. cit.*, p. 109.

le discours polémique polyphonique de réfutation de thèse (*ne croyez pas, le chapeau n'est pas innocent, le rouge à lèvres n'est pas innocent* - * « comme l'on pourrait croire »). Pour ce qui est la dernière phrase – et voix - de cette citation, elle appartient, à notre avis, au père de l'amant de la jeune fille (l'e7) qui répondrait de cette façon à l'e6 qui dirait par exemple * « Il devrait être honoré **mais** au lieu de l'être, même lui, - *il n'en veut pas pour son fils* » / « C'est une » *Famille de voyous blancs , «* voilà pourquoi je rejette le projet de mon fils ».

Les fonctions de ce DDL sont donc toujours celles de **monstration** et d'**authentification**.

**[11]** Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme. Il lui avait téléphoné. **C'est moi**. Elle l'avait reconnu dès la voix[1].

Ici, le narrateur homodiégétique e1 s'écarte pour la dernière fois de son acteur. Il s'agit d'un extrait de la fin du roman, l'effet ainsi créé est celui de la *voix-off* qui s'adresse aux « spectateurs » à la fin de l'histire racontée (notons au passage que, pour ce qui est du film, c'est vraiment la *voix-off* de Jeanne Moreau qui prononce ces paroles et qui accompagne la voix de l'actrice du début jusqu'à la fin, incarnant la voix du narrateur-témoin du roman). On est ainsi plongés dans l'intemporel, tout comme à la lecture de la première phrase du livre. Voilà pourquoi la présence du DDL dans ce contexte nous semble représenter une intervention très brutale, puisqu'il transcrit à la lettre non pas seulement les paroles de l'amant dans l'écouteur, mais bien la violence de la surprise et de l'émotion en entendant sa voix. La fonction principale du DDL de cet extrait est la **dramatisation.**

A la fin de notre ouvrage, après avoir passé en revue les principales caractéristiques et fonctions du DDL at après les avoir indetifiées dans le texte durassien l'*Amant*, on est arrivés à répondre aux questions qui ont servi de point de départ de cet essai.

1. Concernant le *fonctionnement du DDL dans le récit de l'*Amant, on a vu que dans la plupart des situations les insertions du DDL interviennent soit comme superpositions avec des discours indirects et indirects libres comme dans l'exemple **[2]**, soit dans les descriptions d'actions ou dans les fiches presque journalistiques des personnages (le « cas » de Betty Fernandez, où le DDL trasmet une information sur le caractère de ce personnage absent – mais vu le style « journalistique » de ce fragment, la présence du DDL y est d'autant plus frappante) ; mais, le plus souvent, son rôle est de marquer brutalement dans le texte une violence intervenue dans l'action et/ou dans la vie émotionnelle de l'acteur (exemples **[7]** et **[11]**). D'autre côté, les fonctions accomplies par le DDL dans ce récit vont dans les mêmes directions que les intentions auctoriales : l'authentification ou la fonction testimoniale, puisqu'il s'agit d'un roman autobiographique ; fonctions de dramatisation, de monstration et effet de vision optique parce qu'il s'agit d'un style très « Duras » ici, comme d'ailleurs partout dans ses récits et pièces de théâtre, evisagés comme des textes susceptibles d'être mis en scène, réécrits dans des scénarios, adaptés pour le cinéma, pour leur « visualisation ».

2. Il s'ensuit que *le choix du DDL* est délibéré dans le récit durassien. Il va même au-delà des stratégies romanesques typiques pour le Nouveau Roman, il fait partie du style de l'écrivain, il caractérise sa poétique. Et cela, de manière déterminante, puisqu'en lisant tout autre récit récit de Marguerite Duras, on est surpris par l'obsession du **regard** chez cet auteur, obsession liée à celle d'un autre exhibitionnisme transparent

[1] *Id.*, p. 141.

dans le besoin de se montrer, de montrer ses oeuvres par des films ou des pièces de théâtre, de désigner explicitement ou implicitement cette nécessité interne dans toutes ses créations.

Il est donc facile de conclure, une fois arrivés à ce point notre étude, que nous avons essayé de démontrer et soutenir la thèse que la **monstration** est le mot-clé de la poétique durassienne : l'exhibitionnisme de cet auteur devrait trouver une porte de sortie en dehors vers le public, cette voie est la monstration en tant que fonction fondamentale du **discours direct libre.**

**Bibliographie**

Duras, M, *L'Amant*, Les Eds. De Minuit, Paris, 1984 ;
Genette, G., *Figures III. Discours du récit*, Seuil, Paris, 1972 ;
Jaubert, A., *La lecture pragmatique*, Hachette supérieur, Paris, 1990 ;
Lintvelt, J.,*Essai de typologie narrative.Le « point de vue ».Théorie et analyse*,Corti,Paris, 1981 ;
Rosier, L., *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Duculot, Louvain-la-Neuve, 1999 ;
*** http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/theme5/mochetma.pdf

# *L'AUTOBIOGRAPHIE LEIRISIENNE ET LA THÉORIE DU MERVEILLEUX QUOTIDIEN*

**Maricela STRUNGARIU**
**Universitatea din Bacău**

***Résumé*** **:** *Les textes autobiographiques de Michel Leiris se font l'écho à la fois du trajet existentiel de l'écrivain et de son parcours culturel. Imprégné d'images et de connaissances théoriques, l'autobiographe subit un excès d'intellectualité qui l'empêche d'atteindre à la vérité toute nue. Il n'arrive pas à communiquer directement avec l'extérieur, mais à travers un écran artificiel, qui brouille tout dialogue. C'est ainsi qu'il se décide à chercher refuge dans son propre univers, un univers idéal, lequel lui garantit, en outre, une plus grande liberté – celle de refaire le monde à sa manière, pour mieux s'y installer. Cet univers idéal devient tout de suite son monde mythique. Etant profondément mécontent de soi-même ainsi que de l'univers concret, Leiris envisage de recourir à un habile subterfuge: il regarde le réel par les lunettes du sublime, couvrant d'une aura de mystère les objets ou les personnes ordinaires qu'il croise parfois dans sa vie. Sa conception du merveilleux quotidien le rassure et lui permet de vivre. Poétisé grâce à la magie de son point de vue, le monde cesse d'être un décor inerte et insensible, revient à la vie et se met à résonner de voix mystérieuses et de chants sacrés.*

***Mots-clés*** *: autobiographie, liberté, subterfuge*

Les rapports qui existent entre l'homme moderne et le monde ne sont pas naturels ou directs, comportant plusieurs éléments intermédiaires. L'individu ne vit pas dans un univers exclusivement physique, mais dans un univers symbolique – tissu enchevêtré de l'expérience humaine, dont les fils les plus importants semblent être le langage, le mythe, l'art, la religion, l'histoire et les sciences[1]. Ce sont tous des domaines artificiels, par lesquels l'être conscient entre en contact avec le monde et essaie de le rendre moins impénétrable. Au lieu d'affronter le réel face à face, il se cache derrière les formes linguistiques, les symboles mythiques, les images artistiques, lesquels ne sont, au fond, que ses propres projections sur le monde qui l'entoure. Michel Leiris, auteur passionné d'écriture intime et engagé à long terme dans l'étude de son *Moi*, est, selon nous, un exemple remarquable de vie menée sous le signe du culturel plutôt qu'en étroite relation avec le réel. L'autobiographe subit un excès d'intellectualité qui le fait «vivre dans un perpétuel balancement entre le monde des choses et celui des images ou des idées»[2]. Toute tentative de connaître le réel est accompagnée chez lui d'un processus complexe, par lequel l'objet étudié est rapproché ou assimilé à l'univers fictionnel créé par ses acquis culturels. Voir les choses non pas telles quelles, mais entourées d'une aura tragique et comparées à chaque moment à des épisodes livresques, c'est sa manière de se retirer du quotidien - une sorte de bovarysme intellectuel poussé à l'extrême. Ce n'est plus sa statue qu'on voit se dresser dans ses premiers ouvrages autobiographiques, mais un immense édifice culturel où l'homme et son individualité semblent se perdre ou s'anéantir. Leiris ne parle plus de son passé, mais du passé de l'humanité, de ses mythes, de ses légendes, de l'histoire sainte ou de ses créations artistiques. Chacun de ses gestes, chaque événement de son existence a un correspondant culturel qui lui prête une valeur universelle, archétypale. Cette

[1] Cf. Cassirer, E., *Eseu despre om*, Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 43
[2] Bréchon, R., *"L'Age d'homme" de Michel Leiris*, Hachette, 1973, p.33

prééminence de la culture sur la nature est un trait spécifique de l'homme moderne, lequel essaie de plus en plus souvent de dominer sa peur ancestrale devant l'inconnu, en réduisant celui-ci à une forme qui lui soit familière.

Déçu par le monde et hanté par la fuite du temps, Leiris tente de se soustraire à leur emprise par l'évasion dans un plan différent de celui de l'existence concrète, soit-il celui de l'art, de la littérature ou du rêve. C'est par la fuite devant l'histoire que Leiris manifeste son refus de la condition humaine, de ses contraintes et un désir d'élévation spirituelle. Lucian Boia conçoit, d'ailleurs, ce type d'évasion comme une constante ou une tendance essentielle de l'esprit humain, une matrice de l'humanité, une structure archétypale fondamentale[1]. L'autobiographe s'assume ainsi un geste qu'une humanité entière a réitéré à des époques différentes de son histoire – celui de fuir le réel pour assurer sa continuité dans le monde. Le recours fréquent au mythe témoigne, chez Leiris, d'une certaine attitude à l'égard du monde. Par rapport à celui-ci, l'autobiographe se sent prisonnier de cette alternative: «le monde, objet réel, qui me domine et me dévore (…) par la souffrance et par la peur, ou bien le monde, pur phantasme, qui se dissout entre mes mains, que je détruis (…) sans jamais parvenir à le posséder»[2]. Il essaie d'échapper au dilemme et de trouver un moyen de se réconcilier avec le réel. Son rêve, c'est d'être en harmonie avec l'extérieur, l'autre, l'univers, la vie. Leiris parle souvent de « [sa] soif d'une complicité avec le monde auquel [il se sent] toujours plus ou moins étranger»[3].

Le métier ethnographique habitue Leiris à être le fin observateur du monde environnant, lequel devient, à son tour, le miroir où se reflète son propre moi. Il apprend ainsi qu'il n'y a pas de meilleure connaissance de soi que l'étude de l'humanité même. Si l'on arrive à connaître le monde, le moi ne reste plus une énigme, mais on pourrait tout aussi bien postuler que «JE résume (…) la structure du monde». Claude Lévi-Strauss nous fait observer, à ce sujet, que, dans l'expérience ethnographique, l'homme de science «se saisit comme son propre instrument d'observation» et qu'«il lui faut apprendre à se connaître, à obtenir d'un *soi*, qui se révèle comme *autre* au *moi* qui l'utilise, une évaluation qui deviendra partie intégrante de l'observation d'autres soi»[4]. Nous retrouvons dans cette correspondance intime entre l'homme et le monde l'idée véhiculée dans la Renaissance du microcosme en tant que double du macrocosme. Leiris, cet amoureux de la première personne, reconnaît à regret que chaque être intelligent est à son tour un univers où, tôt ou tard, les autres êtres vont se miroiter: «Malgré ma forte propension à prendre les événements (…) pour les péripéties d'un règne qui serait le mien, je ne puis ignorer que tout être pensant est, comme moi, centre du monde. Or, puisque pareille royauté s'avère ainsi partagée, un drame ou n'importe quelle aventure a beau n'être jamais vécu qu'à la première personne, il est clownesque de faire comme si l'on était la seule attraction du programme»[5]. Un des doubles du narrateur d'*Aurora* qui se voue à des recherches alchimiques à l'instar de Paracelse, dont le nom apparaît plusieurs fois dans le journal leirisien, envisage le corps humain comme «une cité énorme, avec des quartiers ouvriers, des marchés couverts et des palais»[6]. Les rapports entre le microcosme représenté par le corps humain et le

---

[1] Cf. Boia, L., *Pentru o istorie a imaginarului*, Humanitas, Bucureşti, 2000, p. 33
[2] Leiris, M., *L'Age d'homme*, Gallimard, Paris, 1990, p. 201
[3] Leiris, M., *Biffures*, Gallimard, Paris, 1988, p. 283
[4] Lévi-Strauss, Cl., *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1973, p. 48
[5] Leiris, M., *Fibrilles*, Gallimard, Paris, 1985, pp. 193-194
[6] Leiris, M., *Aurora*, Gallimard, Paris, 1986, p. 121

macrocosme symbolisé tour à tour par un champ, par une ville, par une montagne ou par un immense théâtre tiennent tous de l'idée de la concentration du monde extérieur dans le moi. Si l'univers est réduit à sa propre personne, il semble plus facile de le maîtriser. L'un des plus grands rêves de l'humanité est, peut-être, de vivre dans un univers homogène et intelligible. C'est pour cela que nous avons besoin de le ramener à une forme plus simple et plus proche de notre intelligence. Et il arrive que cette forme s'identifie à nous-mêmes, puisque l'homme est habitué à saisir la réalité comme un reflet ou une partie de son propre Moi[1].

A l'opposé du primitif, l'homme moderne a l'intuition de son universalité, ainsi que celle de son individualité[2]. Bien qu'il désire mettre en valeur son originalité, sa différence, il n'est pas moins vrai qu'il tend, presque inconsciemment, à retrouver l'état adamique, l'état d'in-différence et de non-séparation du Grand Tout. Pour fuir l'histoire qui, outre le progrès, entraîne le pourrissement et la mort, Leiris tente de sortir hors du flux temporel par la résurrection des temps anciens. Son enfance, l'Histoire sainte, l'histoire de la France, les mythes forment un espace à l'intérieur duquel l'écrivain espère se mettre à l'abri de ses angoisses.

Leiris est comme un Sisyphe moderne, un éternel révolté qui n'accepte pas le monde tel qu'il est fait et tente de se soustraire à son emprise par l'évasion. Selon Lucian Boia, l'évasion se trouve parmi les archétypes constants de l'esprit humain - ces archétypes qui forment l'imaginaire, dont le but n'est pas celui d'anéantir le réel pour s'y substituer, mais celui de jouer le rôle compensateur dans ce monde décevant[3]. L'évasion serait une conséquence du refus de la condition humaine et de l'histoire[4]. L'individu rêve d'échapper au temps qui passe en cherchant refuge dans un temps égal et harmonieux. Ses lieux d'asile s'identifient souvent aux rêves ou aux fictions trouvées dans l'art, le jeu, la littérature, les religions[5]. Boia observe aussi que l'existence humaine se construit simultanément sur deux plans: réel et imaginaire[6]. Nous sommes enclins à dire que, chez Leiris, l'imaginaire tend à étouffer le réel, tant il paraît être déçu par ce dernier. Incapable d'en jouir pleinement, l'autobiographe s'applique à le changer, à l'investir de significations nouvelles et fascinantes, afin de rendre plus passionnant le contact avec le réel. Dès l'enfance, Leiris a eu le sens du mystère des choses, à partir de ses premiers contacts avec le père Noël ou de la déglutition de l'hostie jusqu'à la découverte du langage. Il réalise ensuite que le divorce qu'il ressent entre soi-même et le concret pourrait être en quelque sorte neutralisé par «le commerce intime avec une merveille palpable»[7]. C'est ainsi que son attirance pour un au-delà des apparences a pour conséquence l'identification du merveilleux dans le quotidien le plus banal. Aux yeux de Leiris, ainsi que de Roger Caillois, avec lequel il crée le Collège de Sociologie, le merveilleux est «mêlé à la vie et non parqué dans un domaine abstrait»[8]. L'écrivain croit tellement à cette théorie qu'il en fit le sujet de la conférence sur «Le sacré dans la vie quotidienne», donnée à ce collège en 1938. La manière dont Leiris se laisse également attirer par les livres de science et par les contes de fées pourrait prêter à

---

[1] Cf. Rank, O., *Dublul. Don Juan*, Institutul European, Iaşi, 1997, p. 137
[2] Cf. Gusdorf, G., *Mit şi metafizicã*, Amarcord, Timişoara, 1996, p. 102
[3] Cf. Boia, L., *op. cit.*, p. 26
[4] *Ibid*., p. 33
[5] *Ibid*., p. 141
[6] *Ibid*., p. 37
[7] Leiris, M., *Biffures, op. cit*., p. 267
[8] Leiris, M., *Frêle bruit*, Gallimard, Paris, 1986, p. 336.

discussion. Mais il déclare hautement que pour lui, «"merveilleux'' et "nature'' sont presque synonymes»[1]. Disciple de Paracelse, il est, comme celui-ci, «balloté entre magie et empirisme»[2], entre la fascination du mystère et le désir de le révéler.

Laure Himy remarque, à ce sujet, le grand pouvoir qu'exerce sur Leiris le mythe du «hasard objectif», lequel consiste à «placer tous ses espoirs en des personnages [et des choses] croisés par hasard, jamais revus»[3], à leur prêter des pouvoirs étonnants, voire magiques. La vue de certains sites, spectacles, objets, la rencontre plus ou moins fugace de tel ou tel personnage exalte de temps à autre l'âme de l'écrivain, comble un vide, une absence, un manque. Le merveilleux apparaît tout d'un coup dans sa vie et lui laisse un souvenir éternel. Quoique procédant par éclairs, il peut atténuer son tourment existentiel et l'aider à vivre, puisqu'«il est toujours consolant de penser (…) qu'en plusieurs points de son parcours notre vie a croisé quelque chose qui ressemblait au merveilleux»[4]. La rencontre avec Khadidja, la prostituée africaine, qu'il évoque dans «Vois! Déjà l'ange…», le chapitre qui clôt *Fourbis*, se trouve parmi les quelques épisodes de sa vie où il a le sentiment d'avoir frôlé l'absolu. En apparence, nous avons affaire à une histoire quelconque, ayant pour héros un soldat français et une fille publique du continent noir, dont l'écrivain ne laisse de côté aucun détail trivial. Nous sommes poussés alors à demander en quoi consiste la grandeur mythique de cet épisode. Leiris essaie lui-même d'en trouver la réponse et en vient à comprendre que «[cette] aventure vulgaire dans laquelle il est entré pas mal d'exotisme de cinéma (…) se hausse pour [lui] à la dignité d'un mythe vécu» «grâce à la complicité de quelques apparences»[5]. Maurice Blanchot va plus loin et trouve que cette dignité d'Ange que l'autobiographe confère à Khadidja la traînée vient «de l'aptitude à rassembler autour de deux ou trois gestes la gravité de ses rapports avec les êtres et cette insaisissable vérité dont ceux-ci lui ont rendu sensible, par un mot, par une attitude, la présence un instant bouleversante»[6]. Le fait que la prostituée habitait un lupanar dont la porte était ornée de deux têtes à coiffure égyptienne – cariatides aux corps absents -, qu'elle était habillée, au moment des adieux, d'une robe blanche et se tenait sur le seuil du bordel, «fixe comme une image pieuse ou une figure de Musée Grévin»[7] et que ses seules paroles furent à ce moment-là: «Tu n'as pas peur du soleil» - phrase qui lui sembla définir son destin – tous ces détails, apparemment sans importance, sont pour Leiris les frêles bruits d'un monde de merveilles.

C'est notamment dans les riens que Leiris s'ingénie à poursuivre le merveilleux. Les rendez-vous avec celui-ci, si rares et brefs qu'ils soient, sont des moments «aussi intenses que le fameux *temps retrouvé*», ils «effacent comme lui d'un coup de gomme les ombres accumulées (inquiétude, mauvaise conscience, ennui) et font croire que l'on a atteint – dans l'oubli momentané de tout problème – quelque chose qui pourrait être la *vraie vie*»[8]. Ce merveilleux en sourdine, enraciné dans la réalité la plus banale, procède par éclairs, mais peut fondamentalement transformer notre existence.

---

[1] Leiris, M., *Biffures, op. cit.*, p. 111
[2] Beaujour, M., «La Renaissance fantôme» dans "Europe'', no. 847-848, 1999, p. 13
[3] Himy, L., «Surréalisme et ethnologie» dans "Europe", no. 847-848, 1999, p. 65
[4] Leiris, M., *Fibrilles, op. cit.*, p. 282
[5] Leiris, M., *Fourbis*, Gallimard, Paris, 1984, p. 182
[6] Blanchot, M., «Combat avec l'Ange» dans "La Nouvelle Revue Française'', no. 7, 1956, p. 298
[7] Leiris, M., *Fourbis*, Gallimard, Paris, 1984, p. 216
[8] Leiris, M., *Frêle bruit, op. cit.*, p. 367

Selon Caillois, le temps mythique est ambivalent, se présentant à la fois comme Chaos et Age d'Or –Enfer et Paradis. D'une part, excès, monstruosités, désordre et de l'autre, un âge qui, telle notre enfance, n'est pas soumis aux interdits qui limitent l'activité de l'adulte[1]. Le mythe garde le sens d'une aspiration vers l'intégrité perdue et celui d'une intention de restitution. La conscience mythique permet la création d'une enveloppe protectrice où l'homme trouve sa place dans l'univers[2]. Il rend la vie possible, en chassant l'angoisse et en apaisant l'esprit. Les mythes justifient notre existence, puisqu'ils éclaircissent une situation où nous avons l'impression de nous retrouver dans un milieu familier. Nous sommes ainsi réintégrés dans la totalité. Le mythe met en évidence l'universalité humaine. Chez Leiris, cette recherche du Grand Tout édénique se manifeste par l'appel du «méli-mélo» et du «fourbi», qui renvoient au monde innocent de l'enfance. Pour l'autobiographe, l'enfance perdue est la seule époque heureuse de sa vie. La couleur «méli-mélo», représentant la petite enfance dans une suite de compositions qu'il vit tout petit, ornant le dos du cartonnage d'un album édité à Epinal, et intitulée *Les Couleurs de la vie*, représente à merveille le chaos du premier stade de la vie, «cet état irremplaçable où, comme aux temps mythiques, toutes choses sont encore mal différenciées, où, la rupture entre microcosme et macrocosme n'étant pas encore entièrement consommée, on baigne dans une sorte d'univers fluide de même qu'au sein de l'absolu»[3]. C'est, en effet, par le retour mental à cet âge de l'innocence, antérieur à la division de la conscience, à la séparation du sujet et de l'objet, que Leiris retrouve la pureté et le bonheur. L'avancée en âge, le passage de l'enfance à la jeunesse et ensuite à l'âge mûr devient inévitablement pour lui une «dégradation de l'absolu», une «progressive dégénérescence»[4], chaque nouvelle expérience l'éloignant de l'état primordial.

Les similitudes entre le retour à l'enfance et l'essai de ressusciter le passé mythique sont très bien mises en évidence dans «Il était une fois…», un chapitre de *Biffures*, et dont le titre symbolique est censé nous introduire d'un coup dans l'espace du conte enfantin, de même que dans l'espace et le temps de son enfance. La fascination que cette expression exerce sur nous tient à son caractère répétitif et incantatoire qui fait surgir un monde primitif et magique, où tout est possible - monde spécifique au temps mythique ainsi qu'au temps de notre petite enfance. Le mythe et l'âge de notre innocence ont en commun aussi leur caractère universel. Tous les deux sont des moules où l'humanité entière retrouve ses origines. Tandis que l'enfance, en tant que début de l'existence humaine, est faite, presque invariablement, des mêmes expériences et des mêmes inquiétudes pour chaque individu, le mythe est cette «histoire sacrée qui se déroule dans un temps primordial»[5] et qui représente «une vérité commune, éternelle»[6]. En plus, les deux rejoignent, par leur universalité, le propos leirisien de faire de son autobiographie le miroir où son semblable pourrait à tout moment entrevoir, dans l'entrecroisement de lignes, de formes et de couleurs, sa propre image: «Du portrait de moi que je peins et des lambeaux de vérités plus lointaines que je m'efforce d'arracher pour en faire comme l'éclairage en même temps

---

[1] Cf. Caillois, R., *Omul şi sacrul,* Nemira, Bucureşti, 1997, pp. 115-116
[2] Cf. Gusdorf, G., *op. cit.*, p. 12
[3] Leiris, M., *L'Age d'homme, op. cit.*, pp. 34-35
[4] *Ibid*., p. 29
[5] Tadié, J.-Y., *Le récit poétique*, Gallimard, Paris, 1994, p. 153
[6] *Ibid*.

que le rayonnement de ce portrait, ne m'est-il pas, d'ailleurs, permis d'espérer qu'il se dégagera un beau jour – et au besoin à mon insu – quelque vérité générale ?»[1].

C'est pour revenir à la liberté de l'enfance que l'écrivain se propose de rompre le cours du temps, en se donnant l'impression de disposer d'un «temps illimité». En usant de l'imaginaire collectif, Leiris transgresse la règle du discours autobiographique qui exige de dire toute la vérité sur soi-même, du fait que le mythe est une «magnification trompeuse de la réalité», un «mensonge par lequel il s'agit de faire tenir pour vrai ce qui peut être seulement vraisemblable, façon de se déguiser à soi-même la vérité»[2]. Nous y ajoutons, en passant, qu'une autre violation de la loi générique a des attaches plus ou moins perceptibles avec la manière dont Leiris entend jouer avec le temps de son récit, afin de construire une vraie mythologie personnelle. Son texte paraît incohérent, ayant plutôt l'air d'un amas hétéroclite de faits. Il assure pourtant son unité grâce à un réseau complexe d'analogies, qui ne sont pas sans rapport avec les associations sur lesquelles est fondée toute pensée mythique. Celle-ci est vue par Lévi-Strauss comme «un bricolage intellectuel»[3], où un esprit imaginatif s'applique à une «incessante reconstruction à l'aide des mêmes matériaux», en travaillant «à coups d'analogies et de rapprochements»[4]. Habitué à créer les ciseaux à la main, Leiris conçoit lui aussi son travail comme un bricolage, comme une décomposition et une recomposition des ensembles événementiels personnels, comme une improvisation vouée à annuler l'effet de l'écoulement temporel, à l'instar des pratiquants de rituels sacrés qui, par la répétition personnalisée des cérémonies ancestrales, visent à éterniser l'état adamique, en l'investissant de nouvelles significations.

La première autobiographie leirisienne se ressent fortement de la psychanalyse, accordant une «large créance (…) à la psychologie freudienne (qui met en jeu un matériel séduisant d'images et, par ailleurs, offre à chacun un moyen commode de se hausser jusqu'au plan tragique en se prenant pour un nouvel Œdipe)»[5]. Freud a relevé au fond de l'âme humaine une mythologie latente, dont les représentations et les principes explicatifs se retrouvent dans les légendes antiques. Dans *L'Age d'homme*, Leiris se propose de dresser un inventaire des mythes dont il voudrait se débarrasser, à cause de leur caractère imposé, inflexible, contraignant. Les mythes d'Œdipe, d'Icar, de l'androgyne, de Narcisse, de Don Juan, de Faust, de Robinson, liés à des complexes ou à des obsessions personnelles, le dévorent, le rendent esclave d'un monde de phantasmes et de monstres. A la suite d'une thérapie psychanalytique, Leiris est conseillé par son docteur d'écrire un livre en vue de tout liquider, de se délivrer de l'emprise de certaines choses inhibitrices et de reprendre, plus décidé et moins inquiet, la recherche de soi-même. Roland Barthes affirme que l'homme est, chaque jour, harcelé par les mythes, lesquels l'empêchent de vivre réellement et de s'inventer, en l'étouffant tel un énorme parasite interne qui vit à sa place. Les mythes ne sont, de ce point de vue, que l'exigence insidieuse et inflexible qui veut que tous les hommes se reconnaissent dans une même image, éternelle et pourtant vieillie, construite une fois pour eux comme si elle devait durer à tout jamais[6]. Leiris se libère plus tard de ces mythes dévorants en créant sa propre mythologie. Il

---

[1] Leiris, M., *Fourbis*, *op. cit*., p. 65
[2] Nadeau, M., *Michel Leiris et la Quadrature du cercle*, Julliard, Paris, 1963, p. 85
[3] Lévi-Strauss, Cl., *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, p. 26
[4] *Ibid*., p. 31
[5] Leiris, M., *L'Age d'homme*, *op. cit.*, p. 16
[6] Cf. Barthes, R., *Mitologii*, Institutul European, Iaşi, 1997, pp. 288-289

n'est plus la victime d'un monde de pierre, mais le créateur d'un monde plein de mystère et de magie, remplaçant ainsi le «mythe inconsciemment subi» par le «mythe sciemment créé»[1]. Cette mythologie personnelle projette sur la personnalité leirisienne des lumières inattendues, l'enrichit et la valorise, la fait accéder à une autre dimension. La corrida, les spectacles sportifs, l'opéra, la fraternité, l'écriture deviennent dans ses récits de maturité de vrais mythes personnels – les repères invariables de son être.

Selon Maurice Nadeau, la nouvelle mythologie créée par Leiris «ne consiste pas à ajouter une dimension fabuleuse aux événements et aux hommes (à lui-même), par laquelle ils acquerraient le volume et le poids qui leur font défaut». Elle vise, au contraire, à «transporter personnages et événements, exactement vus, soigneusement analysés, dans un domaine où ils révèlent cette dimension»[2]. C'est en considérant l'objet ou l'être dans ses rapports complexes avec les autres réalités du monde environnant que l'écrivain aboutit à mettre en lumière ses significations profondes et sa nature sacrée. «Les mythes qu'on se forge permettent de vivre», déclare l'auteur dans *Fourbis*, et il s'emploie, en effet, à construire sa mythologie pièce à pièce, à partir des faits les plus communs. Ainsi voit-on se fondre, au sein d'un même récit, banalité et poésie, éphémère et éternité, réalisme et imaginaire. Puisque Leiris conçoit le merveilleux comme une partie intégrante du quotidien, il est naturel que ses mythes trouvent leur origine dans la réalité de tous les jours. Le recours aux métaphores, aux analogies, aux allégories et aux symboles est la manière habituelle dont l'autobiographe se propose de représenter le monde: «Toute métaphore, toute phrase presque, est un mythe. Il n'y a de sens que figuré»[3]. Nous sommes portés à affirmer que cette façon de voir et de présenter les choses témoigne du penchant leirisien pour les détours, pour les focalisations obliques, interposées, pour le trucage du réel, dont il est, sans doute, mécontent.

Nous remarquons, pourtant, que le désir de l'auteur est de «faire coïncider le là-bas et l'ici-même (…), être dans le mythe sans tourner le dos au réel»[4]. Il est tenté d'étudier, en ethnographe ou en écrivain, comment les deux arrivent à se confondre ou à se substituer réciproquement. Ainsi, il observe fasciné que le mythe quitte souvent le terrain de la fiction pour se mêler à la vie et se transforme en histoire. Etant donné qu'on visite, à Marseille, le cachot de Monte-Cristo et, à Nagasaki, la maison de Mme. Butterfly, qu'à Leipzig, il y a la taverne d'Auerbach, que l'on prétend avoir été fréquentée par le docteur Faust, Leiris en vient à dire qu'entre l'art, la légende et la réalité, il ne saurait pas bien établir des frontières exactes. C'est justement cette vision magique du monde qui lui permet de vivre et d'accepter sa condition d'être faible et mortel.

**Bibliographie**

Barthes, R., *Mitologii,* Institutul European, Iaşi, 1997
Boia, L., *Pentru o istorie a imaginarului*, Humanitas, Bucureşti, 2000
Bréchon, R., *"L'Age d'homme" de Michel Leiris*, Hachette, Paris, 1973
Caillois, R., *Omul şi sacrul*, Nemira, Bucureşti, 1997
Cassirer, E., *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane,* Humanitas, Bucureşti,

[1] Nadeau, M., *op. cit.,* p. 90
[2] *Ibid*., p.91
[3] Leiris, M., *Journal,* Gallimard, Paris, 1992, p. 122
[4] Leiris, M., *Fibrilles, op. cit.*, p. 234

1994
Gusdorf, G., *Mit şi metafizicã*, Amarcord, Timişoara, 1996
Leiris, M., *Fourbis*, Gallimard, Paris, 1984
Leiris, M., *Fibrilles*, Gallimard, Paris, 1985
Leiris, M., *Aurora*, Gallimard, Paris, 1986
Leiris, M., *Frêle bruit*, Gallimard, Paris, 1986
Leiris, M., *Biffures*, Gallimard, Paris, 1988
Leiris, M., *L'Age d'homme*, Gallimard, Paris, 1990
Leiris, M., *Journal (1922-1989)*, Gallimard, Paris, 1992
Lévi-Strauss, Cl., *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962
Lévi-Strauss, Cl., *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1973
Nadeau, M., *Michel Leiris et la Quadrature du cercle*, Julliard, Les Lettres Nouvelles, Paris, 1963
Rank, O., *Dublul.Don Juan*, Institutul European, Iaşi, 1997
Tadié, J.-Y., *Le récit poétique*, Gallimard, Paris, 1994
"Europe", no.847-848, 1999
"La Nouvelle Revue Française", no.7, 1956

# *BORIS VIAN – GABRIEL GARCIA MARQUEZ*
# *ÉLÉMENTS POUR UNE PHÉNOMENOLOGIE DE LA RELATION PERSONNAGE – DÉCOR*

**Crina-Magdalena ZĂRNESCU**
**Universitatea din Piteşti**

*La littérature est sa voix, qui, par un renversement "paradisiaque", reprend superbement toutes les voix du monde, et les mêle dans une sorte de chant qui ne peut être entendu que si l'on se porte, pour l'écouter (comme dans ces dispositifs acoustiques d'une grande perversité), très haut au loin, en avant, par-delà les écoles, avant-gardes, les journaux et les conversations.*

*Roland Barthes*

***Résumé:*** *Le mot laser, le mot micro et macroscopique re-fait en unifiant par les réverbérations sémantiques une réalité discontinue et partiellement révélée. La métamorphose des mots, la polysémie de l'écriture sous-tendent un réseau de tensions qui agissent sur les structures littéraires en modifiant leur comportement habituel. Dans ce contexte nous avons procédé à un rapprochement de « substance » entre deux écrivains éloignés dans le temps et l'espace l'un de l'autre, B.Vian et G. G. Marquèz, dont les romans, « L'écume des jours et « L'automne du patriarche » transcrivent sous le signe du « barochus redivivus » une réalité singulière où, entre les personnages et le décor, s'établissent des relations subtiles qui modifient subrepticement leur psychologie et, implicitement, leur conduite. Nous nous sommes proposé donc d'analyser par le biais d'une phénoménologie poétique la symbiose personnage – décor dans une formule romanesque qui n'a cessé de provoquer et d'attirer des disciples.*

***Mots-clés*** *: métamorphose des mots, polysémie de l'écriture, tension*

Etablir une relation entre deux écrivains, B.Vian et de G.G.Marquèz, séparés par l'espace (matriciel) et par leur temps d'écriture pourrait éveiller l'hypothèse d'un rapprochement hasardé et, peut-être, forcé. En prenant nos risques nous osons quand même, identifier les points communs d'une vision symbiotique qui engage personnage et décor dans une combinatoire *sui generis* grâce à une complicité littéraire, insidieuse, souvent in-différente mais tellement profitable. L'idée nous a été donnée par la métamorphose que subit constamment le décor suivant l'état d'esprit des personnages, situation qui engendre en égale mesure une resémantisation des chaînes lexicales par la permutabilité des plans, par la réversibilité métaphorique provenant de substances et de plans hétérogènes décrochés. Tout peut être identifié : la nature, les fleurs, les arbres, les différentes choses dans leur état immuable mais cela n'est qu'un leurre. Le texte est codé et, dans cette « forêt de symboles » où tout est en mouvement, « les sentiers » changent de direction ce qui le rend ambigu et, donc polyphonique.

Tout en tenant compte des différences de structure de ces deux écrivains nous voudrions identifier et analyser les éléments de ce nouveau baroque *(barochus redivivus* !) qui a contaminé leur écriture. Le baroque doit être compris comme la réaction d'un esprit contestataire face à une crise de conscience qui traverse la société à un moment donné. Il est un questionnement de l'homme face à un univers difficile à saisir, car instable et protéiforme. L'esprit rebelle et non-conformiste propre à ces deux écrivains est

« activé » dans et par les circonstances qu'ils vivaient, l'un dans la Colombie des dictateurs, l'autre dans une France « décompensée » par la guerre. Chacun lit à sa manière la réalité et crée un antidote contre les forces contraignantes de la société.

Marquèz modèle la matière de ses livres (« Cent ans de solitude », « L'Automne du patriarche ») du mythos du monde sud-américain, réverbéré dans la boîte de résonance du réalisme fantastique qui a aussi germé dans les romans d'un Asturias ou Borgès. B. Vian propose un jeu absurde ; tout son roman, « L'Ecume des jours » est structuré sur l'idée de l'absurde de l'existence. Cette existence que se partagent (depuis toujours !) Eros et Thanatos trouve son expression littéraire dans le roman poétique (genre appartenant au nouveau roman) assaisonné des tonalités des plus diverses : du pathos éthique et philosophique à la violence et au grotesque hilaire, le tout généreusement arrosé d'allusions musicales, de jazz surtout. B.Vian crée comme Marquèz dans son roman un espace mythique. Chloé prend forme du désir d'amour de Colin, un instrument magique « le pianococktail » prépare des boissons des morceaux musicaux, de vrais élixirs. Son monde est étrange mais pas étranger, drôle, déroutant, parfois terrifiant ou cruel, fantasmatique où l'humour noir et déchirant règne en maître, plein d'allusions, de références loufoques, détournées, truquées, irrespectueuses. Il cultive la philosophie de l'absurde, expression de sa profonde angoisse personnelle devant la mort proche. Son monde est une critique et une déformation du monde réel (*on est toujours déguisé alors autant se déguiser*), un monde parallèle et de métamorphoses où tout se dissout dans une construction de l'esprit. Les mots ont plusieurs sens et vivent leur propre vie.

Le monde où les personnages vivent devient un décor scénique existentialiste, métamorphique, une projection des stratifications psychiques, de la complexité et des contradictions intérieures. Au désir osmotique de germination dans le monde du nonanimé vu par le biais du caractère atemporel et immuable de l'existence répond l'invasion tyrannique de l'anorganique dans l'organique. Le milieu chargé de la souffrance des personnages les isole, les coupe de l'extérieur devenant ostracisant et menaçant.

> *Il se mit à chanter à haute voix pour avoir une compagnie pendant la marche, mais s'arrêta court parce que les échos retournaient ses mots écorchés et menaçants en rabâchant une mélodie opposée à celle qu'il chantait.* [1]

L'appartement de Colin bat et vibre comme un cœur, ramasse et emmagasine des effets sonores, lumineux, picturaux menant sa propre vie et dépendante en même temps de celle de ses habitants. La maladie de Chloé flétrit l'espace où elle vit sa souffrance. Il commence à se rétrécir, à se recroqueviller, à perdre sa clarté, son élasticité, sa couleur en suggérant par ce repli sur soi le destin implacable de la jeune femme.

> *On ne pouvait plus entrer dans le living-room. Le plafond touchait presque les planchers dont il était rattaché par des excroissances semivégétales, semiminérales qui poussaient dans l'obscurité humide.* [2]

---

[1] VIAN, Boris, *L'écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947, 1978, p. 102

[2] *Idem, ibidem*, p. 240

Dans le roman de Marquèz « L'Automne du patriarche » le palais du président Nicanor Alvarado, loin d'être un décor présidentiel « à la Carpentier », par exemple, devient au niveau stylistique une métaphore du pouvoir abusif, grotesque et irrationnel. Les éléments puissamment contrastifs, comme chez Vian, marquent une atmosphère onirique (propre, d'ailleurs à l'univers marquézien !) : des vaches qui montant l'escalier mâchent des tableaux historiques et des velours royaux, des lépreux qui gisent sous les roses, des poules déroutées etc., sont autant de métaphores–témoins du double du personnage, de signaux de ses contradictions intérieures. Sa forte personnalité évoque, proportions gardées, l'image du bizarre château Sant'Angelo de Rome où forteresse et prison respiraient encore pendant les réceptions à grand spectacle.

La rhétorique devient le langage du subconscient ! B.Vian connaît la leçon de la psychanalyse. Il ne réprime pas ses obsessions et ses angoisses existentielles et, dans ce sens, son livre se constitue en un acte de défoulement et de clarification des pulsions les plus cachées. L'atmosphère est tendue comme dans un *caprice* de Goya où le seul rôle des personnages est d'objectiver un état décortiqué et poursuivi jusqu'à l'épuisement : l'échec de l'amour dans la mort, l'échec de la littérature dans la pratique (Alise s'appropriant la leçon de l'existentialisme sartrien, s'assume la responsabilité de ses options en tuant Jean Sol Partre), enfin, l'échec du travail dans le machinisme ! Construit dans la perspective aliénante et réifiante qui hantait les écrivains français de la première moitié du XXe siècle le héros (ou pour mieux dire l'antihéros !) de Vian perd son identité en se laissant engloutir par la masse gélatineuse de l'anorganique. Par contre, les personnages de Marquèz se nourrissent du monde touffu et irrespirable où ils vivent en acquérant une forte personnalité qui n'est plus bidimensionnelle comme dans le roman traditionnel mais sculpturale. Les descendants de José Arcadio Buendia, le fondateur d'une microplanète, Macondo, dans la galaxie de la solitude (« Cent ans de solitude ») ne sont que des évolutions de ses propres disponibilités. Des traits initiaux développés d'une manière essentielle. La différence onomastique minimale n'est que le résultat d'une ambiguïsation essentiellement baroque. S'ils ne s'appellent pas Aureliano Buendia mais José Arcadio ils ne représentant à la rigueur que des fragments d'une seule personnalité dont la réalité intérieure devient plus ambiguë sinon abstruse à force de multiplier leurs attitudes de philosophes, de guerriers d'une virilité excessive, précairement incestueux.

Dans « L'Automne du patriarche » la perspective psychologique, la sculpturalité du personnage sont transcrites par le permanent et déroutant changement du *je* narrateur, par des périodes longues rarement coupées par la ponctuation et qui atteignent l'apogée dans le dernier chapitre où toute la ponctuation est suspendue. De cette façon l'auteur mise sur un continuum sans fissures, sur la dissolution des plans et sur l'annulation réciproque des oppositions réel-fictif, concret-abstrait, temporel-atemporel pour créer par ce mélange savamment construit un espace du possible sans frontières.

B.Vian transcrit lui aussi par la valorisation du symbole un monde métamorphique qui dissout les frontières entre l'humain, minéral et végétal, vie et mort. Sauf l'aliénation qui se fait ressentir on ne saurait nier la capacité de l'œuvre de révéler comme une radioscopie et par des effets polyphoniques les mécanismes subtils d'une réalité unique et profonde, attachante et menaçante, à la fois. La métaphore réverbère les significations de cette « infraréalité » par la l'image concrète et le transfert sémantique qu'elle opère. Vian et Marquèz jouent de l'image qui par sa force évocatoire et par ses rythmes crée le pluriel dans le même sens, « un pluriel irréductible ». La métaphore picturale et musicale, plurisuggestive rend possible le dialogue entre les réalités

apparemment disparates de l'existence, entre le visible et l'invisible. L'atmosphère angoissante et agonisante de « L'écume des jours » acquiert la couleur concrète d'un gris minéral et humide à mesure que la fatalité devient incontournable et accablante. Le mal qui ronge Chloé est figuré par un nénuphar carnivore et l'approche insidieuse de la mort, son infiltration dans la vie par l'espace clôturé, par sa circonscription dans le minéral et le végétal.

La vieillesse de Ursula (« Cent ans de solitude ») est transcrite par son passage dans le végétal : des mousses lui poussent dans les gerçures de la peau et des lichens à l'aisselle ; la forte personnalité de Mauricio Buendia est marquée par des papillons jaunes qui l'accompagnent partout. Le patriarche Nicanor Alvarado, présence troublante qui vit aux frontières de l'incertitude, perceptible par un certain sens du fantastique miraculeux, s'impose par une suite de métaphores, de métonymies et d'hyperboles rabelaisiennes qui nuancent dans le sens de la légende la réalité inscrite dans le périmètre de l'histoire : les traces de ses pas rappellent les animaux préhistoriques, les échos de sa respiration produisent des effets sonores bizarres dans le palais, sa hernie sifflante reçoit des soins attentifs comme s'il s'agissait d'un petit enfant etc.

B.Vian et G.G.Marquèz quelque éloignés et différents qu'ils paraissent être s'apparentent par une formule romanesque pareille qui traite le mot comme une substance vivante, aux contours inlassablement mouvants, toujours prêt à (se) transfigurer et qui, dans ses immersions dans la réalité des objets engendre un monde nouveau, différent parce que méconnu jusqu'à ce moment. La lecture de ces romans qui rompt avec toute habitude antérieure de lire fait identifier deux moments liés au mot : la perception visuelle correspond à la naissance d'une réalité autre que celle commune qui se laisse voir à mesure que la lecture avance. L'œil assiste à « l'accouchement » d'un monde qui appartient en égale mesure à l'homme (auteur, narrateur, narrataire, destinataire, destinateur etc.) qu'aux objets qui l'entourent et qui le concernent.

Mais, au-delà de toutes ces considérations le Texte vit sa vie unique qui s'échappe à la « grammaire » en vertu de ses signifiants fuyants, la seule lecture recommandable en est une *semelfactive ce qui rend illusoire toute science inductive-déductive des textes*[1], selon R.Barthes, qui par ses formules « alchimiques », péremptoires détruit le rigorisme des démarches critiques quelles qu'elles puissent être.

Notre approche a eu pour but de signaler l'un de multiples aspects qui pourrait intéresser un autre niveau de lecture, poétique et herméneutique, des romans ciblés qui, bien qu'appartenant à une époque « classée » suscitent encore l'intérêt des lecteurs et provoquent à des expéditions renouvelées dans le labyrinthe « polysémique » de l'univers verbal.

**Bibliographie**

BARTHES, Roland, *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979
MARQUEZ, G.G., *Un veac de singuratate*, Bucuresti, Univers, 1974
MARQUEZ, G.G, *Toamna patriarhului*, Bucuresti, Univers, 1979
TAMINE, J-G, &HUBERT, M-C, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004
VIAN, Boris, *L'écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947, 1978

[1] Barthes, Roland, *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979, p 8

# *POUR UN PROJET (D') HERMÉNEUTIQUE TRANSITIONNELLE. HYPOTHÈSES ET MODÈLES DE LA TRANSFICTIONNALITÉ*

**Narcis ZĂRNESCU**
**Université «Spiru Haret», Bucarest**

***Résumé:*** *Le concept d'«herméneutique transitionnelle», ainsi que le concept de «transfictionnalité» ne sont que le signe et l'effet des «drames» joués sur les scènes des théories métacritiques, des post-idéologies ou des trans-mondialisations. Ce que l'on pourrait appeler la «trans-(é)-ité» ou la «méta-ité» (capacité d'être transitif et transitoire, transcendant) constitue la constante dynamique de tout objet ou instrument transitionnel. Recouvrant une diversité de problèmes théoriques liés aux notions de texte, d'auteur, de fiction et de rapports intertextuels, la pratique polytextuelle est animée fondamentalement par des séries dialectiques, telles que: autonomie vs intégration; rupture vs continuité, etc. Dans ce pluri-contexte, la transfictionnalité se définie comme la construction d'un univers imaginaire complexe à travers un réseau d'œuvres dont l'organisation n'est pas linéaire. Vu que des projets similaires antérieurs confirment nos hypothèses sur la transfictionnalité, ils représentent ainsi, métaphoriquement, «l'histoire» de notre méthode herméneutique transitionnelle, en assurant par là, la cohérence de notre discours modulaire et sa fiabilité euristique.*

***Mots-clés*** *: herméneutique transitionnelle, texte, transfictionnalité*

1. Le concept d'«herméneutique transitionnelle», dont je m'assume la genèse et les (dys)fonctionnalités, mises à l'épreuve depuis quelque temps[1], à l'occasion des sessions universitaires de communications, ainsi que le concept de «transfictionnalité» ne sont que le signe et l'effet des «drames» joués sur les scènes des théories critiques et métacritiques, des post-idéologies, des méta-politiques ou des trans-mondialisations**.** Il y a déjà longtemps que la théorie quantique, le principe d'incertitude ou les lois du chaos (Prigogine) ont introduit l'indéterminisme, autrement dit la «trans-(é)-ité» dans la méta-cognition. Au-delà des mots, il faut comprendre en quoi on a affaire à des conceptions radicalement différentes de la (trans)information, dont l'*effet de seuil* est difficilement prévisible, bien qu'on puisse l'aborder par les probabilités ou la théorie des jeux. Ce qui caractérise la *trans-information* signifiante, c'est qu'une trans-information renvoie toujours à autre chose qu'elle-même, elle fait signe pour quelqu'un, «elle représente un sujet pour un autre signifiant» (Lacan). Ce que l'on pourrait appeler la «trans-(é)-ité» ou la «méta-ité» (capacité d'être transitif et transitoire, transcendant) constitue la constante dynamique de tout objet (la transfictionnalité) ou instrument transitionnel (l'herméneutique transitionnelle). Finalement, même si le phénomène de

[1] Zărnescu, N., *Sur la pragmatique du discours. Éléments de topologie épistemique.* (2002); *Idem, Considérations sur le discours transgressif de l'alterité* (2002); *Idem, Hypertexte, hyperlecture et fonctions traditionnelles. Perspectives transdisciplinaires.* (2004); *Idem, Le discours virtuel. Pour une logique des correlats.* (2004); *Idem, Prolegomènes pour un discours méta-herméneutique «engagé» de l'autre* (2006); *Idem, Repères pour un discours sur la globalité et sur l'identité collective. Perspectives cis- et trans-littéraires.* (2006); *Idem, Considérations sur le binôme nature-culture en tant que prémisses d'une théorie unitaire de la nature virtuelle du texte* (2007).

la trans-(itiv)-ité comporte un vecteur négatif (trans-cender suppose la négation, la dé-construction, la dis-continuité, la rupture), la négativité intrinseque sera toujours dialectique et complémentaire, étant elle-même – à un moment donné – corrigée, niée, reconfigurée par des *trans-négativités* hiérarchisables, aux différents paliers. Dans cet espace-temps de l'esprit humain (*Zeit-Raum-Geist*), identifié comme série séquentielle, spécifique au XXIe siècle, les concepts de «la transfictionnalité» et de «l'herméneutique transitionnelle» semblent être générés et soutenus par un concept plus discret, mais très pertinent, si l'on juge d'après la bibliographie critique, celui de «transduction» (G. Simondon), définie comme l'opération par laquelle un domaine subit une information: «Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place: chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution.»[1] Simondon, se réclamant surtout de Deleuze et de son vitalisme des pulsions, considère que la construction de l'individu passe par la transcendance du langage et de ses représentations. On peut lire cependant Simondon comme une reprise des philosophies de Rousseau, Spinoza, Hegel et Heidegger où le commun n'est pas construit collectivement mais préexiste dans sa dimension transindividuelle. D'autre part, la pensée n'étant elle-même qu'une des phases de l'être-devenir, la constitution transductive des êtres requiert une description transductive. C'est pourquoi Simondon appelle également *transduction* une «démarche de l'esprit qui découvre. Cette démarche consiste à *suivre l'être dans sa genèse*, à accomplir la genèse de la pensée en même temps que s'accomplit la genèse de l'objet»[2]. Contrairement au but assigné par Kant à la théorie de la connaissance, Simondon ne se propose pas de définir les conditions de *possibilité* et les limites de la connaissance, mais d'accompagner par la pensée la constitution *réelle* des êtres individués. C'est seulement après la stabilisation de l'opération d'individuation, lorsque l'opération, incorporée à son résultat, disparaît, qu'apparaît l'objet de connaissance. Dans cet inévitable «voilement» de l'opération constituante par son résultat constitué, Simondon voit la cause de l'oubli de l'*opération*, caractéristique de la tradition philosophique. L'individu serait ainsi tout entier constitué des questions qu'il doit résoudre lui-même, la conscience étant définie comme manque d'information (Laborit). Dans cette conception, aucune transformation individuelle ne peut suffir à y répondre, éprouvant plutôt dans l'expérience de l'angoisse le caractère transindividuel de la question. Si le sujet est pré-individuel, «Ce n'est pas véritablement en tant qu'individus que les êtres sont rattachés les uns aux autres dans le collectif, mais en tant que sujets, c'est-à-dire en tant qu'êtres qui contiennent du pré-individuel»[3]. Simondon ouvre ainsi une «porte» idéo-théorique à la «politique des émotions ou du subconscient» en tant que porteur du *plus d'individu*, (*trans-ité* ou *méta-ité* au palier de l'individu!) porteur de l'originaire et du devenir commun.

2. La crise, aujourd'hui, affecte assez largement et assez profondément l'ensemble des trans-discours. Il ne s'agit pas d'une crise simplement régionale ne touchant que tel ou tel trans-discours particulier. Plus profondément est en crise, aujourd'hui, l'espace

---

[1] Simondon, G., *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Jérôme Millon, Paris, 1995, p.31; *Idem, L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris, 1989, p. 25; *Idem, Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris, 1958, p. 8-12; *Idem, L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* , Millon, Paris, 2005, p. 6, 34, 156.

[2] Simondon, G., *L'individu et sa genèse physico-biologique, loc cit.*, p. 32.

[3] *Idem, Ibidem*, p. 46.

même qui engloba toutes les régions, la possibilité même de tous ces trans-discours. Depuis ses premiers balbutiements nominalistes vers 1100, à travers ses jubilations renaissantes, jusqu'à sa puissance et sa gloire, le nouveau logos anthropogène, substitut schizoïde à la Parole. Et ce verbe ne peut avoir que deux origines, soit le (trans)dialogue, soit le (trans)monologue. Le dialogue commence avec la Parole de l'Autre. Le monologue débute avec le Discours du Même. Et puis brusquement le doute et l'angoisse d'un enfermement: la crise. Crise du Discours occidental, crise de l'homme occidental, crise du (trans)discours.

2.1. En cet âge de globalisation et de mobilité géographique, les lignes séparatrices, politiques autant que génériques et littéraires, deviennent de plus en plus suspectes à la pensée. La frontière de la fiction et du discours référentiel ne fait pas exception. La frontière de la fiction subit une «violation» avec la publication, en septembre 1999, de *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan*, par Edmund Morris. Dans ce livre, qui était supposé être une biographie officielle de l'ancien président, l'auteur crée un auteur/narrateur fictionnel, un *alter ego* de sa propre personne. A ce point de vue imaginaire porte sur son sujet biographique, Morris ajoute un personnage d'auteur richement détaillé, l'entoure de parents et d'amis, lui donne un fils hippie qui représente l'exact inverse des valeurs incarnées par Reagan, et entremêle le récit de sa vie avec la carrière de Reagan comme les deux trames de l'intrigue d'un roman. L'invention n'est pas explicitement admise dans le texte, et l'auteur brouille de surcroît la distinction entre le *fictionnel* et l'*historique* en documentant la vie des personnages imaginaires avec des notes parfaitement inventées. Ce véritable coup de théâtre narratif permet à Morris de tisser un récit beaucoup plus fluide et bien plus immersif que ne le permettent les conventions du discours historique. Par le truchement du narrateur-témoin, le lecteur est transporté en imagination sur les lieux mêmes de la jeunesse de Reagan. Mais si Morris augmente l'inventaire du monde réel avec des individus imaginaires, il ne recourt jamais à des techniques narratives typiquement fictionnelles, telles que la recréation du dialogue ou la présentation des pensées intimes de Reagan. Quand Morris défendit sa stratégie en alléguant que le narrateur fictionnel allégorise la subjectivité inhérente à l'entreprise du biographe, il fut accusé de capituler devant la doctrine postmoderniste, selon laquelle l'histoire n'est guère qu'une forme de fiction qui s'ignore. Ces transgressions – hypothèses et repères d'un modèle ouvert de la transfictionnalité ! - firent sensation parce qu'il s'agissait, dans chaque cas, d'un texte soi-disant documentaire qui s'octroyait les privilèges de la fiction. Vingt ans auparavant, l'introduction par des écrivains tels que Tom Wolfe, Truman Capote et Norman Mailer du genre dit «Nouveau Journalisme» ou «roman non-fictionnel» - la narration de faits réels au moyen de techniques romanesques - avait donné lieu au même type de réactions. La littérature moderne et postmoderne pratique les mélanges les plus incongrus: une «autobiographie» fictionnelle de Madame de Maintenon qui intègre au discours de l'auteur des phrases tirées des mémoires de la marquise, sans marquer l'emprunt, de sorte que le tout apparaît d'une seule fonte (*L'Allée du Roi* de Françoise Chandernagor); une vie romancée de l'impératrice Joséphine qui combine le journal fictif de l'héroïne avec son authentique correspondance *(The Many Lives and Sorrows of Josephine B.*, par Sandra Gulland) ; l'autobiographie d'Alice B. Toklas, par...Gertrude Stein; des «autofictions» qui attribuent à l'auteur/protagoniste des vies plus ou moins réelles (*Fils* de Serge Doubrovski) ou imaginaires (*Galatea 2.2* de Richard Powers); le genre dit en anglais «creative nonfiction», récit d'ambition littéraire librement basé sur une expérience vécue dont l'authenticité ne peut être vérifiée (*The Meadow* de James Galvin), un texte qui raconte avec la dure vie d'un groupe de ranchers, tous personnages

réels, sur un haut plateau à la frontière du Colorado et du Wyoming. Il est à ajouter à cette liste des enclaves d'imaginaire dans des textes tendant vers l'historique, les *Souvenirs pieux* de Marguerite Yourcenar, par exemple: l'auteur y reconstruit une journée de la vie du neveu de son arrière-grand-père, l'écrivain belge Octave Pirmez, en s'appuyant sur les écrits de Pirmez, mais elle admet compléter les lacunes par son imagination. Et finalement, dans le recueil *Virtual History*, édité par Niall Ferguson, des historiens explorent avec le plus grand sérieux les sentiers que l'histoire aurait empruntés, si «le nez de Cléopâtre avait été plus court», dans l'espoir d'en tirer des leçons sur l'histoire du monde réel. Ces exemples marquent l'érosion de la distinction entre la fiction et son contraire, le discours référentiel. Autrement dit, on y trouve les signes identitaires de la transfictionnalité. Mais si l'on change la grille de lecture, on constate que tout discours narratif et représentationnel, donc tout discours historique, est une forme de fiction. On reconnaîtra là une variante de la position postmoderniste, telle qu'elle est représentée par Roland Barthes ou par Hayden White: «le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou, pour être plus précis, *imaginaire*»; «l'historien est celui qui rassemble moins des faits que des signifiants et les relate, c'est-à-dire les organise aux fins d'établir un sens positif et de combler le vide de la pure série».[1] Cette position reconnaît l'existence théorique de l'autre de la fiction, qu'elle conçoit comme l'image absolument fidèle, complète et objective du réel. La frontière entre la fiction et le discours référentiel, deux pôles d'une opposition binaire, était «autrefois» imperméable, absolue, immuable. Mais la frontière se déplace, et des techniques considérées à une époque comme limitées à la fiction deviennent à une autre époque tolérables en histoire. Ce déplacement peut aussi signifier qu'un texte qui fait partie du discours scientifique d'une époque peut être considéré comme mythe ou comme roman par une autre époque. La frontière est «poreuse», d'où la littérature « transfrontalière » et, surtout, la transfictionnalité.

3. Depuis plusieurs décennies, le champ littéraire est séparé en deux continents: la littérature générale, que les anglo-saxons appellent «mainstream»; et les littératures de l'imaginaire, regroupées sous le *label* de «SF». A la frontière se rejoignent un nombre d'auteurs qui pratiquent ce que l'on désigne sous le terme de «fictions transgressives». Dans une perspective narratologique, on peut regrouper leurs modes de transgression en deux catégories: (i) la transgression de l'ordre du monde (approche thématique) et (ii) la transgression des lois du récit (approche discursive). L'instrument herméneutique standard, «officiel», correspondant à l'évaluation de ce nouveau phénomène (trans)littéraire est *la polytextualité*, notion générale qui se caractérise par la présence effective ou virtuelle de plusieurs textes au sein d'un même ensemble.

3.1. La notion de «fiction transgressive» implique que les ouvrages considérés ne soient pas soumis aux règles d'un genre déterminé. Les auteurs peuvent *glisser* dans un récit à peu près réaliste un élément incompatible avec sa logique, de manière à induire un *dérapage* de la réalité. L'étape suivante est un «éclatement des lois du récit. Dans le cadre romanesque, le temps est un objet de transgression d'autant plus important que le récit est soumis à une double chronologie, en tant qu'histoire et en tant que discours. Pour étayer la transgression du réel par la *surnature*, la fiction se tourne souvent vers les mythes, ancrés dans l'inconscient et les représentations des peuples. Une fois l'ordre du monde remis en cause, ceux-ci peuvent lui opposer un univers inventé n'obéissant plus aux repères réels mais à une pure *exigence fictionnelle*.Enfin, le caractère purement

[1] Barthes, R., «Le Discours de l'histoire», *Information sur les Sciences Sociales* VI-4, 1967, p,73.

poétique de l'écriture reste le dernier outil par lequel les auteurs *déréalisent* le monde qu'ils décrivent.

3.2. Loin des conventions de genre, les fictions transgressives procèdent à une double transgression de l'ordre en place: (a) d'abord, en jouant sur le rapport *réel vs imaginaire*; (b) ensuite, en jouant sur le rapport *réalité vs fiction*, donc en déconstruisant le récit par des stratagèmes qui exacerbent sa nature fictionnelle.

4. Recouvrant une diversité de problèmes théoriques liés aux notions de texte, d'auteur, de fiction et de rapports intertextuels, les *pratiques polytextuelles* – la transfictionnalité en étant une des plus significatives ! - sont animées fondamentalement par la dialectique *autonomie vs intégration* et soulignent la dynamique *rupture vs continuité* entre les textes impliqués. Trois formes ou pratiques littéraires configurent l'identité de ce modèle herméneutique: (i) *le recueil* (rassemblement effectif de textes - nouvelles, essais, poèmes - dans un même livre), qui invite à rechercher les relations (thématiques) qui vont au-delà de la simple juxtaposition matérielle; (ii) *les séries* ou séquences d'œuvres caractérisées par la reprise d'un élément central (personnage, argument dans une réflexion à long terme, etc.) à travers des textes pouvant se lire indépendamment ou selon leur enchaînement; (iii) *la transfictionnalité,* c'est-à-dire la construction d'un univers imaginaire complexe à travers un réseau d'œuvres dont l'organisation n'est pas linéaire. Une triade aspectuelle complète l'identité du modèle herméneutique: (a) le plan textuel (la remise en question de la notion de texte, lorsque celui-ci est assimilé à un ensemble plus grand ou lorsqu'il déborde les limites du livre); (b) le plan de la fiction (l'autonomie des textes étant remise en question par la reprise d'éléments fictifs); (c) le plan institutionnel (la souveraineté traditionnelle de l'auteur et le livre comme totalité étant rendues problématiques par des relations polytextuelles, parfois guidées par des politiques éditoriales). À partir d'un examen critique des différentes théories et typologies liées aux pratiques identifiées, notre projet vise donc d'améliorer la connaissance du phénomène de la lecture (les lecteurs n'abordent pas les textes isolément mais en fonction d'autres livres, et souvent en fonction d'un parcours à travers les textes et les livres), en éclairant aussi des phénomènes culturels majeurs de notre époque, tels que l'imprimé, le cinéma et la télévision, qui – par leurs systemes specifiques de «mise en communication» - remettent en question les frontières traditionnelles imposées par les notions d'œuvre et d'auteur.

4.2. Dans l'espace herméneutique transitionnel d'un modèle digital, ces définitions ne peuvent plus s'appuyer sur la conception fregéenne/russellienne de la référence, puisqu'elles doivent classifier comme entièrement fictionnels des textes composés en partie de discours vérifiable, comme le roman historique ou autobiographique, et comme entièrement non-fictionnels des textes construits en partie par l'imagination, comme l'histoire virtuelle. Il s'ensuit que la distinction de la fiction est de nature pragmatique plutôt que sémantique. Elle ne dépend pas de la vérité du texte par rapport au monde actuel, mais de ce que le lecteur fait du texte, ou de ce que l'auteur propose d'en faire. La fictionalité du texte est établie une fois pour toute quand l'auteur choisit son sous-titre générique: roman, biographie, chronique historique. Il est toutefois des textes dépourvus de sous-titre et des textes au sous-titre ambigu de «récit». Dans ce cas c'est au lecteur, en tant que *générateur de transfictionnalités*, de décider quelle attitude adopter. Selon John Searle la fiction est l'exécution «pour faire semblant» d'actes de langage («pretended speech acts»)[1], par opposition à l'exécution sérieuse. C'est donc une

[1] Searle, John R.: «*Most fictional stories contain nonfictional elements : along with the pretended references to Sherlock Holmes and Watson, there are in Sherlock Holmes real references to*

modalité qui affecte l'énonciation: toute phrase qui peut être énoncée sérieusement peut l'être fictionnellement. En proposant son texte comme une fiction, l'auteur délègue la responsabilité des actes de langage dont il est fait (assertion, question, ordre, etc.) à un remplaçant imaginaire qui peut être soit une instance narratrice impersonnelle («récit hétérodiégétique», G. Genette), soit un personnage de narrateur («récit homodiégétique»). Pour David Lewis, théoricien de la pluralité des mondes possibles, la fiction est une histoire racontée en tant que vraie par un narrateur situé dans un autre monde que le nôtre. L'énoncé fictionnel est donc un discours capable de référence, et ne diffère du discours non-référentiel que par le monde auquel il se réfère. Dans le modèle de Lewis, les personnages historiques ont des contreparties dans les mondes possibles de la fiction, de sorte que quand un roman se réfère à Napoléon, il ne décrit pas la réalité historique, mais importe un *alter ego* de l'empereur dans le monde textuel. Les mondes possibles du système de Lewis se situent à des distances variables du monde actuel, de sorte qu'une fiction peut aussi bien représenter des mondes presque indistincts du nôtre (la «fiction vraie» du Nouveau Journalisme) que des mondes éloignés. Mais comme il existe une différence fondamentale entre le monde actuel et tous les autres mondes possibles, la variance de cette distance reste compatible avec une approche digitale. Pour Gérard Genette, la fiction est le produit de ce qu'Austin et Searle appellent un discours performatif. Cela revient à dire qu'au lieu de décrire un monde extérieur à lui-même, l'énoncé fictionnel produit un monde textuel par l'acte même de le représenter. La fiction se distingue de surcroît par une double structure communicative. à l'échange du monde actuel, qui relie l'auteur au lecteur, se superpose une transaction intra-textuelle entre narrateur et narrataire qui rend problématique l'interprétation du texte, puisque l'auteur se cache derrière le discours du narrateur. Il est donc impossible de lire la fiction comme l'expression directe d'un message auctoriel. D'autre part, pour Kendall Walton, le texte de fiction est un accessoire servant à stimuler l'imagination dans un jeu de faire-semblant («a prop in a game of make-believe»). Walton conçoit la différence entre la fiction et le discours référentiel comme une différence d'attitude cognitive, profondément ludique. Tous ces modèles, focalisés sur la dynamique de la fictionnalité, tels que le «discours performatif» (Austin), les «pretended speech acts» (Searle), le «prop in a game of make-believe» (Kendall Walton), le «récit hétérodiégétique» et le «récit homodiégétique» (Genette)[1], «la pluralité des mondes possibles» (David Lewis), la «fiction vraie» (le Nouveau Journalisme) sont des projets similaires à mes hypothèses sur la transfictionnalité et, par le fait de leur antériorité, ils représentent ainsi, métaphoriquement, «l'histoire» de ma méthode herméneutique transitionnelle, en assurant par là, la cohérence de mon discours modulaire et sa fiabilité euristique.

---

*London and Baker Street and Paddington Station ; again, in War and Peace, the story of Pierre and Natasha is a fictional story about fictional characters, but the Russia of War and Peace is the real Russia and the war against Napoleon is the real war against the real Napoleon. What is the test for what is fictional and what isn't ? [...] The test for what the author is committed to is what counts as a mistake. [...] if Sherlock Holmes and Watson go from Baker Street to Paddington Station by a route which is geographically impossible, we will know that Conan Doyle blundered even though he has not blundered if there never was a veteran of the Afghan campain answering to the description of John Watson, M. D.* » («The logical status of fictional discourse», dans Expression and Meaning, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, p. 72); *Idem*, «The Logical Status of Fiction», dans New Literary History 6 (1975), p. 319-332.

[1] Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, coll. «Poétique», Paris, 1982, *passim*

**Bibliographie**

Cette bibliographie regroupe des références à des ouvrages, parties d'ouvrages ou articles traitant de la question de la transfictionnalité. Celle-ci constitue une extension de la notion de recueil dans le domaine intertextuel, un «recueil virtuel» donc, extension basée sur le principe de reprise de personnages ou de cadres fictifs à l'échelle de plusieurs textes, et dans certains cas de plusieurs médias.


Gaudreault, Julie, *Le recueil écartelé. Étude de* «Refus Global», Nota bene, Québec, 2005.

Langlet, Irène (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2003.

Genette, Gérard, *Fiction and Diction*, Seuil, Paris, 1991.

Hayward, Malcolm, «Genre Recognition of History and Fiction», *Poetics* 22 (1994), p. 409-421.

Ryan, Marie-Laure, «Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality», *Narrative* 5.2, (1997), p. 165-187.

Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Mass: Harvard UP, Cambridge, 1990.

Eco, Umberto *et al*., *Interprétation et surinterprétation*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Presses Universitaires de France, coll. «Formes sémiotiques», Paris, 1996.

Plantinga, Alvin, «Transworld identity or worldbound individuals?», dans Stephen R. Schwartz (dir.), *Naming, Necessity, and Natural Kinds*, Cornell University Press, Ithaca, 1977.

Ronen, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Ryan, Marie-Laure, «Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure», *Poetics*, 9 (1980).

Thérien, Gilles, «Sémiologie du discours littéraire », *RS/SI*, 4, 2. (1984).

Todorov, Tzvetan, «La lecture comme construction», *Poétique*, 24 (1975).

Woods, John, «Animadversations and open questions, reference, inference and truth in fiction», *Poetics*, 11, 4-6 (1992).

## *THE VERBAL ADJECTIVE AND ITS ROMANIAN EQUIVALENTS*

**Procopie CLONȚEA, Alina MIU**
**University of Pitești**

***Abstract****: In our paper we propose ourselves to dwell on the special characteristics of the verbal adjective and to make a detailed classification of these adjectives in:* ***qualitative adjectives****, when they describe an effect;* ***classifying adjectives****, when they describe a process;* ***derived adjectives****;* ***adjectives which are not related to a verb****;* ***emphasizing adjectives****. We also analyse* ***compound verbal adjectives****, recording all the possibilities of composing and classifying them according to the same criteria. Finally, we point out several difficulties of translating verbal adjectives into Romanian on account of the fact that none of the Romanian grammarians dealing with verbal adjectives draws one's attention to their being translated by an adjective which might be in our opinion an argument in favour of the theory according to which one cannot call a verbal adjective an indefinite participle since its adjectival features are strong enough to clearly distinguish between them.*

***Keywords: verbal adjectives, qualitative verbal adjectives, classifying verbal adjectives***

Traditional grammarians refer to the indefinite/present participle, the gerund, the verbal adjective and the verbal noun as **-ing** forms, since all four of them have the same form (infinitive+the **-ing** suffix), while the differences between them in point of their grammatical regimen are sometimes very subtle.

Concerning the number of the **-ing** forms, opinions diverge as follows:

**a)** Some grammarians such as: A. Bădescu (1984), B. Ilyish (1963), Thomson & Martinet (1997) claim that one can speak of only two nonfinite **-ing** forms, that is: **the indefinite/present participle** and **the gerund,** considering the verbal adjective as a function of the indefinite participle which is said to have the features of both an adjective and of an adverb, and the verbal noun as a variant of the gerund which is treated as a hybrid form having both verbal and nominal features.

**b)** An opposite point of view is that of L. Levițchi (1970), A. Bantaş (1995, 1996) and W. Collins (1992) who make a clear distinction between the indefinite/present participle and the verbal adjective as well as between the gerund and the verbal noun, distinguishing four **-ing** forms instead of two.

**c)** A structural view on the matter is given by R. Quirk (1991) and G. Leech (1991) who do not use the traditional denomination of **-ing** forms and choose to speak of **-ing** clauses instead, with the specification that nominal **-ing** clauses are called gerunds by traditional grammarians.

**d)** K. Schibsbye (1973) as well as R. Quirk (1991) claim the existence of a fifth **-ing** form represented by prepositions and conjunctions such as: **concerning**, **regarding**, **excepting**, **providing**, **supposing**, **considering**, **including**.

The verbal adjective also called participial adjective or **-ing** adjective has the characteristics of an adjective and is not a verbal form.

A. Bădescu[1], A. Bantaş[1], L.Levițchi[2], W. Collins[3], R. Quirk[4] as well as J. Eastwood[5] make a more or less detailed study of verbal adjectives, pointing out their

[1] Bădescu, A., *Gramatica limbii engleze,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, pp. 335-336.

full adjectival status which they prove by the fact that **-ing** adjectives may have degrees of comparison (**a very interesting person**), may be preceded by adverbs of degree such as: **very**, **quite**, **rather**, **too**, **as**, etc. (**a rather boring man**) and may discharge the syntactical functions of attribute and predicative.

R. Quirk (1992) also refers to the fact that there are also cases when the difference between a verbal adjective or participial adjective as he calls it and a homonymous present participle form is not clear-cut. According to him, the verbal force of the participle is explicit for the **-ing** form when a direct object is present while the premodification by the intensifier **very**, for example, is an explicit indication that the respective **-ing** form has achieved adjective status. Thus, in the sentences:

*His views **were alarming** her audience* (Părerile ei *alarmau* publicul) and

*You **are frightening** the children* (*Sperii* copiii) - the presence of the direct objects **her audience** and **the children** leaves no room for the interpretation of the two **-ing** forms **alarming** and **frightening** as participial adjectives which means that they are present participle forms helping the formation of the past continuous tense and of the present continuous tense, while in the sentences:

*Her views were very **alarming*** (Părerile ei erau foarte *alarmante*) and

*You are very **frightening*** (Eşti foarte *înfricoşător*), the premodifier **very** indicates that the only interpretation possible for the two **-ing** forms is that of participial adjectives discharging the syntactic function of predicatives within the nominal predicates **were very alarming** and **are very frightening**.

A translation approach to the above pairs of sentences proves that the distinction between them from this viewpoint is clear cut since in the first pair of sentences the **-ing** forms mentioned (*alarming*, *frightening*) are to be translated by Romanian "imperfect" and "prezent" indicative mood forms whereas in the second pair of sentences they find adjectival equivalents in the Romanian adjectives *alarmante* and *înfricoşător*.

A. Bantaş (1997) points out that, since both **-ing** nouns and **-ing** adjectives can be used attributively before a noun, they can very easily be mistaken for one another. According to him, the best way to establish whether an **-ing** form is a verbal adjective or a verbal noun is to check whether the respective **-ing** attribute anteposed to the noun derives from a postposed one with a preposition, a case in which the **-ing** form is a verbal noun.

Thus, in the examples: **measuring instruments** (instrumente de măsurat) and **fencing lessons** (lecţii de scrimă), the two **-ing** forms derive from **instruments for measuring** and **lessons in fencing** which means that they are verbal nouns.

If, on the other hand, such **-ing** forms do not fit the pattern **noun + preposition + noun**, and express a quality of the noun, it means that they are verbal adjectives such

---

[1] Bantaş, A., *Essential English - Engleza pentru admitere*, Editura Teora, Bucureşti, 1995, pp. 74-76.

[2] Levițchi, L., *Limba engleză contemporană,* Editura Didactică şi Pedagică, Bucureşti, 1970, pp. 221-236

[3] Collins, W., *English Grammar*, Harper Collins Publishers, London, 1992, pp. 23-25.

[4] Quirk, R., Leech, G., Greenbaum, S., Svartnik, J., ***A** Comprehensive Grammar of the English Language*, Longman, New York, 1991, pp. 153-154, 998-999, 1325-1326.

[5] Eastwood, J., *Oxford Guide to English Grammar,* Oxford University Press, London, 1994, pp. 159-174.

as in: **the coming year** (anul următor), **the falling star** (steaua căzătoare), **a working man** (un om muncitor) etc .

Thomson & Martinet (1997), B. Ilyish (1963) as well as K. Schibsbye (1973) do not talk about a verbal adjective and consider that an **-ing** form can act as either a present participle or a gerund.

W. Collins (1992) makes a detailed classification of **-ing** adjectives taking into consideration several criteria:

- whether they describe an effect (a case in which they are called **qualitative adjectives**) or a process or state (in which case they are called **classifying adjectives**);
- whether they are related or not to a common transitive/intransitive use of a verb;
- whether they are derived.

Thus, according to him, verbal adjectives fall into several categories:

**a) qualitative adjectives** - which are **-ing** adjectives describing the effect that something has on one's feelings and ideas, or on the feelings and ideas of people in general.

The **-ing** adjectives belonging to this category have a related transitive verb which one uses to describe the way someone is affected by something and are similar in meaning to the usual meaning of the related verb. Thus, if somebody speaks of **an alarming increase**, he means that the increase alarms him.

W.Collins gives a comprehensive list of the qualitative adjectives used in contemporary English: **alarming** (alarmant), **amazing** (uluitor, uimitor, surprinzător), **amusing** (distractiv, amuzant), **annoying** (plictisitor, supărător), **appalling** (înspăimântător, îngrozitor), **astonishing** (uimitor, surprinzător), **astounding** (uluitor, izbitor, extraordinar), **bewildering** (tulburător, uimitor), **boring** (sfredelitor; plictisitor), **challenging** (provocator), **charming** (minunat, fermecător, încântător), **compelling** (forțat, constrângător, care forțează), **confusing** (confuz, care te zăpăceşte), **convincing** (convingător), **depressing** (deprimant, apăsător), **devastating** (devastator), **disappointing** (dezamăgitor, care dezamăgeşte), **disgusting** (dezgustător), **disturbing** (tulburător, care tulbură), **embarrassing** (stânjenitor, jenant), **encouraging** (încurajator), **entertaining** (distractiv, amuzant), **exciting** (tulburător, excitant), **frightening** (înfricoşător), **harassing** (obositor, istovitor, tracasant), **inspiring** (inspirator, insuflător, însufleţitor), **interesting** (interesant), **misleading** (înşelător), **mocking** (batjocoritor), **overwhelming** (covârşitor, copleşitor), **pleasing** (plăcut, atrăgător), **refreshing** (înviorător, odihnitor), **relaxing** (care relaxează/odihneşte), **rewarding** (răsplătitor, meritat), **satisfying** (satisfăcător), **shocking** (emoționant, şocant, zguduitor, înspăimântător), **surprising** (surprinzător), **tempting** (tentant), **terrifying** (înspăimântător, înfricoşător), **threatening** (amenințător), **thrilling** (palpitant, incitant), **tiring** (extenuant, istovitor), **welcoming** (binevenit, de bun sosit/de bun venit), **worrying** (îngrijorător).

From the above it is to be noted that the adjectives belonging to this category have in most cases adjectival equivalents into Romanian, proving once again their strictly adjectival grammatical status.

*Venturini had actually built a house illustrating his **alarming**, **thrilling** ideas in a suburb of Philadelphia.* (**Time - February 17 , 1992**)

[Venturini chiar construise o casă la periferia oraşului Philadelphia care ilustra/ etala ideile sale *alarmante* şi *revoluționare*.]

*There is nothing very **surprising** in this.* (**Collins - English Grammar**)

[Nu e nimic foarte *surprinzător* în asta.]

The syntactic functions that such a qualitative adjective discharges are those of attribute and of predicative:

- **attribute**: *They can still show **amazing** loyalty to their parents.* (**Collins-op.cit**.)
  [Le pot arăta încă părinților lor o loialitate *uimitoare*. ]
- **predicative**: *It's **amazing** what they can do.* (**Collins -op.cit**.)
  [Este *uimitor* ce pot face.]

There are also a number of qualitative adjectives which are related to an uncommon transitive use of a verb: **becoming** (potrivit, care avantajează), **bracing** (întăritor, înviorător, întremător), **cutting** (ascuțit, tăios), **dashing** (elegant, arătos; îndrăzneț, cutezător), **disarming** (dezarmant), **engaging** (fermecător, încântător), **fetching** (atrăgător, seducător, captivant), **haunting** (care vine des/care bântuie, obsedant), **moving** (mișcător, mobil), **penetrating** (pătrunzător; perspicace), **piercing** (ascuțit, pătrunzător, pițigăiat), **pressing** (care presează, presant), **promising** (care promite, promițător), **rambling** (rătăcitor, vagabond), **ravishing** (încântător, fermecător, captivant), **retiring** (retras, rezervat, puțin comunicativ), **revolting** (revoltător), **searching** (curios, investigator, scrupulos, atent, sistematic), **trying** (dificil, greu, chinuitor).

*North and South will meet in Rio to confront the planet's most **pressing** ills.* (**Time-June 1, 1992**)

[Nordul şi Sudul se vor întâlni la Rio să discute problemele cele mai *presante/urgente* ale planetei.]

*He had travelled in his younger years , and was held in this part of the country to have contracted a too **rambling** habit of mind.* (**G. Eliot - Middlemarch**, translated by E. B. Marian)

[În tinerețe călătorise mult, dar acum, în colțul acela de comitat, era considerat un om *a cărui minte a cam început s-o ia razna*.]

A translation variant to E. B. Marian's translating the verbal adjective **rambling** by a relative clause is the Romanian adjective **rătăcitor** (cu o minte *rătăcitoare*) which would better suit our theory according to which verbal adjectives belonging to this category are generally translated by their adjective-expressed Romanian equivalents. It is to be noted, however, that in the original version the Romanian syntagm *a cărui minte a cam început s-o ia razna* is stylistically stronger than the adjective + noun construction *minte rătăcitoare*. The English version **rambling habit of mind** is thus an almost perfect semantic equivalent of the original but not a stylistic equivalent as well. A better solution in point might have been the use of the English phrase *to run/rush over stock and block/over hedge and ditch* (**whose mind had begun to run over stock and block**) which would have given the translation the same "colourfulness" specific to the colloquial speech which characterizes the original.

W. Collins illustrates this uncommon transitive use of a verb by the sentences:

*She kept **dashing** out of the kitchen to give him a kiss (Tot ieşea repede/intempestiv* din bucătărie să-l sărute) - in which the verb **dash** means **move quickly** whereas in:

*I used to be told I looked quite **dashing*** (Mi se spunea pe vremuri că sunt foarte *atrăgătoare/*că am o înfățișare *stilată*) - the adjective **dashing** means **stylish, attractive**.

**a) classifying adjectives** - which are the **-ing** adjectives used to describe a process or state that continues over a period of time: **ageing** (maturizant, îmbătrânitor), **ailing** (suferind, bolnav), **bleeding** (sângerând, care sângerează), **booming** (bâzâitor, huruitor; răsunător, extraordinar), **bursting** (exploziv, de explozie), **decreasing**

(care reduce, micşorează), **diminishing** (care se micşorează, care descreşte/scade, tot mai mic), **dying** (muribund, pe moarte), **existing** (care există, actual, prezent), **increasing** (crescător, crescând(ă), care sporeşte), **living** (viu, în viață), **prevailing** (predominant, care predomină), **recurring** (repetat, recurent), **reigning** (care e la putere, care conduce, dominator, conducător), **remaining** (care rămâne), **resounding** (răsunător), **rising** (care se înalță, care se ridică, crescând(ă)), **ruling** (dominant, conducător).

The adjectives belonging to this category also find adjectival correspondents into Romanian.

*More substantive fears center on the danger that China's advisory group will grow into a power center to rival the **existing** government.* (**Time - March 16, 1992**)

[Temeri din ce în ce mai concrete au la bază pericolul că grupul de consiliere al Chinei va ajunge să fie un centru de putere/se va transforma într-un centru de putere care să rivalizeze cu guvernul *actual*.]

The adjectives used to identify a process can be submodified by adverbs which describe the speed with which the process happens:

*Justice and objectivity in judging competitive sports performances demand **ever-increasing** precision.* (**Time - February 3 , 1992**)

[Justețea şi obiectivitatea necesare judecării performanțelor din sporturile competitive necesită o precizie *din ce în ce mai mare*.]

These **-ing** adjectives have related intransitive verbs and have a similar meaning to the usual meaning of the related verb.

Unlike qualitative adjectives, classifying adjectives are only used attributively:

*And I have come to prize and to love the **living** structures of the ancient religion of this land.* (**M. Sadoveanu -The Golden Bough**, translated by E. Farca)

[Am ajuns să prețuiesc şi să iubesc aceste alcătuiri *vii* ale religiei vechi a pământului acestuia.]

*You magnify Him with bells ringing*

*And loud-**resounding** chimes of cymbals.* (**O.Goga-In The Forest**, translated by L.Levițchi)

[Tu-l prăznuieşti cu glas de clopot

Şi *cu răsunet* de chimvale.]

It is to be noted that the rule according to which English verbal adjectives are translated by Romanian adjectives is sometimes broken since in the above example the English verbal adjective-containing syntagm **loud-resounding chimes** represents the translation of the Romanian noun **răsunet** and not of an adjective. Trying to give a perfect syntactic equivalent to the Romanian noun **răsunet** by the English **sound** or even **echo** would prove however a translation failure since the above mentioned nouns do not have in English the poetical power of the original, representing thus only grammatical translation variants and not semantic and stylistical ones.

There are also a number of classifying adjectives which are related to an uncommon intransitive use of a verb: **acting** (în funcție, în oficiu; supleant, delegat, interimar), **floating** (plutitor, care pluteşte, flotant), **gathering** (care adună/strânge/colectează), **going** (în mers, care merge, în funcțiune), **leading** (conducător, care conduce), **missing** (absent, lipsă, care lipseşte), **running** (alergător, care aleargă; neîntrerupt, continuu).

Unlike the other categories of verbal adjectives, most adjectives belonging to this category do not have Romanian adjectival correspondents being sometimes rendered by a Romanian relative pronoun *care* + the equivalent of the English

uncommon intransitive use of a verb (care adună/strânge/colectează). In other cases, as can be seen from the translation of the above adjectives, they have adjective equivalents into Romanian, their rendering by a Romanian relative pronoun *care* + the equivalent of the English construction sounding sometimes unnatural or disregarding the principle of economy in a language.

*We found the **missing** piece of the jigsaw under the chair.* (**Longman Dictionary of Contemporary English**)

[Am găsit piesa *lipsă/care lipsea* din ferăstrau sub scaun.]

**c) -ing** adjectives which are not related to verbs at all: **appetizing** (apetisant, care strârneşte pofta de mâncare, gustos), **balding** (care cheleşte/ pe cale să cheleaască), **cunning** (şiret, şmecher, viclean), **enterprising** (întreprinzător, plin de inițiativă), **excruciating** (chinuitor, fioros, groaznic), **impending** (iminent, apropiat, amenințător), **neighbouring** (vecin, învecinat, apropiat), **scathing** (sarcastic, tăios, caustic), **unwitting** ( involuntar, nepremeditat, fără voie).

*Pitman glanced at the fat, **balding** man sitting beside him.* (**Collins - English Usage**)

[Pitman îi aruncă o privire bărbatului gras, *pe cale să cheleaască/în pragul calviției/cu părul rar/subțiat/rărit* de lângă el.]

It is to be remarked that the translation of the verbal adjective in the above sentence is not made by another adjective but by the Romanian syntagm **pe cale să cheleaască**, although the other adjectives from this category have perfect Romanian syntactical correspondents. The explanation in point lies in the fact that in Romanian we cannot make the distinction between the English adjectives **bald** and **balding** throughout translation by giving them both adjectival correspondents. This results in the translation of the English **bald** by the Romanian **chel** and of the English **balding** by the Romanian syntagm **pe cale să cheleaască/care cheleşte**, all of which allow us to talk of an action about to happen meaning expressed by the English –**ing** suffix.

*He launched into a **scathing** attack on Gates.* (**Collins - English Usage**)

[El s-a lansat într-un atac *tăios* împotriva lui Gates/l-a atacat *sever/cu vorbe tăioase* pe Gates.]

**d) -ing adjectives derived from a verb and a prefix**: **forthcoming** (apropiat, care se aproprie), **incoming** (nou venit), **oncoming** (care se aproprie, viitor), **ongoing** (continuu), **outgoing** (care pleacă), **outstanding** (eminent, distins, remarcabil), **overbearing** (autoritar, arogant), **uplifting** (înălțător, care ridică), **upstanding** (în picioare, vertical; drept, cinstit).

*Wouldn't that cause a delay in **outgoing** mail?* (**Collins - English Grammar**)

[Asta n-ar întârzia corespondența care *pleacă*/*plecarea* corespondenței?]

*Jarvis was never very **forthcoming** about his love life.* (**Longman Dictionary of Contemporary English**)

[Jarvis n-a fost/nu era niciodată foarte *deschis* în legătură cu viața sa amoroasă.]

A cursory translation approach to the above sentences enables one to say that in most cases the verbal adjectives belonging to this category find perfect semantic adjective-expressed correspondents into Romanian.

**e) -ing adjectives used for emphasis** in informal speech: **blinking**, **blithering**, **blooming**, **flaming**, **flipping**, **raving**, **stinking**, **thundering**.

Unlike the other categories mentioned so far, these adjectives do not have exact correspondents into Romanian their translation being made with the help of various Romanian intensifiers meant to lay even more stress on the respective noun they determine.

These adjectives are always used in front of a noun, never after a link verb:

*If you plan to join the others, you might tell your **blinking** brother.* (**Collins-English Usage**)

[Dacă ai de gând să li te alături celorlalți, ai putea să-i spui *căposului* de frate-tău.]

*I knew that I was carrying on a dialogue with a **raving** lunatic.* (**Collins-op.cit**.)

[Știam că discutam cu un nebun *de legat.*]

R. Quirk also comments upon the possibility of an **-ing** form to be compounded with another element, forming an adjective compound, a case in which the **-ing** form reaches full adjectival status .

Compound **-ing** adjectives are made up of two words, usually written with hyphens between them. Quirk establishes several patterns for the formation of such compound adjectives:

**a)** object + **-ing** participle: **breath-taking** (care îți taie respirația, uluitor), **record-breaking** (care bate recordul), **self-defeating** (care se învinge pe sine însuşi), **self-justifying** (care se autojustifică), **life-giving** (care dă viață/dătător de viață).

**b)** adverbial + **-ing** participle : **ocean-going** (care merge pe/se-ndreaptă spre ocean), **fist-fighting** (care se luptă cu pumnii), **law-abiding** (care respectă legea/în spiritul legii).

**c)** adverb / adjective + **-ing** participle: **hard-working** (silitor, care munceşte din greu), **easy-going** (comod, indolent, lasă-mă să te las), **high-resounding** (cu rezonanță mare, faimos, foarte cunoscut), **everlasting** (veşnic, nemuritor, etern), **far-reaching** (cu bătaie lungă, cu/de răsunet), **well-meaning** (bine intenționat), **good-looking** (arătos, chipeş).

W. Collins considers that compound adjectives also may be classified into:

**a)** **qualitative compound adjectives**: **close-fitting** (strâmt(ă)), **easy-going** (comod, indolent, lasă-mă să te las), **far-reaching** (cu bătaie lungă, cu/de răsunet, de perspectivă (îndelungată)), **good-looking** (arătos, chipeş), **hard-wearing** (şifonabil, care nu se poartă bine), **labour-saving** (care ușurează munca), **long-lasting** (durabil), **long-standing** (de lungă durată), **long-suffering** (îndelung răbdător, care suferă multe, care înghite multe), **mouth-watering** (care-ți lasă gura apă, delicios), **nice-looking** (arătos, care arată bine, chipeş), **off-putting** (deranjant, care deranjează), **smooth-talking** (convingător, cu putere de convingere).

**b)** **classifying compound adjectives**: **free-standing** (care nu e fix, liber), **never-ending** (interminabil), **record-breaking** (care bate recordul) .

A dictionary based analysis of the translation into Romanian of these adjectives proves that in most cases they are translated by relative clauses since in Romanian the process of composition in language applies more to nouns than to any other part of speech, all of which results in the predominance of compound nouns over compound adjectives which stand either for different shades of colour (*gri petrol, roşu carmin, roşu aprins*, etc.) or for adverb-stressed qualities (*binemeritată, multdorită*, etc.)

*Implant the **never-failing** strength*
*Of hate and love into my arms.* (**O.Goga-A Prayer**, translated by L. Levițchi)
[Sădeşte-n brațul meu *de-a pururi*
Tăria urii şi-a iubirii.]
*Let us arrange in gloomy brotherhood*

*These **pitiable-looking** holy relics.* (**O.Goga-In The Museum**, translated by L. Levițchi)

[Să le-aşezăm în tristă înfrățire
Aceste moaşte *jalnice* şi sfinte.]

*Poor Dorothea , compared with her, the **innocent - looking** Celia was knowing and wordly -wise.* (**G. Eliot - op. cit**.)

[Sărmana Dorotea! În comparație cu ea, *candida* Celia era mult ştiutoare şi înzestrată cu o înțelepciune lumească.]

A final example-based translation remark concerning the verbal adjectives refers to their being used predominantly in literary texts and even in poetry due to their complex semantic charge.

**Bibliography**


Bantaş, A., *Descriptive English Syntax*, Institutul European, Iaşi, 1996

Bantaş, A., *Essential English - Engleza pentru admitere*, Editura Teora, Bucureşti, 1995

Bădescu, A., *Gramatica limbii engleze,* Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984

Biber, D., Johansson, S., Leech, G., Conrad, S., Finegan, E., *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Longman, London, 1999

Cobb, T., Gardiner, R., *Today's English Grammar*, Editura Prietenii Cărții, Bucureşti, 1994

Collins, W., *Collins Cobuild English Grammar*, Harper Collins Publishers, London, 1992

Collins, W., *Collins Cobuild English Usage*, Harper Collins Publishers, London, 1992

Eastwood, J., *Oxford Guide to English Grammar*, Oxford University Press, London, 1994

Graver, B. D., *Advanced English Practice,* Oxford University Press, Oxford, 1994

Iarovici, E., *A History of the English Language*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1970

Ilyish, B., *The Structure of Modern English*, Leningrad, 1963

Leech, G., *An A-Z of English Grammar and Usage,* Thomas Nelson and Sons Ltd., Nelson House, Hong Kong, 1991

Levițchi, L., *Limba engleză contemporană,* Editura Didactică şi Pedagică, Bucureşti

Levițchi, L., Preda, I., *Gramatica limbii engleze*, Editura 100+1 Gramar, Bucureşti, 1999

Nicolescu, A., *Tendințe în engleza britanică contemporană*, Tipografia Universității din Bucureşti, 1977

Quirk, R., Leech, G., Greenbaum, S., Svartnik, J., *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Longman, New York, 1991

Schibsbye, K., *A Modern English Grammar,* Oxford University Press, London, 1973

Ştefănescu, I., *Lectures in English Morphology*, Tipografia Universității din Bucureşti, 1978

Thomson, A.J., Martinet, A.V., *A Practical English Grammar*, Oxford University Press, Oxford, 1997

Zdrenghea, M., Greere, A., *A Practical English Grammar with Exercises*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1999.

# *IMAGINING THE MODERN CITY: JAMES JOYCE'S* DUBLINERS

**Valentina GEORGESCU**
**University of Pitești**

***Abstract****: The purpose of this paper is to examine the image of the modern city as represented and conceptualised in James Joyce's* Dubliners. *The main focus will be placed on the ambivalent attitude displayed by the modernist writer in relation to his native city: on the one hand, the city is perceived as a cold and violent place of entrapment annihilating identities; on the other hand, the artist living and creating in such an environment is perfectly aware of the cultural richness that it may offer. Thus, the present paper builds a perspective on Joyce as both dissatisfied with and fascinated by the city.*

***Keywords: modern city, entrapment, culture.***

This paper aims at commenting on the manner in which an artistic sensibility - shaped by the broader context of modernity/modernism - deciphers the code of the modern city. "No city stands in bricks and mortar which is not also a space of the imagination or of representation"[1], and since the respective city borrows some of the features of its overall setting, things complicate further. The *modern* city is highly illustrative of the mentalities of an age of rapid change and industrialisation; with its architecture, tumultuous life and self-involved individuals, it has often been conceived in terms of envisaging a typically modern spatial entity that "affords an infinity of meaning"[2]. The multiplicity of significance ascribed to such a reality chiefly originates in a peculiar blending of conservatism, innovation and human agency that shapes the modern metropolis, particularly through the human beings' response (both on a mental and on a spiritual level) to its substance.

No city deprives its inhabitants of the ability of imagining or representing it. Imagination is the most adequate manner of experiencing or understanding the modern city, a process that is to be mediated by metaphor and symbolisation; the city is a text. In an essay entitled *Semiology and the Urban*, Roland Barthes stated that "The city is a discourse and this discourse is truly a language: the city speaks to its inhabitants, we speak our city, the city where we are, simply by living in it, by wandering through it, by looking at it"[3]. A world of significance is constructed by means of a symbiotic relation established between the metropolis and the human agents; the latter become spectators of the urban drama unfolding before their eyes on a daily basis, and therefore interpreters of the discourse of the city.

At the beginning of the twentieth century a young writer of Irish origin demonstrated an original understanding of his status of spectator/interpreter of the discourse of the city and resorted to imagination as a means of rendering his experience

---

[1] Bridge, Gary, Watson, Sophie, *The Blackwell City Reader*, Blackwell Publishing, London, 2002, p. 3
[2] Harding, Desmond, *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*, Routledge, London, 2003, p. 31
[3] Leach, Neil ed., *Rethinking Architecture*, Routledge, New York, 1997, p. 165

of the Real – specifically, the Real of the city. Consequently, the artist in question transformed it into a subject matter for fiction. In 1914, James Joyce published a collection of fifteen short stories revealing the need of an artistic consciousness to come to terms with both the spiritual and the geographical coordinates of its native environment. The collection 'enjoyed' a history of publication attempts that was as dramatic as the history of the people and places it described with such mastery. Although the collection was completed in 1904, it was not released until 1914. The delay was caused by the fact that all fifteen short stories making up the volume dealt with "the moribund lives of a cast of mostly lower-middle-class characters through pointedly undramatic events chosen to illustrate the crippling effects of family, religion, and nationality"[1]. The boldness of shaping a not very favourable image of Dublin and of Ireland in general was sanctioned by the publishers who refused to release the volume on account of its being offensive and immoral. Having been asked to re-define some of his stories, Joyce insisted that to alter even the smallest detail of the collection would be to "retard the course of civilisation in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking-glass"[2]. In his letters to one of the publishers in 1906, Joyce stated his loyalty to the governing idea of the collection: "My intention was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of *paralysis*.... I have written it for the most part in a style of scrupulous meanness and with the conviction that he is a very bold man who dares to alter in the presentment, still more to deform, whatever he has seen and heard".[3]

There is little doubt regarding Joyce's intention to create a piece of art resembling a mirror by means of which his fellow countrymen should become aware of their political, economic and cultural condition. At the time when it made the subject of Joyce's description, Ireland was still a colony of the British Empire and Irish political, social, religious and cultural life was dominated by the Roman Catholic Church. "If the Catholic Church had the souls in its grip, then the British Empire had forced these same souls into political and economic submission. There were psychological repercussions as well. After centuries of foreign invasion, the Irish learned to oppress themselves"[4]. Ireland was paralysed under foreign political and cultural domination; all areas of human existence were corrupted by the individuals' failure to take action against the British Empire. The Dublin Joyce knew was a city that lived in the shadow of the (self-) imposed oppression that the author despised so much. Some three hundred thousand citizens lived at that time in a Dublin that had gone through a century of decline (mainly launched by nationalistic struggles for independence) and confronted with such issues as poverty, need and entrapment on a daily basis.

The fictionalised image of the city does not differ from its actual condition. All fifteen stories making up *Dubliners* were meant to reproduce the life of the city and of its inhabitants at a particular historical/cultural moment; therefore it is rather difficult to establish clear-cut boundaries between imagination and reality. Just like other native towns reconstructed in literary landscapes (Eliot's London or Proust's Paris), Dublin is

---

[1] Scholes, Robert, Litz, Walton, *Dubliners – A Reading Group Guide*, Penguin Books, London, 1996, p. 1
[2] Idem, p. 1
[3] Ibidem, p. 1
[4] Bulson, Eric, *The Cambridge Introduction to James Joyce*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p. 33

revealed to the reader first of all through its outer appearance reproduced with an abundance of realistic details. It seems obvious thus that Joyce conceived *Dubliners* as a cohesive sequence of stories that would create a realist impression of the city of Dublin and its inhabitants in that particular setting.

The fact is that there is more to *Dubliners* than faithfully recording a part of the life of the city at the beginning of the twentieth century. It is important to note that the collection is called *Dubliners*, not Dublin. The geopolitical unit is the setting of the collection and plays a fundamental role in adequately decoding the text, but there is also an enormous impact provoked by the manner in which Joyce describes the identities that live and work in this environment. Due to conceptualising a symbiotic relation between the individual and the world, Joyce is noted to have brought a modernist sensibility to the form of the short story. He was preoccupied not only with the material corruption, but with the emotional and intellectual degradation as well. From this point of view, the collection could be interpreted as a modernist reaction against a particular type of literature that resorted to euphemism or to a set of religious or romanticized ideals and values in order to conceal the unpleasant realities of life at the turn of the century.

The strong impact of *Dubliners* is mainly produced by the association Joyce operates between Dublin on the one hand and the four stages of human life on the other: childhood, adolescence, maturity and public life. Consequently, the stories are organized into a framework chronicling the common evolution of human existence: younger protagonists populate the streets of Dublin in the first stories, to be replaced in the following stages with increasingly aged men and women. There is one constant element that confers unity to the four cycles: the perception of Dublin as a labyrinthine entity corrupted by one of the worst aspects of urban industrialism: *estrangement* both from the others and from oneself. Isolation, alienation, poverty and corruption of human ideals and principles are definitely not something Joyce would sketch in a positive light. But, at the same time, the writer is aware of the intrinsic value of the town as a place where "life and art intermingle to both celebrate and resist the city"[1] – *Dubliners* is highly illustrative of this ambivalent essence of Dublin.

The overall image of the metropolis is constructed through the altered sensibilities of the individuals, be they private or public identities, children, adolescents or grown-ups. Even the supposedly innocent age of human life appears as 'diseased' in the hopeless environment of a paralysed Dublin. The first series of stories are meant to describe the experience of childhood lived in the dark streets of the Irish capital. The story that opens the collection "not only fixes a chilling evocation of a particular literary landscape – the symbol of Dublin as a *house of mourning* on Great Britain Street – in our memories, but also provides literature with a landmark inscription of landscape-as-memory/memory-as-landscape in modernist art"[2]. There is a general atmosphere of decay and physical / material corruption that pervades this story and, as we might easily assume, the entire collection. A little Irish boy experiences the loss of an acquaintance, Father Flynn, whose death reasserts the dominance of paralysis as a "maleficent and sinful being" (*Dubliners*, 1) that attacks the dignity and the integrity of the human being. A visit to the mourning house of the deceased does bring the young character to a cruel awareness of the presence of death and paralysis that cannot be neutralised, not

[1] Harding, Desmond, *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*, Routledge, London, 2003, p. 33-34
[2] Idem, p. 33

even by a walk along the "sunny side" of the street. Joyce's intention to portray Dublin and its inhabitants as the centre of paralysis (understood here as absence of epiphanic revelation) becomes immediately visible in the story, and equally visible is the cause of the paralytic condition: in this particular case, the restraints of the Church function as the main cause of the failure to live. Father Flynn has been a paralytic, a living dead, because of the fact that he had failed in his vocation. This is the message of the first story included in *Dubliners*, and its being placed in the opening stage of the volume offers it a sense of hopelessness and degradation in an environment dominated by paralytic failure to act and to communicate. We are suggested that paralysis represents the existential condition of both Dublin and Dubliners, and we expect the stories to come to sustain this point of view.

The young characters of *An Encounter* yearn to live not only physically, but spiritually as well by re-reading tales of American adventures that "opened doors of escape" (*D*, 11). The need of "wild sensations" (*D*, 12) leads to the courageous impulse to leave their familiar places, even if temporarily, and to set out on a trip to unknown territory. Their trajectory allows us a virtual tour of the places encountered: "(…) the geography which had been scantily dosed to me at school gradually taking substance under my eyes" (*D*, 15) and, consequently, under the readers' eyes. The boys' short incursion into their 'imagined' world of adventures would apparently receive a simple explanation, but on a closer look it launches the question of whether education at that time in Ireland was equivalent to discovery and exploration or just to impersonal instruction and information. The answer can be deduced from the boys' decision to acquire knowledge through an actual, direct contact with the realities taught in school by the Jesuits, with no mediator to alter the integrity of their experience. The contact cannot last long, however; the hope to create a world of adventures and romance fails the moment when a strange adult re-establishes the boys in their original paradigm and they return to their familiar places defeated. The idealised world of Wild West is to be replaced with the same cold landscape of a diseased Dublin.

The nameless narrator of *Araby* talks about life on North Richmond Street populated by individuals inhabiting houses with "brown imperturbable faces" (*D*, 21). He lives in one himself, but somehow manages to transcend the physical barriers of his home through his love of books (Walter Scott's novels). In this we discover a need to escape from the outer darkness and coldness and to take refuge in the imagined world of romantic passion and ideals. Just like a romantic hero, the boy wanders through the dark city in search of a gift for his loved one, permanently carrying with him a personal vision of the world. The moment he enters the world of the bazaar marks a terrible coming to awareness of the young character who finds his world of romance and adventure shattered into pieces. A mundane conversation exchanged between some of the young vendors forces him to come into contact with the harsh realities of living in Dublin and the boy sees himself as "a creature driven and derided by vanity" (*D*, 28). In such a dark and dystopic world, there is little room left to innocent love and romantic ideals.

Adolescence in Dublin is not deprived of the same corrupting forces as the ones encountered in the childhood series. In *Eveline*, Dublin exerts its suffocating influence over a young woman trapped in the tedium of the familiar experience. The story has been thought of in terms of "a domestic drama"[1] wherein a female

[1] Harding, Desmond, *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*, Routledge, London, 2003, p. 40

consciousness is caught in the web of meditation on the cultural and social oppression of home. The eponymous character is a young woman who struggles with common responsibilities in Dublin at that time: having a job, keeping the house clean and enacting the mother for her younger brothers. Her life, just like the lives of the other Dubliners, is unfolding in a little "brown house with imperturbable face". Our first contact with Eveline announces her connection to the past, and we watch her remembering things about the past. An important one has to do with the development of urban industry, bringing along the dangerous urbanization of the city: "One time there used to be a field there in which they used to play every evening with other people's children. Then a man from Belfast bought the field and built houses in it – not like their little brown houses but bright brick houses with shining roofs". (*D*, 29)

The dramatic potential arises from the fact that paralysis takes possession of Eveline right when she was on the point of leaving Dublin and starting a new life far away In Buenos Ayres. Frank, Eveline's exotic "Other", is the one who gives her hope to escape from the constraining environment. The home and the city however have considerable influence on the way she decides to act: when she was on the point of joining Frank at the station, Eveline fails to take action. The memory of her dying mother's request to remain loyal to the family deprives her of the right to freedom. She chooses to remain imprisoned in a familiar, yet hope-killing environment that had destroyed her mother as well. Eveline chooses to repeat her mother's life. The ties of her nationality, as well as the demands of her family take precedence over romantic involvement.

In *After the Race*, Dublin unfolds in front of our eyes as a European capital: "that night the city wore the mask of a capital" (*D*, 39), a statement that, however, triggers connection to a counterfeit appearance of things: the city only **wears** something, and that something is a **mask** – the **accessory** that could conceal the true face of things. There is an all too present richness in this particular story, the characters no longer belong to the typical, lower-middle class, but are rich and powerful individuals who can afford the pleasures of speed and motion. The main focus is laid on the character of Jimmy Farley, an intellectual who has studied law at an English university and hoped to reach emancipation on international rather than Irish standards. At the end of the story, he loses a large amount of money as a result of his inability to understand the world he is living in; once again, city life manages to degrade and demean the citizens.

Dublin preserves the same diseased face in *Two Gallants*, where even human passions are decayed and corrupted in a city "swarmed with a gaily coloured crowd" that lived "in the memory of summer" (*D*, 43). The story is obviously rooted in Joyce's refusal to present city life in a positive light. In creating this multifaceted portrait of Dublin life, the author used this particular story to comment on the aimlessness of many young urban men. Neither Lenehan nor Corley has a good job, and neither man has many opportunities of climbing up the social ladder. So all their energy is focused on searching money for a few drinks, and easy women for sexual relations. A meeting between Lenehan and a lady results in the latter's giving the man "a small gold coin" (*D*, 55) in response to the former's romantic behaviour. It is not surprising that in such a generally corrupted environment, love is reduced to the instinctual level and even given a secondary importance in favour of the pursuit of money.

"Dublin is such a small city: everyone knows everyone else's business" (*D*, 61). This is Mr. Doran's lament in *The Boarding House*, and one of the many laments that contribute to the overall image of the city. Once again, paralysis and corruption

become evident from the first lines of the story. Having divorced her husband, Mrs. Mooney establishes a boarding house that progressively 'gains' a kind of ill-fame in Dublin. After several unsuccessful attempts to live independently, Mrs. Mooney's daughter gets involved in a relation with Mr. Doran, one of the inhabitants of the house. 'Reparation' must be done; otherwise the news of his deed will spread. Doran feels trapped. Though over thirty-years old, he seems to have done little progress in life. Dublin re-asserts its power over people: all of them will remain genuinely paralysed. In this particular case, Doran is paralysed by the web of social conventions and he will inevitably choose a hypocritical marriage with a woman he does not love.

*A Little Cloud* is rather unique in the overall framework of the collection: Joyce demonstrates that escape from Ireland does not necessarily mean salvation. On a first level of analysis, the story opposes the remarkable career of an 'ex-Dubliner' to a Dubliner's paralytic state. The plot is conceived around Ignatius Gallaher's return to his native Dublin, with a new and enriched life experience that would definitely arise others' envy. Gallaher had left Dublin eight years before and "had become a brilliant figure on the London Press" (*D*, 65). Little Chandler, one of Gallaher's childhood friends, is anxiously waiting for his meeting with Ignatius whom he admired for having escaped from the spiritual paralysis of Dublin. At some point, Chandler thinks that "There was no doubt about it: if you wanted to succeed you had to go away. You could do nothing in Dublin" (*D*, 68). At the meeting scheduled, Little Chandler is an unfortunate bearer of the burden of his innocence and failure to assert his creativity. On the other hand, he sees Gallaher as a symbol of the glamour and sophistication of London life. The Dubliner's mental imprisonment becomes evident in his insistent questions about Gallaher's travels. He keeps asking if Paris is a "moral city", a question that unveils a provincial's need to appreciate a city's morality after his own standard. The standard is provided in this case by the supposed ethical superiority of Dublin – a challenging view, since in the preceding stories the Irish capital encompasses a broad spectrum of manipulation, cheating and deceit.

Chandler judges his friend's success from the position of a man who has failed to respond imaginatively to Dublin, a failure that in fact extends to include his status of failed artist, father and eventually citizen; he does not respond to the "grimy children that squatted like mice upon the thresholds" (*D*, 66) and ragged boys and girls: he gives them "no thought" (*D*, 66). The meeting with Gallaher, however, makes him understand that Gallaher had succeeded only in a superficial way. Despite having a tumultuous life, Gallaher is shallow, unpleasant and alone. Just like other characters of the collection, Chandler returns home defeated and dissatisfied. His experience makes one wonder about the truth of the sentence that a flight from Ireland might be the solution to all problems.

Maturity and public life seem also to be caught in an inescapable web of despair. Chandler finds a *replica* in the figure of Mr. Farrington, an individual who is not allowed to develop and whose only moment of triumph is inevitably followed by a feeling of powerlessness and entrapment. There is one sentence that sums up Farrington's paralytic condition and betrays the source of his paralysis: "He had done for himself in the office, pawned his watch, spent all his money; and he had not even got drunk" (*D*, 89). Family can no longer offer any refuge to this Dubliner, and the violent treatment of his son in the end of the story betrays his inability either to ameliorate or to escape his paralytic condition.

Farrington's mental reaction to the outer world is projected against the background of the foreign influence in Ireland. *Counterparts* describes Dublin as

impersonalised by the presence of the British. One of the clients says "Pardon! in a London accent" (*D*, 91), and on his way home Mr. Farrington passes by the "barracks" (*D*, 93) where the English soldiers live. There is an obvious feeling of discomfort caused by the awareness of the Other's presence on Irish soil that might justify Farrington's unusual behaviour and impossibility to cope with the world.

In *Clay* another Dubliner shares with the reader her life in the dystopic city. Maria, a spinster who works at a laundry for reformed prostitutes, is planning to go to the Donelly house for a Hallow Eve party. The reunion she attends to is an occasion to introduce us to even more Dubliners who try to live their brown piece of life. The woman is invited to play a traditional Hallow Eve game with objects invested with a prophetic significance. When her turn comes, Maria's fate is conceived in terms of death (clay). The game symbolizes their ludic abilities to imagine a better life and a brighter world; their joy is altered by the lines of a traditional song that are rendered incompletely by Maria. On a first level of interpretation, the lines sound utterly opposite to their current status: "I dreamt that I dwelt in marble halls/With vassals and serfs at my side/And of all who assembled within those walls/That I was the hope and pride" (*D*, 102). A second stanza of the song might prove useful when trying to decipher its meaning: "I dreamt that suitors sought my hand,/That knights upon bended knee,/And with vows no maiden heart could withstand,/They pledg'd their faith to me./And I dreamt that one of that noble host/Came forth my hand to claim;/But I also dreamt, which charm'd me most,/That you lov'd me still the same".(*D*, 234). The stanza speaks about the suitors that Maria had never had in her life; human communion is threatened by the insensitivity of city life.

After Eveline's opportunity to leave Dublin with Frank, another protagonist of Dubliners is given the possibility to connect with a human being, Mrs. Sinico. In *A Painful Case*, Duffy is paralysed by fear that his ordinary existence will be irreversibly altered by the intrusion of passion. We learn that Duffy was at peace with his decision of living "as far as possible from the city of which he was a citizen" (*D*, 103), even though, or precisely because, "his face was of the brown tint of Dublin streets" (*D*, 104) - there is an obvious connection between the outer world and his entity. Separating from the noise and the crowd of the metropolis, Duffy is satisfied with the routinised existence, with "no companions nor friends, church nor creed" (*D*, 105) and "abhorred anything which betokened physical or mental disorder" (*D*, 104)

The beginning of the story describes a Dubliner that had built himself that particular type of existence because of a painful awareness of his inability to live in or to detach himself completely from the city. The hypothesis of an emotional bondage with a lady is perceived as a threat; therefore Duffy cuts off all ties with the woman. Four years later, a newspaper article objectively relates her death and the inquest that follows it.

The series concerning public life, *Ivy Day in the Committee Room, A Mother* and *Grace* transmits the message that paralysis has affected the political, artistic and religious life of the Dubliners. In *Ivy Day in the Committee Room*, the characters are guiding their actions in view of financial success, rather than out of any particular interest or enthusiasm on behalf of the candidate they support. In *A Mother*, any nationalistic impulse is overshadowed by the same pursuit of money that prohibits art from manifesting freely in a concert organized by the *Eire Abu* Society as a celebration of Irish culture and language. The participants in *Grace* express their wish to attend a religious service in order to clean up their lives and to repent of their sins. As the men speak of Church and Catholicism, it becomes possible that the drinking buddies have a

firm faith in God, but they fail to understand this experience properly. The renewal of the vote of piety is celebrated by drinking whisky, another moment that makes Joyce pronounce the following statement through one of the men: "we may as well admit we're a nice collection of scoundrels" (*D*, 165).

In *The Dead*, the last story of the collection, which has also been received as the finest, Gabriel Conroy and his wife Gretta attend the Christmas party of their aging aunts, Misses Morkan. The reunion is a source of tension for Gabriel, who hardly relaxes or enjoys himself, even though he is in his native environment and he attends a reunion that had already become a tradition. A discussion with Miss Ivors, a woman involved in the movement meant to restore Irish language and culture is meant to indicate the general disapproval of Gabriel's actions and behaviour. We learn that Gabriel writes a column for a newspaper opposed to Irish nationalism; he tells Miss Ivors, "Irish is not my language" (*D*, 189). He also tells her that he is not interested in a vacation to the west of Ireland, preferring a holiday in Europe. In response, she calls him a "West Briton" (*D*, 188) – i.e. an Irishman who identifies with England and not with Ireland, a traitor of his culture - and Miss Ivors's opinion does not seem to be false. Gabriel has left Ireland behind since he perceives it as a country that finds it hard to move into modernity; rejecting all that is tied to his place of origin, the young man and has already adapted himself to the culture and civilization of the English. He wears galoshes, fashionable in Europe, though more or less unheard of in Ireland. He plans to quote in his after - dinner speech from the work of the poet Robert Browning (an Englishman); when he finally delivers the speech, it includes remarks criticizing the "new generation" of Miss Ivors and her associates. The end of the story reveals its cataclysmic conclusion: paralysis conquered the whole of Ireland; in such a world, even the dead seem more alive than the living. Gabriel finds himself unable of true passion, of real emotion: "He had never felt like that himself towards any woman but he knew that such a feeling must be love" (*D*, 224). He feels his own identity "fading out", yet he feels nothing. The only thing he can do is to stare at the snowflakes that hit his window, without entering his "impalpable" world. The final image of white, deathly snow is Joyce's final word on the paralysed Dublin/Ireland.

The collection as a whole proposes a modernist treatment of the city. At one level of interpretation, Joyce's fictional strategy is one of documentary realism: we know exactly where the Dubliners live and walk, what buildings they pass etc. At the same time, the city of Dublin functions as a symbolic setting. The writer uses this urban *locale* as a device by means of which the reader is made aware of the paralytic state of each and every inhabitant. Joyce's modern city of Dublin is a place where true feeling and real emotion do not exist, where cruelty and selfishness are the major coordinates of human behaviour. Yet, the city does not annihilate the artistic potential of the individuals. Even though Little Chandler did not succeed in preserving it, Joyce's talent stands as an illuminating proof of that.

**Bibliography**

Bridge, G., Watson, S., *The Blackwell City Reader*, Blackwell Publishing, London, 2002

Bulson, E., *The Cambridge Introduction to James Joyce*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006

Harding, D., *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*, Routledge, London, 2003

Joyce, J., *Dubliners*, Penguin Books, London, 1992

Scholes, R., Litz, W., *Dubliners – A Reading Group Guide,* Penguin Books, London, 1996
Leach, N. ed., *Rethinking Architecture*, Routledge, New York, 1997
Power, M., Schneider, U., *New Perspectives on* Dubliners, Rodopi, Amsterdam, 1997 (available at http://books.google.com/books?)
Seidel, M., *James Joyce: A Short Introduction*, Blackwell Publishing, London, 2002.

# *INTRODUCING THE (MAIN) CHARACTER: N. HAWTHORNE'S HESTER PRYNNE AND M. SADOVEANU'S STEPHEN THE GREAT*

**Amalia MĂRĂŞESCU**
**University of Piteşti**

***Abstract****: The paper analyses the ways in which Nathaniel Hawthorne and Mihail Sadoveanu introduce their main characters Hester Prynne and Stephen the Great (Ştefan cel Mare) in the novels "The Scarlet Letter" and "The Brothers Jder" ("Fraţii Jderi") respectively. Both writers avoid presenting these characters directly, but use rumours and stories about them to create suspense and expectations until their actual appearance.*

***Keywords: rumours, justice, punishment.***

There are many techniques from which writers can choose when introducing their characters to their readers. Some introduce them directly, from the very first sentence. Others present them for the first time later on in the novel. Some present them one at a time. Others gather all their characters in a scene, using this scene as an opportunity to write about them and their motivations extensively. In *The Scarlet Letter* and in *The Brothers Jder* (*Fraţii Jderi*), Nathaniel Hawthorne and Mihail Sadoveanu use a similar technique in order to introduce their main characters, Hester Prynne and, respectively, Stephen the Great (Ştefan cel Mare): they avoid the direct presentation of these characters, preceding their appearance in the novel by rumours and stories about them that create suspense and give them the aura of extraordinary personalitites.

The character Stephen the Great is drawn after a real personality. Ştefan cel Mare ruled Moldavia between 1457 and 1504. Due to the fact that he was victorious in wars with the Tartars and the Turks, defending not only his country, but also the rest of Europe against their invasion, he has become a symbolic figure, a defender of Christianity. His positive, but also negative traits are presented in *Istoria lui Ştefan cel Mare* (*The History of Stephen the Great*) published in 1904 by Nicolae Iorga. The book, the most complex and documented monograph dedicated to the ruler, presents him mostly as brave, honest, hard-working, forgiving and wise, but also mentions his cruelty, considered necessary for a good ruler in those agitated times. Sadoveanu himself dedicated a biography to the voivode, *Viaţa lui Ştefan cel Mare* (*The Life of Stephen the Great*), published in 1934, but in it he reinvents the past, treating it more like a novelist than like a historian. The first volume of *Fraţii Jderi* (*The Brothers Jder*) appeared in 1935, being followed by two other volumes, in 1936 and 1942. Here, Stephen the Great appears like the ideal ruler, and his reign as presented in this trilogy, is an ideal, a moment of maximum stability and development, to which all good rulers in Sadoveanu's historical novels aspire.

Hester Prynne seems to be a fictional character, though Nathaniel Hawthorne would like us to believe that she also existed in reality. He tells us in the introduction to *The Scarlet Letter* (1850) that he found her story and a piece of red cloth cut in the form of capital letter A and exquisitely embroidered among the papers of a late Mr. Surveyor Pue (actually a real person) while he was working at the Custom House in Salem, Massachusetts. The novel is supposedly based on these papers.

Both novels begin with a group scene, but while Sadoveanu's characters are gathered for a celebration, on a happy occasion, Hawthorne's ones are there with a serious, sad business. The action of *The Brothers Jder* opens on May 20, 1469. It is the

Ascension Day, the dedication day of the Neamțu Monastery. Hundreds of people, from all over the country, are present. Some have come for the service itself, others for the blessings and for the holy bread, others still because the priests and the icons are supposed to help their ill relatives cure of various diseases. But above everything, they have come knowing that they will eat and drink plenty of food and wine. Suddenly, the bells start ringing to let the people know that the voivode will come too to attend the religious service to be performed at the monastery on this special day. Finding out this piece of news, the Moldavians become agitated and talkative. The action of *The Scarlet Letter* opens in June, probably 1642. It is a day when the inhabitants of Boston are gathered in front of the local prison, their eyes being fastened on its door. They are dressed in sad-coloured garments. From the grim rigidity of their faces, one can deduce that a terrible punishment is about to be inflicted, though for what crime it is difficult to tell. Because "in that early severity of the Puritan character (…) the mildest and the severest acts of public discipline were alike made venerable and awful." (2003: 47)

The only reference to nature made in the opening chapters of Sadoveanu's novel – that there were some apple-trees that were still in blossom in the orchards of the monastery - stresses the idea of happiness and plenitude. It is as if nature itself were celebrating the holiday. Hawthorne's few references to nature made at the beginning of his novel match the general atmosphere. In front of the prison, there is a grass-plot, overgrown with burdock, pigweed and other ugly, useless plants like these. Still, on one side of the portal, rooted almost at the threshold, there is a wild rose-bush, with flowers, as a symbol of moral blossom or of hope that does not perish even in the worst of circumstances.

In both novels, the women show the most vivid interest in what is about to happen. The Moldavian women pretend to be scared because if Stephen himself appears all sorts of catastrophes may happen, from a flood to a war. They have problems home and they should return there, not before seeing the voivode, though. They fill their waiting with questions, wondering whether he is terrible to see, as it is said, whether he really has a certain sword with which he beheads the disobedient boyards or whether they, as ordinary people, will be able to stand his supposedly terrible appearance. Stories start then circulating about the Hungarian king who had to lie in bed for three months after an encounter that he and his army had with Stephen and his soldiers on the battlefield, or about the fact that his father, Bogdan, had him blessed at a church in Mount Athos when he was a boy, in order for him to be always victorious in the wars with the pagans. It is due to this reputation of his as a great warrior and ruler that his subjects should not go anywhere, but should stay, watch, listen and welcome him. However, as nobody knows the route of his suite, the women doubt that he will come after all. Still, they talk about his physical appearance as well. He is rumoured to be not tall, but terrible. Then, they try to anticipate his behaviour. He definitely has no reasons to be so terrible when coming to a holy monastery. He should look around and try to know all his subjects and their families, especially the women because he is a widower and has to admire the beauties around from time to time. If he does not, at least his soldiers and courtiers should. So these women are curious, light-hearted and gossiping. Seen through their eyes, the voivode appears endowed at the same time with the exaggerated, almost supernatural powers of a god and with the problems and weaknesses of an ordinary man.

The Bostonian women are strong, of a coarse fibre, with broad shoulders and round, ruddy cheeks. They have no reason or inclination for being light-hearted. On the contrary, they are very serious and stern. They voice their complete dissatisfaction with

the punishment that a certain Hester Prynne has received from the authorities of the town. They think it would have been better if they had been allowed to deal with "malefactresses" (2003: 48) like her. They would have put the brand of a hot iron on her forehead at the very least. One of them even suggests the death penalty, otherwise she will become a bad example for the community, inviting other women to do the same as her. It is a man in the group that tells them to show more mercy and to become silent, for Hester herself is coming out of the prison. For the moment, we do not find out what Hester looks like, what she has done and what her punishment is.

There is also a man that stands out of the crowd in *The Brothers Jder*, but not to contradict those around by suggesting they should be more merciful. Stephen does not need such protection. Nechifor Căliman, the huntsmen's chief, offers those who are interested a story about the ruler and about the reason why he is coming to the monastery. The reason, he thinks, is to settle Nechifor's own troubles with those who, in his absence, took possession of his lands. The story speaks much about the character of the voivode. It began 16 years before the present events, at a wedding party where Stephen's father, Bogdan, who was then ruler, was betrayed and killed by some of his boyards. It was Nechifor who warned Stephen and then accompanied him out of the country, where they stayed until it was safe for the latter to return and occupy the throne again. Coming back, Nechifor himself found other people mastering his plots of land. He went to Stephen for justice and found him a good ruler, well guarded, intending to keep order in the country, fighting instead of partying. Stephen remembered his old friend and rewarded him for his services, but also promised to help him take back what was rightfully his. Nechifor's appearances at the trial alternate with the wars in which the Moldavians win. On this day there is another one.

In *The Scarlet Letter* we also have a story about the main character and the story is also told by a man, though not to the crowd, but to another representative of his sex. The latter is Hester's husband, but nobody knows this. At the beginning he is shocked to see his wife on the scaffold, but then he calms down and makes her a sign to keep his identity secret. The one whom he asks about her identity and about the reason why she is punished offers her biography anterior to these events. Thus, we find out at the same time with the alleged stranger that Hester is the wife of a learned man, English by birth but living in Amsterdam. Deciding to leave for Massachusetts, he sent his wife there before him, giving then no sign in the two years that passed. Left all by herself, his wife committed adultery, the "result" being the baby she holds in her arms. The speaker does not know who the baby's father is, as Hester refuses to divulge this information. Still, taking into account that the woman is young and beautiful, therefore tempted, and the husband is probably dead, the magistrates decided against the death penalty, which would normally have been the right punishment for such an offence. Instead Hester was sentenced to stand for three hours on the platform of the pillory and to wear the letter A (standing for "adulteress") on her gown for the rest of her life.

Stephen's arrival is preceded by that of his soldiers, who, in a very organized manner, occupy strategic positions, surrounding the place and taking the keys of the monastery. Hester's appearance is preceded by that of the town-beadle, who comes out of the prison "with a sword by his side and his staff of office in his hand" (2003: 49). He uses his staff to draw the young woman forward, but on the threshold she repels him and goes out as if by her own free will, thus proving to be a strong nature.

Stephen is welcomed by the important clergymen and by some boyards, while the other people are asked to step aside to let him pass to the church. Hester is not welcomed by anybody, but the town-beadle also asks the people to make way and let

her pass to the scaffold in the market-place. Over the scaffold, there is a kind of balcony appended to the meeting-house. There, Hester is awaited by Governor Bellingham with his guard, several of his counselors, a judge, a general, reverend John Wilson and reverend Dimmesdale, dignified, just and wise men, but at the same time stern and merciless when it comes to mistakes of any kind.

The Moldavian ruler is accompanied by his son, Alexandru, and by the important boyards. When seeing him, the people kneel and, not daring to look at him directly, they glance furtively. However, when he allows them, they stand up and look at him and at Alexandru. He wishes them all the best and assures them that he will always do justice. A woman gets so excited about the voivode's presence, that she gives birth to a child while he is talking. Stephen offers to become the child's godfather.

Hester is accompanied by some stern-browed men, several unkindly-visaged women, and by a crowd of school-boys who do not quite understand what is happening, but are curious and stare at her from time to time. She does not talk.

The physical portraits of both Hester and Stephen also reflect their personalities. Stephen is forty years old, has a grey moustache, green searching eyes, tightly pressed lips. He is clear shaven. Though he is short, those around him seem to be looking up at him, thus implicitly recognizing his superiority. Hester is a tall, young, elegant figure. She has dark, abundant, glossy hair, beautiful and regular features, and rich complexion. Her eyes are deep and dark, her brow marked. She has a certain state and dignity, being lady-like according to the tastes of the period.

Stephen behaves like a master and is treated like a master. The priests sing and meet him. He does ritual gestures: crosses himself, kisses the Bible and the hand of the abbot, who, in turn, kisses the voivode's hand. However, even though he is supposedly among friends, he feels for his sword and dagger. Hester is very scared by what is happening to her, but is, at the same time, too proud to show it. She blushes, but has a haughty smile and a glance that is unabashed. When seeing the people, her first reaction is to clasp her baby closely to her bosom, as if to hide the letter A that was wrought or fastened into her dress. Then she realizes that it would be useless to try to hide one image of her sin with another. The letter A, however, which was supposed to identify her as an adulteress, and to lower her in the eyes of the people, "was so artistically done, and with so much fertility and luxuriance of fancy, that it had all the effect of a last and fitting decoration to the apparel which she wore." (2003: 50) It has almost the opposite effect to the one intended, being like a spell, "taking her out of the ordinary relations with humanity, and enclosing her in a sphere by herself." (2003: 51) She is supposed to feel and appear humiliated, but she has never looked more lady-like, to the great astonishment of the people. However, a more sensitive observer could have perceived her despair. There appears to be no such observer in the crowd, though, even if one of the women considers that she felt the stitches in the letter in her heart. All the other women, however, think that the letter is like a laugh in the faces of those who meant it as a punishment, due to Hester's extraordinary talent at needlework.

The voivode's intention is to go in the church, then to judge, then to celebrate. So after praying at the tombs of his ancestors, disturbed by the fact that they killed one another, he does justice to Căliman and meets Ionuț Jder, whom he allows to become his son's friend. Then, they pray and eat. Nicodim is called to tell the voivode about the meaning of some lines in the Apocalipse, and the monk speaks about a war with the pagans. The people feast, but the voivode is worried.

Hester has no confessed intention but she is strongly determined to keep the identity of her child's father secret. Though she fears the people in the balcony and they

insist that she should speak and give a father to her child, she does not do it, much to the apparent admiration of reverend Dimmesdale, who attributes her refusal to the "wondrous strength and generosity of a woman's heart." (2003: 64) After a sermon on sin from reverend Wilson, Hester returns to prison.

Though we have no information regarding Sadoveanu's being familiar with Hawthorne's novel, we can notice that the waiting, the appearance and the discussion are the three successive moments in the unfolding of the action in both literary works. Despite the similar technique used, however, there are, as we pointed out, many differences in the presentations of the two characters, due to their different background, social status and role in the future development of the action.

***Bibliography***


Bratu, S., *Mihail Sadoveanu. O biografie a operei,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în present,* Minerva, Bucureşti, 1982

Hawthorne, N., *The Scarlet Letter,* Bantam Dell, New York, 2003

Iorga, N., *Istoria lui Ştefan cel Mare*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966

Mărăşescu-Negură, A., *Studii despre romanul istoric*, Mirton, Timişoara, 2006

Nicolae, C., *Landmarks of American Literature*, Paralela 45, Piteşti, 2005

Ruland, R., Bradbury, M., *From Puritanism to Postmodernism - A History of American Literature,* Viking Penguin, New York, 1991

Sadoveanu, M., *Anii de ucenicie*, Minerva, Bucureşti, 1970

Sadoveanu, M., *Fraţii Jderi*, 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000.

# *A ROMANIAN'S CRITICAL RECEPTION OF E. A. POE'S FANTASTIC TALES*

**Cristina NICOLAE**
**University of Piteşti**

***Abstract****: The paper is based on three articles on E.A. Poe's fantastic tales, signed by Oscar Lemnaru, Matei Calinescu and, respectively, Maria-Ana Tupan. We aim at demonstrating that the Romanian critics discover and analyse some important features of the fantastic in Poe's tales, and all of them insist on the paradoxical relation between fantastic and reason as a main characteristic of Poe's fantastic work.*

***Keywords: criticism, fantastic, reason.***

The fascination exerted by Poe upon Romanian culture resulted in a large number of translations of his work, this including, in many cases, various versions of one single piece, and in a sum of critical articles about his work, both about his poetry and poetics and about his prose. The attribute of "fantastic" as characterizing some of his short stories was much used by the three critics we selected for the purpose of this article: Oscar Lemnaru (who was not famous as a critic, but rather as a writer of fantastic stories), Matei Calinescu and Maria-Ana Tupan.

Oscar Lemnaru may have been the first Romanian critic to use the term "fantastic" when refering to Poe's tales. In 1946, he published the article "Nuvelele fantastice ale lui Poe" ("The fantastic short stories of Poe") in the magazine "Revista româno-americană", no. 2-3. A writer of fantastic short stories himself, Lemnaru presents his conviction that fantastic literature is the literature of the future and his arguments are: the development of sciences such as psychology as well as a future world where democracy will create a realm of honesty. It is within such a context that fantastic literature will develop, by assuming the role of inventing problems which science cannot solve and by using truth in order to give verisimilitude to the unbelievable[1]. The germs of such literature are to be found, according to Lemnaru, in American literature, especially in Poe's short stories, as he seems "the only American writer who […] created a literature resulted from the coordinates of American spirituality."[2]

What differentiates Poe from the European writers of the fantastic, such as E.T.A. Hoffmann, Ramon Gomez de la Serna, Kleist, Ewers, is that he does not write fantastic tales in order to escape from reality, but in order to *replace* reality by another type of reality. Thus, the universe he creates is "not phantomatic, but surreal; not legendary, but abstract; not delusive, but true; not arbitrary, but of a logical coherence, of a mathematical consequence, of a geometrical rigidity." Moreover, it as an "exercise for annihilating the conditions of concrete existence in order to convert it to a cosmos obeying only to geometrical rules."[3] The style Poe uses for materializing his theoretical

[1] see Lemnaru, O., "Nuvelele fantastice ale lui Poe" in "Revista româno-americană", no. 2-3, 1946, p. 242.
[2] ibidem, our translation.
[3] idem, p. 243, our translation.

ideas agrees with his aim of creating a scientific-like universe: it is an objective, scientific style, with cold, aloof descriptions which create the sensations of verisimilitude and probability[1].

Lemnaru supports his theoretical statements by treating some tales in point of plot and of style: *The Facts of M. Waldemar's Case, The Imp of the Perverse, The Tell-Tale Heart, The Purloined Letter, The Gold Bug, The Murders in the Rue Morgue*. The conclusion after analysing these tales is that Poe chooses as the subject of his work some singular cases which represent exceptions from reality, but for him these exceptions encapsulate the general. The method used by Poe to find and impose the truth in his tales is extremely effective: with the help of logic, he creates an absolute void around the problem concerning the respective tale and thus his conclusion imposes rapidly just like a mathematical result (as is the case of the story *The Facts of M. Waldemar's Case*). Tales like *The Imp of the Perverse, The Tell-Tale Heart* reveal the inferno of human perverseness, while *The Purloined Letter, The Gold Bug, The Murders in the Rue Morgue* insist on the omnipotence of human intelligence which can solve any riddle[2].

A second contribution to the study of Poe's fantastic tales belongs to Matei Calinescu and it was published in 1965 as a preface to the volume *Prăbuşirea Casei Usher*[3]. The article, entitled "Structura fantasticului în proza lui Edgar Allan Poe" ("The Structure of the Fantastic in Edgar Allan Poe's Prose"), integrates Poe's fantastic prose within the whole American cultural phenomenon of the 19th century. The fantastic during Romanticism is seen by Calinescu as a critical reaction to the pragmatism and optimistic certainties of the bourgeoisie. In America, the fantastic manifested itself as an imitation of the European fantastic, in the beginning, yet little but little original fantastic works appeared due to Nathaniel Hawthorne and Edgar Allan Poe.

Matei Calinescu identifies the main sources of inspiration for Edgar Allan Poe, insisting upon the American tradition of the fantastic initiated by Washington Irving, from whose works Poe borrows the "knickerbocker" spirit by creating descriptions with comic effects of the New-York Dutch mentality in a short story like *Hans Phaal*. The main European sources of Poe's fantastic are, according to Matei Calinescu, the English gothic novel and the German Romantic fantastic tales. Yet, above all these influences, Edgar Allan Poe synthesizes the whole tradition of the fantastic in general and, at the same time, develops it by imposing some new directions[4].

Just like Oscar Lemnaru, Matei Calinescu also intuits the paradox of Poe's fantastic: although he uses, like in any fantastic work, suggestion as a main literary device, Poe also provides the intellectual factor, the logical investigation with an important role, by using analysis as a second important device (fact which highly contradicts the tradition of the fantastic). Moreover, with Poe suggestion is a *device*, not just the result of a flash of imagination, as it happened with the Romantics. Calinescu's conclusion at this point is that Poe is the writer who invented the "lucid and analytical" type of fantastic[5].

The next point in Matei Calinescu's study deals with classifying Poe's fantastic tales in three categories: "psychological inner fantastic", "symbolic and allegorical

---

[1] see ibidem.
[2] see idem, pp. 243-244.
[3] Poe, E.A., *Prăbuşirea Casei Usher* vol I, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.
[4] see idem, p. IX-X.
[5] idem, p. XVI.

fantastic" and "satyrical and grotesque fantastic"[1]. The first type of fantastic used by Poe in his tales, the psychological inner fantastic, marks a transfer of interest from the objective relations between phenomena that were inserted in the gothic novels towards a *subjective projection* of the facts. Yet, what is fantastic about this is the fact that this subjectivity goes beyond normality, it is the "morbid subjectivity […] of a tortured ego who proposes a deformed image of the world, but this does not mean that the world itself, in its essence, would be governed by supernatural laws."[2] As a successful technique for this type of fantastic, Poe uses the first-person narrative, but this is fruitful only as long as the teller of the story is the hero of the adventure himself, because this way the respective character gives the impression of being insane, maniacal, obsessed, unable to make the difference between the real and the subjective. Yet, as Matei Calinescu rightfully notices, this type of fantastic is extremely restrictive because psychological manifestations mostly represent aspects of reality and therefore do not make much room for the supernatural. To illustrate this type of fantastic, Calinescu selects three short stories, *The Tell-Tale Heart, The Black Cat* and *The Pit and the Pendulum* and analyses the gradual formation of the psychopath's criminal obsession in the first story, the main character's gradual degradation by alcohol in the second and the death convict's psychology in the third.

The second type of fantastic, the symbolic and allegorical, can be applied to those short stories of Poe in which the symbolic aspects become of utmost importance in the economy of the narrative. What can be noticed in these short stories is the way in which Poe's symbols vary and get an intellectual force, but they do not annihilate the effects of magic suggestiveness, the feeling of a mysterious parallelism, the strange and terrifying effects, which characterize the Romantic fantastic[3]. *The Fall of the House of Usher* is an example in point by the interpretation of the house as a symbol, by the omnipresent parallelism man-environment as well as by the direct analysis of the main character's degradation process.

The satyrical fantastic becomes either a modality of mocking the bourgeoisie, with its self-sufficiency, meanness and stupidity, or a modality of staging a comic Romantic demonology, whilst the grotesque type of the fantastic is highly manifest in the stories which debate the romantic categories, foreseeing a crisis that will deepen towards the end of the 19th century. For the latter type, Calinescu uses the analysis of *The System of Doctor Tarr and of Professor Fether* to demonstrate that the fantastic often tends to be abandoned in favour of black humour. The merit of Matei Calinescu is not only that of reiterating Lemnaru's idea of a paradox in Poe's fantastic, but also that of identifying three types of fantastic specific to Poe.

In 1984, Maria-Ana Tupan publishes a well-supported study on the American fantastic prose[4]. More than Matei Calinescu, Maria-Ana Tupan insists on a theoretical approach to the term of 'fantastic', resorting to the traditional definitions and classifications in point (Tzvetan Todorov, Roger Caillois, H.P. Lovecraft). After setting the coordinates of a theoretical background, Tupan deals with the phenomenon of American fantastic and, what is more interesting, she attributes the paradox of introducing reason as a central feature of the fantastic to American literature as a whole.

---

[1] ibidem, our translation.

[2] idem, p. XVII, our translation.

[3] see idem, p. XXIV.

[4] *** *Himera. Proză fantastică americană*, vol I, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, prefață de Maria-Ana Tupan.

Thus, what for Lemnaru and Calinescu was the feature of Poe's fantastic is now generalized to the American literature and, more than that, Tupan gives some socio-historical explanations to justify the development of this paradoxical feature. That is, she believes that this reasoning of the fantastic is a consequence of the cruel pragmatism which the inhabitants of the New World proved in their struggle against adverse nature and Indian tribes. As a response to these harsh realities, the American fiction describes the difficulties and dangers of frontier life, of fires and subterranean explosions, of road catastrophes, of death because of frost or snake bite.[1] More than this, Tupan underlines the idea presented in an American article that violence is inherent to the American life, history, politics, literature and life itself. The cause of this violence can be represented from a religious point of view by the fact that the newcomers failed to build a better world on this new continent, and, on the contrary, they implanted a hell-like world where life is a catastrophe, death is violent, the world is haunted by ghosts, genii, monsters, invisible beasts. In this world dominated by materialism and pragmatism, even the miraculous had to be accounted for by means of science or pseudo-science and in this context reason came to be a central modality of creating the fantastic in American literature[2].

The last part of Tupan's study on American fantastic literature deals with the analysis of four representatives: Washington Irving, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne and Henry James. For Edgar Allan Poe, she selects the story *The Fall of the House of Usher*, but rather than analysing the fantastic of it, Tupan reiterates a meta-literary interpretation of this tale, which seems to be an allegory of the artistic creation in general. Yet, Tupan contributes to the study of Poe's fantastic by integrating it within a whole literary trend and this helps to understand both the genesis and the effects of his fantastic.

As a conclusion, we may argue that the Romanian critics intuited (or at least transmitted some foreign ideas to the Romanian public about) a typical fantastic created on the new continent, of which Edgar Allan Poe's tales are highly representative.

**Bibliography**

*** *Himera*. *Proză fantastică americană*, vol I, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, prefață de Maria-Ana Tupan.

Lemnaru, O., "Nuvelele fantastice ale lui Poe" in "Revista româno-americană", no. 2-3, 1946.

Poe, E.A., *Prăbușirea Casei Usher*, vol I, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, prefață de Matei Calinescu.

[1] see idem, p. XVII.

[2] see idem p. XVIII.

# *THE EDENIC MYTH AND THE BIBLICAL THEME OF EXODUS WITH JOHN STEINBECK*

**Cristina ONU**
**University of Piteşti**

***Abstract:*** *The aim of this paper is to emphasize the fact that American literature, with a case study on Steinbeck, has taken shape and developed as an original literature by enriching its fictional world with a great variety of religious themes and motifs mainly inspired to it by the very founders of the American nation, the Pilgrim fathers. We propose ourselves to approach the Biblical theme of Exodus and the Edenic myth as reflected in Steinbeck's most representative novels and short stories.*

***Keywords*: *Edenic myth, Exodus, Heaven.***

Since colonial times, the sense of encountering an unseen transcendental Presence within the natural world has been a characteristic motif in American literature and culture. American writers have repeatedly perceived in nature something beyond itself – and beyond themselves. Whatever their theology, American writers have perennially construed the nonhuman world to be a source of something that took them out of their selves.

Puritan thought was central to the nature of American writing in its beginnings. One reason for this was that it brought to the New World not only a Judaic sense of wonder and millenarian promise – the American "dream" that is still recalled in so much modern literature – but a vision of the task and nature of writing itself. For the Pilgrim Fathers the voyage to New England was an act of faith, derived from the reading of providential signs, and the "simple truth" was therefore nothing less than an account of the significant actions of God's Chosen People. (Ruland, Bradbury, 1991: 9-10)

Even as the earlier settlers set foot on the shores of America, one of the predominant goals that brought them to this new country was the belief that God had ordained a new Eden/ Jerusalem/ Canaan for his chosen people. The land, a fertile garden appeared to have all the requirements of the Biblical cities and countries that were associated with faith and rebirth, with innocence and sinlessness. Therefore, it was no surprise that the colonists, mostly devout Puritans, proclaimed America to be the Garden of Eden, a place to regain all that had been lost in Adam's fall.

America symbolized a new opportunity for the Christians to recreate the early mythology of their religion: however, unlike Adam, the Pilgrim Fathers were determined not to fall into temptation. Inspired by their brotherhood in Christ, they would form an idealistic Kingdom, a heaven on earth, as they awaited the second coming.

This initial idealistic concept of the Puritans would later become the archetypal vision which would be labelled the American dream. This dream consisted of a vision of peace, prosperity and loving acceptance that mirrored the original Eden of the distant Past.

American writers and critics took many generations to come to terms with the implications of Puritanism in American literature. In the 1920's fierce debates still raged about the destructive power of Puritan influence: it was frequently held responsible for all that was materialistic, commercial and anti-aesthetic in the American

view of life. Critics blamed the Puritan heritage for much that seemed to limit American writing: its heavily allegorizing disposition, its failure to open out to experience or the ambiguity of the symbol. More recently, a revival of interest in the puritan heritage has grown to the point of arguing its centrality for the American imagination. (Ibid: 31-32)

During the second half of the twentieth century the attitude of the literary community in what the Bible is concerned underwent a marked change. Consequently, the Bible was recognized as the source and inspiration of many themes, symbols and types found in contemporary literature. In 1987, in a major work entitled *The Literary Guide to the Bible*, Robert Alert and Frank Kermode attempted to clarify and elaborate the allusive connections between the Bible and contemporary literature and culture. (Alert, Kermode, 1987: 3) Also, the literary approaches advocated by Northrop Frye highlighted the Biblical references and themes which are common in twentieth-century literature. (Bevan, 1993:79)

Of all the authors influenced by a desire to reclaim America's Edenic heritage and principles, John Steinbeck was perhaps foremost in shaping the myth of Eden into a wide variety of stories and novels, suggesting that the hope and idealism espoused in the Edenic myth and the theme of the Biblical Exodus were essential qualities that Americans of the 30's through the 60's need to recapture before real progress of the human race could occur. Steinbeck's more relevant novels and short stories in this respect are: *Of Mice and Men, The Grapes of Wrath, East of Eden, The Pastures of Heaven.*

Beginning with *The Pastures of Heaven* (1932), Steinbeck began to examine the pluses and minuses which would be encountered in reshaping a new Eden for his time. *The Pastures of Heaven* was a collection of short vignettes involving the Corral de Cielo, a lush valley that Steinbeck populated with characters who were speaking about the renewal of life and hope, in an isolated Edenic location in California. (Ibid: 96)

In Chapter one, the valley is discovered by a Spanish corporal who is stunned by "the green pasturage" (p.2). His exclamation of surprise, "Holy Mother! Here are the green pastures of Heaven to which our Lord leadeth us" (p.3), stuck as the name of the valley, although the corporal did not live to enjoy it. A hundred years later the place is lived prosperously and at peace by twenty families: "The fruits of their gardens were the finest produced in central California." (p.4)

The first "story" Steinbeck tells is of the Shark Wicks' family, whose Eden is imaginary, consisting of a fictional $ 50,000 bank account and of Alice, his beautiful daughter. The former makes him seem the perfect investor and earns him the respect of his neighbours who are unaware of the fantasy nature of his fortune, and the latter is described by Steinbeck in terms of a natural Eden. Yet, Alice's beauty is countered by her stupidity and dullness. Thus, Shark has to be concerned with avoiding his daughter's defloration. Her possible defloration is symbolically viewed as the religious loss of a human Edenic figure. Nonetheless, during a dance, Jimmie Monroe commits the fault of kissing her. The kiss is magnified in Shark's perception to the ultimate fall from purity. Like Adam's, Shark's symbolic Eden has been destroyed, in the first case after the tasting of an apple and in the latter after the stealing of a kiss.

A second story that illustrates Steinbeck's adherence to the Eden myth is the tale of Junius Maltby. He moved from San Francisco at his doctor's suggestion in Las Pasturas valley. His concept of Eden is that of laziness: reading books, dangling his feet in the stream, and ignoring reality. Robbie, his surviving son (after a smallpox epidemics), follows his example until he is six and is required to go to school, where he is the subject of pity. After some time of deliberations, they are given clothes, out of a

drive of their neighbours. This gift proves counter-productive, as Junius is offended and goes back to the city. Like Adam, he leaves the Eden he had been created for, to attain what his selfish neighbours believe is important. In this way, Steinbeck is trying to illustrate the belief that the Edenic atmosphere is different for each individual, and he continues the idea in the tale of Pat Humbert, who also attempts to create an Eden, in Chapter Ten. (Ibid: 99-100)

The house Humbert has lived in with his parents becomes after their death an opposite of Eden. It is as though the house is infested with the ghosts of the past, of an Eden destroyed. Motivated by Mae Monroe, Pat envisions and transforms his residence into an Edenic garden. Modelling his Eden he dreams that the doom of his earlier years with his parents will be dispelled. But his vision is destroyed by the news of Mae's engagement. In despair, he abandons his former vision of an earthly paradise with no further notice. Again, Steinbeck seems to suggest that a literal Eden cannot be sustained against potential curses and falls, and yet America, like the residents of pastures persists in hoping to attain such a goal. (Ibid: 101)

*Of Mice and Men* (1937) is another Steinbeck title that continues to stress Edenic imagery and the theme of man's hope of regaining an earthly paradise. With its title inspired from Robert Burns' line "The best laid plans of mice and men", the novel continues Steinbeck's skepticism about the human ability to actually attain this goal. The book begins with an Edenic setting completed with green trees, water and animals that envision a peaceful Kingdom. Into that setting, Steinbeck places George Milton and Lenny Small. By the name Milton, Steinbeck prefigures his attachment to a recaptured Eden. The implication of a new *Paradise Lost* is implied in the specific naming. The two friends have a common dream which keeps them going. They seek a place where they are their own bosses, and where the fertile land provides them with all they need to survive. Like Eden, their description of that place is of a land of milk and honey, a promised land of Canaan, where those who have suffered are relieved from their labour. (Ibid: 103)

However, as in the Edenic myth, the woman is the destructive force. The peaceful garden is intruded by another Eve, whose sensual nature serves as the agent of evil and fall. Lenny, tempted by Curly's young wife, a seductive woman, unwittingly puts an end to her life and thus the dream of Eden must once again be discarded. As a result of the murder, George must reenact the Cain and Abel sacrifice while at the same time assuring Lenny that the little farm with the rabbits he had so desired is only "a second away". In death, Lenny finds his Eden, a world away from persecution, a world free from discrimination based on intellect and ownership.

Steinbeck's most famous novel *The Grapes of Wrath* also suggests that a new Eden may only be a fantasy, but the author persists in asserting that the goal is worth striving for even if it is elusive. In fact, *The Grapes of Wrath* indicates clearly that the Biblical underminings so valued by Steinbeck have not been rejected. The book begins with the fallen Eden of Oklahoma and the picture of a land which is dying from drought and heat. There is little happiness in the first few chapters of the novel, merely a sense of defeat and futility. But after Tom Joad's release from prison the hope of a new Eden begins with his meeting of Jim Casy, a failed preacher, who speaks of the spirit of the Okies. His spiritual philosophy denies the sin which caused the fall. Eventually, his idea of recapturing Eden through personal effort is put into practice when Tom and his family set out for California enticed by the lying flyers advertising the state of California as a land of plenty. Leaving the fallen world of Oklahoma behind, the Joads find that the price for attaining Eden involves loss. Like the Israelites who crossed the

desert to reach Canaan, the older generation of the family dies on the way, Grandpa and Grandma, more precisely, along with Noah (the oldest son). In addition, those who return from the new Eden inform the Joads that the dream is far from ideal. But still Steinbeck asserts: "If we can only get to California where the oranges grow… 'f only we can." (p. 126)

Jim Casy (the acronym JC might stand for Jesus Christ), the symbolic Christ of their journey, who should be capable of restoring Eden, is killed in a battle. Tom assumes his friend's role, as leader of the search for a new life. Further on, the hopefulness in potential life is destroyed by Rose of Sharon's stillbirth and by the threatening floods caused by continuing rains. Surprisingly, however, hope is simultaneously maintained by the woman's sharing of her breast milk with a starving man. Thus the novel ends with the implied suggestion that an Eden of the mind is necessary even if the physical one cannot be restored.

On the other hand, a particularly rewarding experience awaits the reader who is prepared to compare Steinbeck's *The Grapes of Wrath* (1939) with the *exodus narratives* found in the Hebrew Scriptures.

The Biblical story of the Exodus is found in the forty chapters of the book of Exodus and the thirty-six chapters of the book of Numbers. Steinbeck quotes Biblical texts, subtly or significantly changes phrases, employs *direct* or *inverted* images, and consciously or unconsciously narrates a parallel story. So fundamental and so extensive is the Biblical imagery that it cannot be regarded as either accidental or incidental. (Ibid: p.80) By *direct* imagery is meant the invocation of a Biblical text or incident to have roughly the same significance in the novel as it has in the Bible. So in Exodus we read of the Ten Commandments and various laws without which the children of Israel would be moving in a state of anarchy; in *The Grapes of Wrath* we have a description of community rules worked out by the migrants. By *inverted* Biblical imagery we mean the use of part of a scriptural incident or narrative in an ironic manner or to make an opposite point in the novel. The most obvious example of inverted imagery is seen in the fact that the children of Israel wanted to escape from Egypt and begin their journey to the Promised Land, whereas the only thing the Joads and their neighbours wanted was to be left alone and not driven out by the obvious remote decision of bankers.

Among the suggestive parallels with the Biblical concepts and narratives found in *The Grapes of Wrath* is the title of the book itself. The title phrase has a Biblical meaning, but is not found in the Bible. However, it is to be found in Julia Ward Howe's hymn, written in 1861: "Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord,/ He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored." In the Bible the harvest is frequently used as an image of judgment and the hymn pictures God initiating judgment by beginning the process of making wine from the grapes of wrath.

Although *The Grapes of Wrath* examines the Eden myth at length, perhaps the fullest assessment of Steinbeck's fascination with the Biblical allusion is found in what he considered his masterpiece, *East of Eden* (1952). Steinbeck declared his subject was "the only one man has ever used as his theme – the existence, the balance, the battle and the victory in the permanent war between wisdom and ignorance, light and darkness, good and evil." Originally Steinbeck thought of entitling his work *Cain Sign*, yet another indication of his concern with "fallen Eden". For Steinbeck, in 1952, America had become a fallen Eden that he felt he must desperately try to restore.

*East of Eden* is another symbolic title with Biblical reference used by Steinbeck in order to designate the natural, spiritual and moral cosmos that he creates in the novel and which stands in fact for the earth as the new home of the human beings

attributed by God after the first murder committed by Cain against his brother, Abel. The divine punishment is quoted faithfully by Steinbeck from *Genesis: '*[...] *And the Lord set a mark upon Cain, lest* f *any finding him should kill him. And Cain went out from the presence of the Lord and dwelt in the land of Nod on the* ***east of Eden.****'* This mark was not meant in fact to protect Cain, but to allow for the divine punishment to be carried out in the land of Nod, whose name actually comes from the Hebrew word which designates '*wandering*', that is the land indicated to Cain is not a fertile and welcoming land, on the contrary it is a wasted and bleak land which puts Cain at a trial for surviving on it. The symbol of the title is closely related to the symbol of the names of the characters and the mythical story of the eternal fight between good and evil. There are two generations in the Trask family which embody the Biblical characters of Cain and Abel: firstly, Adam and Charles, and then Aron and Caleb, the twin sons of Adam. Their physical appearance is in accordance with the moral values they stand for: '*Aron's eyes were very wide and he had a beautiful soft mouth. The width between his blue eyes gave him an expression of angelic innocence. His hair was fine and golden. [...] Cal looked more like Adam. His hair was dark-brown. He was bigger than his brother, bigger of bone, heavier in the shoulder, and his jaw had the square sternness of Adam's jaw. Cal's eyes were brown and watchful, and sometimes they sparkled as though they were black.* Their activities also correspond to the ones of their Biblical models: Adam likes gardening and Charles is a good farmer and hunter, whilst Aron loves animals and grows Belgian hares, and his brother is fond of agriculture and intends to become a good farmer in the future.

The biblical Cain and Abel story is central to the novel, as is the exegesis of the Hebrew word *timshel*. Although the novel is filled with the presence of evil, humans have the power to overcome it. A tragic destiny is decreed for no one; it is all a matter of human choice. Steinbeck forewarns his reader that the characters who will be presented are a microcosm of existence, who stand for the whole American nation and have Biblical counterparts. The Hamiltons, Steinbeck's ancestors, are followed as they settle the Salinas Valley. In typical Steinbeck technique the chapter in which they are presented is designed for the later counterpoint with the main story of the Trasks, whom Steinbeck unveils later on. (Ibid: 107) The two families presented, the Hamiltons and the Trasks, are designed to illustrate the two options mankind has in dealing with its fallen nature. The Hamiltons are in constant struggle to overcome it, while the pattern of the Trasks is to succumb to its demands.

Painting the simple unassuming life of Samuel Hamilton, Steinbeck not only honours his grandfather, but succeeds in portraying a common man: self-sufficient, inventive, friendly, easy to talk to, a confident and successful individual. Samuel's success is not typical in the "American" sense of the word since wealth has eluded him. He is the poor immigrant from Ireland who owns the unproductive land, and he is designed to be in direct contrast with Adam Trask whose background is heritage, money and good land.

To understand this new breed who arrived in California and settled the Salinas Valley along his grandfather, Steinbeck flashes back to the 1860s and he tells the story of Adam Trask, his brother Charles and their parents, Cyrus Trask, his unnamed first wife, and his second wife, Alice Trask. Symbolically, Steinbeck has also introduced his first fallen Eden through Cain and Abel symbols which have been established as the root of his tale. The Cain/Abel symbolic names fluctuate as the first Trask wife presents Cyrus with a first-born son, named Adam, who will eventually be in conflict with his half-brother Charles, the son of Cyrus' s second wife. (Ibid: 108)

The boys are direct opposites, suggesting the fallen nature of mankind. Thus, Adam and Cyrus are obvious Cain/Abel parallels. Steinbeck even recreates the rejection of gifts on Genesis 4 as Adam's mongrel pup is valued more than Charles's expensive knife. In a fallen Eden, this is a major rejection as Charles says: *"I want to stay – I want to stay – I mean, I never understood – well, why our father did it. I mean why didn't he like that knife I bought for him on his birthday? Why didn't he? It was a good knife and he needed a good knife. If he had used it or even honed it, or took it out of his pocket and looked at it – that's all he had to do. If he'd liked it, I wouldn't have took out after you…Something didn't get done, I shouldn't be here. I ought to be wandering around the world instead of sitting here on a good farm looking for a wife…It's me should be here where you are and you here."* (38)

Several of the reversals in the story, however, suggest the fallen world is not so black and white. For example, the good Adam/Able character is exiled from home while Charles/Cain is left on the land, an indication that the human fallen nature need not be absolute. Steinbeck goes on to contrast Charles's deep identification with Cain but not all of the brood of Samuel Hamilton are associated with the goodness of Abel. For example, Hamilton's son George is described as "*polite and what they used to call no trouble. He was a sinless boy and grew to be a sinless man. No crime of commission was ever attributed to him, and his crimes of omission were only misdemeanours*." (37) Will Hamilton is also seen as an Abel when the author states that he "liked to live so that no one could find fault with him and to do that he had to live as nearly like other people (…)"

The original Cain/Abel distinction is also maintained through he twin brothers Cal and Aron, Adam's sons with the evil Cathy. Cal is a gardener and Aron raises rabbits. One day, when the Trask boys were hunting rabbits, their nature is revealed through their attitude and words: "Right through the heart," says the dark-haired Cal who always wants to fight. Oppositely, Aron is golden-haired and fights only when provoked. (299) Like a pattern one can notice another rejection of presents, similar to the biblical tradition: Adam's rejection of Cal's hard-earned gift parallels God the father's rejection of Cain's gift of grain in favour of Abel's gift of his fattest lamb, and Cain's subsequent jealousy and the vengeful murder of his brother. Similarly, Adam's rejection of his son's gift parallels his own father Cyrus' rejection of his brother Charles' gift at the beginning of the novel. Simply, God the father and Cyrus favour other sons. Cyrus favoured Adam over Charles and overlooked his gift of a valuable knife in favour of the stray puppy from Adam, yet Charles loved his father more. Similarly, Cal adores Adam and loves him wholeheartedly while Aron only feels shame. Adam's high moral standards forbid him accepting his son's ill-gained money, yet he fails to see the love behind the gesture.

In the manner of Cain, Cal becomes restless, wandering the streets at night. Cast as Cain, Cal often falters but struggles to be good. He loves his family, and standing up to Kate helps him realize he is not inherently evil. He displays considerable intuition in recognizing the fear that lies behind Cathy's façade. Indeed, he understands both good and evil. Later in the novel, Abra is the first character to recognize this struggling aspect of Cal's personality and it causes her to fall in love with him. Abra, mature from childhood, will state later on that Aron remained a child by continuing to live in a story. Nonetheless, Cal loses the battle between good and evil that rages within him when he selfishly takes his brother to his mother's brothel and in effect causes Aron to join the army where he is sure to die.

In the centre of the novel, Steinbeck presents his ultimate statement about moral ambiguity, again relating it to the Eden myth. This is accomplished through Lee's more thorough examination of the original Biblical text which was discussed at the naming of the Aron and Cain twins. Along with several wise Chinese scholars and a Rabbi, he has compared the various translations of the Hebrew verb "timshel" and found three different meanings: "Thou shalt", implying promise; "Do thou", implying order or command; and "Thou mayest", implying choice. Perhaps fallen mankind does have options to select. (Ibid: 110)

Part III of the novel is a reversal of Part I. As Steinbeck says: *"In the first part the burden was with Adam who was Abel. Charles was the dark principle who remained dark. In Part III, I am going to try to do the opposite, Caleb is my Cain principle. I am going to put the burden of experience through his eyes and his emotions. And since every man has Cain in him, he will be fully well understood."*

The major thesis of *East of Eden* is that events in life occur and reoccur not because of fate, but due to the fact that man lets them reoccur. The paradox of the duality of opposites, of good mixed with evil and decay, serves to reinforce Steinbeck's picture of man's condition. In addition, the tasting of the apple may also suggest that finally the three protagonists of the novel have come to terms with what it means to have the knowledge of good and evil, just as their original parents, Adam and Eve, came to understand similar principles after their fall from grace.

In his final desperate act of visiting Cathy at the whorehouse Adam restores his Abel-like dream world of a good Cathy and finally is willing to accept her duality. Cathy, on the other hand, remains a adamant Cain figure, believing that evil is inherent and that nothing can ever change man's natural tendency toward sin. Thus a step toward a restored Eden at least for Adam and his sons is taken.

Adam feels that Samuel's truth, though harsh, has indeed set him free of Cathy. Through his belief in the new revelation, he too can exercise God's promise to Cain and choose to conquer over sin, instead of succumbing to evil. When Adam returns from the whorehouse, he drinks more ng'k-py with Lee, destroying the myth that the apple or fall of man must be destructive to all other men who have descended from the first Adam. Adam need not remain East of Eden, but may in someway recapture it in his mind.

However, somehow most men are trapped in the paradox of their own dual nature and in general seem preoccupied with the negative part of their beings. In fact, Cal ends chapter thirty with a prayer, since he fears that he to has been predestined to evil; his course has also been preplanned and can't be changed. His prayer is that of a rejected Cain: *"Dear Lord," he said, "let me be like Aron. Don't make me mean. I don't' want to be."* (289)

The repetitive Cain and Abel motif is complete when Aron dies. Cain (Cal) has, in effect, once again killed his brother Abel (Aron). The highly moralistic, albeit cowardly, Aron runs away from travail by enlisting in the Army while the recalcitrant Cal stands his ground, finds love, and learns to live a normal life in all its various shadings. Although it seemed at the beginning that the Trask family was doomed to repeat their dysfunctional family dynamics instigated by Cyrus' original sin, Lee's introduction of the concept of *timshel* into the family assures Cal that he doesn't have to repeat history and that choice is an option.

Steinbeck concludes that to remain east of Eden is not necessary. Edens can be restored, although perhaps not physically as the Puritans wished it. It is an integral part of the American Dream that will not under any circumstance give way to the despair which daily surrounds and depresses mankind.

**Bibliography**

Alert, R. & Kermode, F., *The Literary Guide to the Bible*, Harvard University Press, Cambridge, 1987

Bevan, D., *Literature and the Bible*, Editions Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1993

Davis, R. M., *Steinbeck. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1972

French, W., *John Steinbeck*, Twaine Publishers, 1974

Moore, H. T., *The Novels of John Steinbeck. A First Critical Study*, The Arden Library, 1977

Ruland, R. & Bradbury, M., *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*, Viking, Penguin Group, 1991

Steinbeck, J., *East of Eden*, Sears Readers Club, New York, 1952

Steinbeck, J., *Of Mice and Men*, Penguin Books, New York, 1949

Steinbeck, J., *The Grapes of Wrath*, 2nd New Bantam edition, Bantam Books, New York, 1969

Steinbeck, J., *The Pastures of Heaven*, Penguin Edition, Penguin Books, New York, 1982.

# *UN PERSONAJE LLAMADO CERVANTES EN ALGUNOS PARATEXTOS AUTORIALES CERVANTINOS*

**Cătălina CONSTANTINESCU**
**Universitatea din Piteşti**

***Resumen****: En los paratextos autoriales de Miguel de Cervantes (dedicatorias, prólogos al lector), se revela un personaje homodiegético que se construye ampliándose a lo largo del tiempo y que constituye, a la vez, el más importante testimonio de las circunstancias del vivir y pensamiento cervantinos.*

*La presente ponencia intenta de rehacer el retrato de este personaje a través del análisis de cuatro prólogos: a la primera y segunda parte de "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha", a las "Novelas ejemplares", a "Los trabajos de Persiles y Segismunda".*

***Palabras clave****: paratextos autoriales, personaje homodiegético, retrato.*

En "*Seuils"*, Gérard Genette precisa el significado de "paratexto" y establece diversos tipos de "discursos de escolta" que aparecen fuera del espacio tipográfico del libro propiamente dicho: títulos, dedicatorias, epígrafes, prefacios, prólogos, etcétera. Genette opera una subdivisión, distinguiendo entre el "peritexto", que abarca las secuencias paratextuales del interior del libro (títulos, prefacios, notas al pie de la página) y el "epitexto", que aparece en el exterior del libro (entrevistas a los autores, reseñas, diarios y correspondencia).

Los parámetros que se deberían tomar en cuenta al estudiar los paratextos serían, para el autor de los "*Palimpsestos"*, el lugar de aparición, el momento de la producción, las instancias del emisor y del receptor y el momento de la producción (verbal, icónico, material o factual).

Los paratextos, generalmente, desempeñan un papel importante en la recepción y lectura de cualquier obra porque en ellos se revelan procedimientos de orientar al lector- receptor, influyendo mucho en el desciframiento de la obra.

Los paratextos autoriales añaden una retórica específica de mayor interés y tienen un carácter literaturizante. El prólogo, por ejemplo, metatextual por definición (discurso sobre discurso) tiene, además, su autonomía y se puede leer como tal. Admite la transgresión de los modelos, incluye elementos de intertextualidad y transtextualidad y establece un diálogo explícito o implícito entre el autor y el lector, considerado, éste último, como reescritor de la obra.

En el Siglo de Oro, un libro podía tener casi veinte paratextos: de las portadas, tasas, aprobaciones, privilegios reales hasta las dedicatorias y prólogos. Del conjunto de textos que abren las obras de Cervantes, los paratextos autoriales, específicamente los prólogos, constituyen discursos en varios claves, que, a base de estrategias narrativas típicas del creador de la novela moderna, perfilan un personaje autodiegético, detrás del cual hay una triple conexión: entre el autor y su obra, entre el autor y el lector, entre el autor y su vida, su pensamiento.

La lectura intemporal completa el perfil de este personaje (el más cervantino de todos) cuyo modelo resulta tan lacunariamente conocido. Por falta de documentos en los archivos y por falta casi completa de escritos íntimos, poco sabemos, dicen los cervantistas, de la existencia histórica del hombre Cervantes.

"El Cervantes de carne y hueso[…] nos es inasequible por definición, es una sombra que no podemos alcanzar. Quien se descubre al hilo de nuestra lectura es más bien el doble de aquel sujeto desaparecido, un ente nacido de un acto de escritura, establecido como tal por la mirada del lector y que se deja entrever en los momentos dispersos de un autobiografismo episódico".(Jean Canavaggio)

En sus prólogos, Cervantes transforma la crítica en creación utilizando el recurso de los personajes secundarios, diálogos y cuentos que inserta, pero, lo más importante es el propio *yo* que se convierte en personaje. La originalidad de estos prólogos consiste, según Jean Canavaggio, en que, en ellos, la figura del narrador, en vez de ocultarse detrás de su portavoz imaginario o de perderse en el anonimato del yo retórico, se identifica, de manera explícita con el mismo Miguel de Cervantes.

El sujeto del discurso se desarrolla en torno a sí mismo, de modo que el lector encuentra en los prólogos anotaciones sobre sus preferencias literarias, sus doctrinas y ambiciones de escritor, autorretratos, diálogos imaginarios, relatos retrospectivos en primera persona. Un "autodiscurso" de un ser de ficción, imaginario pero compuesto de elementos de las experiencias de vida de un Cervantes perdedor histórico, héroe fracasado y a veces cansado que, más allá de la modestia burlona, de la jocosa ironía y del obsesivo miedo al ridículo, es siempre orgulloso de su creación. Un hombre de síntesis, sincrético- se ha dicho (A. Clous), que se adapta ambiguamente a vivir entre dos mundos (erasmista y contrarreformista) sin llegar nunca a polarizarse (A. Castro).

Este personaje en relación con su obra y sus interlocutores procede de un perspectivismo que confronta distintos enfoques, "auténticos ritos de presentación".

En el *Prólogo* a la primera parte del *Quijote*, el personaje narrador en primera persona, dirigiéndose al "desocupado lector", cambia las exigencias usuales del género prologal y, por una retórica singular, deja de presentar su libro, "hijo del entendimiento", y empieza a trazar su perfil de escritor "suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla pensando en que diría".

Se sirve de la presencia de un *alter ego*, un presupuesto amigo, el cual inserta un prólogo del prólogo para demostrar las reticencias del escritor a las manifestaciones eruditas y doctos adornos canónicos que deben acompañar un libro.

En antífrasis, Cervantes ironiza acerca del peso de la tradición y del saber clásico. Hay algunos elementos comunes con *Encomium Moriae* de Erasmo: la sátira común de la vanidad y de la presunción de los hombres de letras que quieren disimular su ignorancia con citas. Por consiguiente, se burla de las modas de la época y deja adivinar las tensiones del mundo literario contemporáneo pero también sus inquietudes. Parece dar la clave de la lectura de su libro, como un buen prologuista:"una invectiva contra los libros de caballería", pero se atreve a pensar en lo que su posteridad sabrá con certeza: que no es esto el verdadero propósito del libro. Por eso, aclara con detalles de suma importancia el pacto con el lector, expresando, esta vez, una evidente conciencia del valor de su innovación literaria, cuando afirma que, leyendo su historia, "el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deja de alabarla."

Después de veinte años de silencio literario, Cervantes se ficcionaliza a sí mismo en un diálogo con un amigo, cuya voz, el autor real usurpa, si no del todo, en gran medida. Una sutil estrategia para la relación con los lectores a los que quiere captar en el terreno de ellos (los lugares comunes sobre la literatura de caballería, por ejemplo) para luego irlos llevando a lo suyo.

Otras estrategias son invitaciones al lector para que descifre los sentidos escondidos de su capacidad crítica y responsabilidad creadora. Los célebres guiños de Cervantes…

El autorretrato moral se entreteje de incertidumbres, excusas (disimuladas o no) circunstancias del propio vivir. A veces parece seguro de la arquitectura cabal de su obra, otras veces sugiere grandes temores personales. Máscaras del personaje Cervantes, que casi siempre oculta su originalidad disimulando su hondura.

Al final del *Prólogo*, "el padre" que finge ser "padrastro" del *Quijote*, en plena conciencia de su valía, habla de los personajes de la obra fijando sus rasgos con antelación en la mente del lector: "el más casto enamorado y el más valiente caballero", "tan noble y tan honrado" y "su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballería están esparcidas".

Y más, un extraño deseo de parte del autor: "quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza". Como si fuera el mismo don Quijote quien hablase…

Otro carácter tiene, otros recursos utiliza Cervantes en el *Prólogo* a la segunda parte del *Quijote* porque ya su objetivo no es de hacerse conocido sino de defenderse de las críticas recibidas por sus "Novelas ejemplares" y, sobre todo, de las injurias de Avellaneda. En el cenit de su vida, cansado de toda la inclemencia de su existencia, Cervantes responde con elegante amargura.

El *yo* reaparece, pero las circunstancias no son las mismas. Había aparecido *El Quijote* apócrifo de Avellaneda con sus calumnias y afrentas al predecesor. Cervantes quiere mantener el trato preferente con el lector ("lector ilustre o quier plebeyo"). Resorbiendo la creación en la experiencia personal, la indignación del prologuista deja que al impostor "castíguele su pecado" pero no puede renunciar expresar su dolor humano y su orgullo, a la vez: "Lo que no he podido dejar de sentir es que me note de viejo y de manco, como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo que no pase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en alguna taberna, sino en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros".

Es obvio que no puede dejar que se imprime al lector su imagen creada por Avellaneda y se preocupa de reforzar su verdadera imagen principalmente por la honra de haber participado en la defensa de su patria, que él consideraba el más importante acontecimiento de su vida. Las burlas de Avellaneda a la vejez y a la manquedad le sirven para exaltar al propio valor en una muestra de sensatez filosófica y patriotismo sincero. Pero no solamente de manera directa sino también por medio del tópico proemial de la falsa modestia y por una especie de "discurso referido": quiere que el lector retransmita sus palabras como mensajero y portavoz.

Aquel "dile de mi parte" le permite insertar las célebres historias de locos que tienen su moraleja y que tildan, al fin y al cabo, de loco a su adversario. Y a él le puede quedar el papel del bonetero. Al terminar los cuentos moralizantes,ofrece una lección más transparente y directa:" Quizá de esta suerte le podrá acontecer a este historiador, que no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que, en siendo malos, son más duras que las peñas".

A continuación, enaltece su imagen al aplicar a su persona lo expuesto en una serie de pensamientos de validez cultural.

Introduce en el *Prólogo* alabanzas especificas a las dedicatorias (incluso al mismo conde de Lemos), que tienen que ser leídas en su verdadero sentido: la expresión de la desesperación del hombre solitario en un mundo reticente, que exagera las

invocaciones laudatorias, sin humillarse, ya que ofrece la justificación de sus palabras reivindicando obstinadamente la imagen que quiere dejar de sí mismo. Está amparado por los "altos y nobles espíritus" y es convencido que lo merece debido a la virtud que sugiere tenerla bien acompañada por la honra y pobreza que "puede anublar a la nobleza, pero no escurecerla del todo".

El último recurso del *Prólogo* a la segunda parte del *Quijote* le permite hablar del éxito del libro sin pecar de presumido así como los anteriores le han permitido defenderse y expresar creencia en la superioridad moral y los valores de la nobleza espiritual: "Y no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mesmo paño que la primera".

Con esta advertencia, Cervantes garantiza la calidad de la novela y, a la vez, resalta su arte y su dignidad de escritor.

Entre estos dos *Prólogos* se sitúa en tiempo el de las *Novelas ejemplares* que amplifica el retrato del personaje Cervantes. Aquí se fija en la memoria colectiva la imagen del escritor así como su voluntad lo desea, aquí aparece el muy conocido autorretrato textual por medio de un desdoblamiento del personaje narrador en primera persona, ya que la descripción se hace en tercera persona: "Éste que véis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene que seis y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia; el cuerpo entre dos estremos, ni grande ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de La Galatea y de Don Quijote de la Mancha, y del que hizo el Viaje del Parnaso[…], y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra".

La presencia del retrato está acompañada de ironía y una justificación: su ausencia en la portada "como es uso y costumbre" en otros escritores. A él le han dejado "en blanco sin figura" y por eso se ve forzado a" valerme por mi pico que, aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas".

Se menciona el retrato de Juan de Jáuregui, pero la referencia es bastante ambigua. También en tercera persona designa lo que considera lo más importante de su personalidad , callando, una vez más, los sucesos dramáticos y humillantes de su vida: "Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado el la más alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de los vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlos Quinto, de felice memoria".

La segunda parte del *Prólogo*, de nuevo en primera persona, se dedica a la explicación de la obra prologada y contiene la famosa frase "yo soy el primero que he novelado en lengua castellana".Las adiciones de tipo "éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas son ejercicio de precisión, siendo él de verás el primero en novelar por breve según el modelo itálico de la *novella* o narración corta en prosa. Todo lo que se refiere a las *Novelas ejemplares* en este *Prólogo*, además de las sugerencias que tiene de teoría literaria, es muestra de la confianza de un creador muy intuitivo de la posteridad. Los lectores a quien se dirige no son solamente los contemporáneos cuya atención quiere llamar sobre todo después, de nuevo, de una larga ausencia, son los de los "tiempos venideros".

Cervantes manifiesta en los prólogos, y en ésto más que nunca, su preocupación para mantener vivo el interés del lector por medio de varias maneras especiales de *captatio benevolentiae* procedente de una actitud contradictoria a primera vista, que une la confianza en el valor estético y moral de su obra y el temor de no ser valorado como quisiera, ya que siempre tuvo que enfrentarse con humillantes circunstancias en su vida y escasa consideración en la España de su tiempo.

Este *Prólogo* es el retrato más confiable y exacto del escritor, es un testimonio de honda sinceridad cuya más conmovedora expresión la encontramos en la frase:"Mi vida no está ya para burlarse de la otra vida".

¿A qué se refiere Cervantes? ¿A la vida del otro, de su lector a lo largo de los tiempos, frente al cual asume sus mayores responsabilidades estéticas y morales o, manteniendo la relación con "la edad"y el final del *Prólogo* a *Persiles*, a la vida eterna, la de "la fama", en el sentido conocido de las *Coplas* de Jorge Manrique?

El *Prólogo* a *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (obra postuma) es un texto singular y atípico, escrito en plena conciencia de la muerte inminente, cuando Cervantes está en lecho de su muerte, después de haber recibido la Extremaunción, "puesto ya el pies en el estribo" como nos dice en la *Dedicatoria al Conde de Lemos.* En el prólogo ni siquiera se menciona la obra prologada. Es un epitafio literario de mayor importancia. Son sus últimas palabras, ya que el testamento del ser mundano Cervantes se perdió.

La persona que proyecta de sí mismo es la de una persona alegre, chistosa, de condición apacible, aficionada a charlar con sus amigos, capaz de hacer balance de sus logros y fracasos, de asumir su destino con irónica serenidad. En las últimas líneas, la fórmula de despedida completa los valores axiales de la persona por la remisión "a la otra vida".Éstas son, en algunas palabras las interpretaciones más corrientes que se han dado al texto. Pero la afirmación del gran escritor chileno Jorge Edwards que considera este prólogo "una de las mejores páginas de Cervantes y de toda la literatura de lengua española" nos obliga indagar un poco más en la profundidad del último mensaje cervantino.

El "desocupado lector" del primer prólogo se personaliza ahora en la aparición de un "estudiante pardal", encontrado en el camino de Esquivias a Toledo. El "personaje narrador" de la historia de este encuentro, Cervantes, viajaba a caballo, acompañado por unos amigos suyos, pocos días antes del día de domingo cuando, sabe con certeza, morirá.

Oyendo por casualidad el nombre de Miguel de Cervantes, relacionado al rocín que éste cabalgaba ("rocín", no "Rocinante"), el estudiante, en una explosión de entusiasmo, acude asirle de la mano izquierda (la mano perdida a Lepanto) y le dice:
"!-Sí, sí, éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y finalmente, el regocijo de las musas!"

Solamente por cortesía, el sujeto de las alabanzas del estudiante responde con humor lleno de ternura pero rechazando los elogios que aquél mencionaba de los cuales se puede construir un retrato en cuatro dimensiones que Cervantes hubiera acepatado alegremente, o mismo deseado hasta ahora. Pero ahora, no, ahora lo rechaza y se aleja de estos valores reconocidas antes indudablemente como punto central de su vida (Lepanto) y una de sus intenciones estéticas inicialmente declarada (el entretenimiento):
"-Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. *Yo, señor, soy Cervantes* (s.m.) pero no el regocijo de las musas, ni ninguno de las demás baratijas que a dicho vuestra merced"

Lo que dice el estudiante representa lo máximo que puede recibir de sus contemporáneos. Le parecen ahora "baratijas" y prefiere quedarse solamente con su nombre y dirijirse a la posteridad.
"Yo soy Cervantes". "Yo sé quién soy"-decía Don Quijote.

Si para don Quijote "su coro en la humanidad" es Sancho Panza (según nos dice Unamuno) para Cervantes el mismo papel lo puede desempeñar solamente este personaje en primera persona de los Prólogos y Dedicatorias, personaje que ahora, al final de la vida se sitúa frente a la posteridad tan cercana, ya que cercana es "la muerte anunciada".

Desaparece el estudiante. También en primera persona, Cervantes, solo con su nombre, establece un diálogo con otros lectores, de otros tiempos. El mensaje se convierte en una profecía lúcida, digna y serena:
"Lo que se dirá de mi suceso, tendrá la fama cuidado, mis amigos gana de decilla, y yo mayor gana de escuchala"

La desilusión de la vida desaparece sustituida por la certidumbre, atenuada por la sombra de un "quizás", de un tiempo que sabrá juzgar en su debida altura su obra y su vida: "tiempo vendrá, quizá, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta, y lo que sé convenía."

He aquí un símbolo y una clave a la vez para cualquier obra abierta: "el roto hilo".
Al fin y al cabo ¿qué hacen los críticos y los historiadores literarios? Intentan siempre de anudar los rotos hilos para tejer con ellos varias capas que ponen o quitan.

**Bibliografía**

Canavaggio, Jean, *Cervantes entre vida y creación*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2000.
*Espéculo*, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, no.31, 2005.
Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
Herraiz de Tresca, Teresa, *Humor y muerte en el prólogo del" Persiles"*, En Criticón, 44, 1988, pp.55-59.
Rico, Francisco, *Diálogo de voces en el prólogo de la Segunda Parte del "Quijote"*, Bulletin of the Cervantes Society of America, 11.2, 1991, pp.59-67
http// : www.cervantesvirtual.com

# *LA ESCRITURA BORGESIANA, UNA LECTURA CIRCULAR*

**Andreea ILIESCU**
**Universitatea din Craiova**

***Resumen:*** *Escritor y fundador de la literatura moderna latino-americana, Borges se ha puesto sin saberlo como modelo ejemplar de un proceso de búsqueda de la identidad, moviéndose libremente en la dinámica tensional entre el centro y la periferia, transformando la búsqueda en la aceptación libre de la pérdida como recuperación del yo en la memoria. En la libre elaboración de las múltiples herencias recibidas, Borges ha enseñado a tejer la trama de la identidad del sujeto colectivo con los hilos de todas las culturas, a transformar lo marginal en distancia creativa que hace posible la activación de la imaginación simbólica, a reconocer el privilegio de participar en esta contextualidad sincrética que influencia el sentido, en el espacio de frontera que se crea entre el tiempo del relato y el de la lectura. Maestro de los laberintos y de los espejos, Borges ha estudiado con mucho interés las influencias literarias y, como un escéptico a quien le importa más la literatura imaginativa que la religión y la filosofía, nos ha mostrado como leer tales especulaciones sobre todo por su valor estético.*

***Palabras clave****: búsqueda de la identidad, memoria, yo, contextualidad.*

Jorge Luis Borges ha apuntado hacia el camino de un nuevo estilo literario, un estilo que deje a un lado el realismo mimético y el individualismo épico. En su opinión, la literatura había que enfocar tanto la exuberancia verbal como también la ingenuidad intelectual. La obra de Borges es la primera escritura que tiene de verdad un carácter, un potencial latino-americano. En vez de reconstruir un pasado desvanecido de manera artificial, el trabajo literario borgesiano lo incluye todo y despliega una imaginación literaria que puede presumir de incorporar todas las culturas relevantes para el pensamiento moderno. La crítica sostiene que a Borges lo debemos percebir como completamente absorto por la intensidad de su obra. Al leer a Borges, el lector se vuelve el ciego argentino de la misma forma que Borges afirmaba: "Todos los hombres que repitan un verso de Shakespeare se convierten en Shakespeare". Una tal idea suscita controversias; representa el núcleo del concepto de *la obra abierta*, un concepto literario que propone el planteamineto de cualquier libro como una obra hallada en un incesante proceso de elaboración. Tomando en cuenta el hecho de que cada uno de los lectores emprende el viaje a través de las páginas de un libro, cargado de sus preocupaciones, de sus conocimientos previos, de sus referencias culturales, tenemos que admitir que el carácter de un libro está directamente vinculado a la fuerza creativa del acto de lectura. A partir de esta premisa, un libro no representa nunca un universo limitado. Borges se une a los que están a favor de un lector cómplice y a los que quieren desterrar la pasividad de las lecturas.

Alfonso de Toro acierta en que el libro ideal para Borges sería un libro laberíntico, infinito. Esto es, un libro que comienza a crearse, incesantemente actualizándose, y se termina por recomenzar a crear, mediante el lector. O dicho de manera más específica:un libro dónde cada lectura es una reescritura del texto original. El argumento del crítico se contextualiza evidentemente con el proceder deconstructivo de Derrida. Alfonso de Toro lo contextualiza mediante la noción del texto *scriptible* de Roland Barthes: "Esta noción de Barthes parte de una inherente y radical irreductibilidad del texto dentro de una concepción del proceso de interpretación absolutamente rizomática dónde el acto de escritura y el de lectura se encuentran en

una relación de equivalencia y no jerárquica con finalidad de liberar al lector de su pasividad [...] Lo *escriptible* es un fenómeno de producción y de recepción nomádica y ajerárquica, con una continua postergación del sentido y con esto, de una interpretación o lectura definitiva ".

En términos más claros, el lector produce el sentido del texto, es el que hace reescritura. Para de Toro, esta apertura interpretativa infinita- dónde leer es reescribir, dónde interpretar es producir, crear nueva literatura – refleja el acercamiento borgesiano a la creación literaria. A Borges le interesa el movimiento continuo de la búsqueda que refleja un pensamiento que se resiste a ser determinado.

La obra borgesiana encarna precisamente una literatura de fronteras porque transfiere en ella la dialéctica centro-periferia de modo estructural: borrando los límites entre lo real y lo ficticio, confundiendo los géneros literarios, utilizando elementos provenientes de la dimensión onírica, intercalando textos y metáforas de la literatura y la cultura de otros hemisferios, activando figuras limítrofes como el gaucho, el compadrito, la prostituta, y espacios de frontera como el arrabal, la esquina, los barrios periféricos de Buenos Aires. Su obra encarna un proceso que es vital para el continente y, especialmente, para la zona rioplatense: la búsqueda de una identidad específica; es decir, la recuperación de un Centro que se ha perdido pero que tal vez sea mejor no encontrar. Es ese estar descentrados lo que lleva a transgredir fronteras, lo que incita al enmascaramiento como exceso de flexibilidad para poder participar en todas las formas de experiencia posibles; lo que deforma la perspectiva permitiendo la percepción de otros mundos, de otras posibilidades de ser; lo que transforma el tiempo y el espacio en entidades hiperbólicas y pluridimensionales. Estar descentrados es estar mezclados, es no estar ni en el centro ni en la periferia, participando al mismo tiempo de ambas dimensiones. Tomar conciencia de esa asimetría permite estructurar la identidad del sujeto colectivo de Latinoamérica, identidad que está indisolublemente conectada con la palabra que la define y representa .[1]

Según Graciela N. Ricci, un libro no es un sentido dado de una vez y para siempre, es una potencialidad de formas que espera al lector-autor para que transforme ese libro en otros libros. Como bien ha dicho Genette[2] , si todos los autores son un solo autor porque todos los libros son un solo libro, entonces un solo libro es todo los libros. "Al activar el oxímoron mental y geográfico de la centralidad periférica " , afirma Graciela N. Ricci, "Borges ha sabido elaborar en sus textos la doble herencia recibida, europea y criolla, con una creatividad tal que ha podido inventar una literatura nacional y universal; una literatura –espejo que refleja en sus circumvoluciones amplificadas, problemáticas que son, al mismo tiempo, individuales y colectivas, y que puden aplicarse indistintamente a una región, a un continente, a un universo o, mejor cabría decir, a una pluralidad de universos, útopicos pero no por ello menos reales. "[3]

Borges presenta al mundo como el producto ambiguo de un sueño creado por un "nosotros" aparentemente humano, pero que reenvía, en realidad, a la divinidad que sueña en el "nosotros" al discurso de Otro con el cual no podemos identificarnos. Por lo tanto, el mundo como realidad ficticia, como el misterioso espejo de una realidad que está en nosotros pero que es desconocida y nos trasciende, y que aparece en *los*

---

[1] Ricci, N. Graciela, *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2002, pág.92

[2] Genette, G., *"La utopía literaria" en Borges y la crítica*, Cedal, Buenos Aires, 1981, cap. 80

[3] Ricci,N. Graciela, *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2002,pág. 93

*intersticios de sinrazón* de la arquitectura onírica. La adjetivación borgesiana no resalta por las cualidades contenidas en las cosas sino más bien por la reacción que estas cualidades provocan en el escritor. [1] El cual, a través de elementos retóricos como el oxímoron y las paradojas, que niegan contradictoriamente lo que afirman, y a través de juegos metonímicos y metafóricos, de adjetivos bivalentes, de hipálages y de enumeraciones atributivas, va circunscribiendo en sus textos, con contornos definidos, algunos de sus motivos preferidos:la rueda, la biblioteca universal, el espejo, el tigre, las ciudades-laberinto.

Borges ha repetido muchas veces que "nuestra certidumbre de habitar en el cosmos y no en el caos es una mera fantasía apuntalada por el hábito y la comodidad ".[2] En la opinión de Borges es "inútil responder que la realidad también está ordenada, quizá lo está pero de acuerdo a las leyes divinas [...], a leyes inhumanas que no acabamos nunca de percibir. Sólo un laberinto urdido por hombres admite que lo descifren los hombres."

En la opinión de Graciela N. Ricci, "es peculiar de Borges hacernos penetrar en esos *mundos laberínticos, urdidos por hombres* a través de un lenguaje aparentemente lógico y preciso, con cantidades de citas y referencias histórico-culturales, para luego hacernos perder en las cavilaciones paradójicas de un motivo o de una imagen que nos deslumbra y nos devuelve improvisadamente a *la realidad* de la ficción. No es casualidad que Borges amara tanto los laberintos y los espejos porque reenvían al concepto de infinito. El espejo, en particular, amplifica dicho concepto en una especie de semiosis ilimitada ya que es el símbolo mismo del simbolismo; un metasímbolo que nos introduce de lleno en los enigmas y las falacias de un cosmos percibido engañadoramente como real y concreto. Por eso, no es una coincidencia que los cuentos borgesianos respondan a una estructura especular; es decir, que inviertan o reinviertan, a distintos niveles, los mitos e historias provenientes de la literatura universal."[3]

El análisis del pensamiento borgesiano supone el planteamiento de tres realidades. Según Ríos Patrón, "en primer término, nuestra realidad de argentinos, luego la realidad, tal como entendemos la verdad - o conjunto de semiverdades y mitos que consideramos verdaderos - del mundo en que existimos, y, por último, la realidad creada por Borges." Borges, asentado en su realidad personal, se instala en su propio vacío y desde él ha de comenzar su obra. Ya se ha observado que ese vacío además de potenciarla, tiene el doble filo de la amenaza de aniquilación con una angustiosa asfixia si se le deja obrar libre e impunemente. Para evitarlo, Borges se ha visto obligado a combatir ese vacío rellenándolo con la expresión de su propia realidad, creando un mundo que [...] sustituya al exterior y, a la vez, esté hecho a la medida y necesidad del nuevo Borges.[4]

Comentando la obra de Borges en relación con su vida, Sábato ha visto muy bien que "...el juego posterga pero no aniquila sus angustias, sus nostalgias, sus tristezas más hondas, sus resentimientos más humanos. Es que las encantadoras supercherías teológicas y la magia puramente verbal no le satisfacen en definitiva. Y sus más entrañables angustias, sus pasiones reaparecen entonces en algún poema o en algún

---

[1] Alazraki,J, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1983, pp.206-238
[2] Rest, J., *El laberinto del universo*, Ed.Librerias Fausto, Buenos Aires, 1976, p.34
[3] Ricci, N. Graciela, *Las redes del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2002, pág. 97
[4] Botsford, K., *The Writings of Jorge Luis Borges*, The Atlantic, 1967, p. 103

fragmento de prosa en que *de verdad* se manifiestan esos sentimientos *demasiado humanos*... "[1]Son, sobre todo los poemas los que abarcan la intensidad emocional de Borges; son ellos los que rompen los moldes de la impersonalidad borgesiana."El remordimiento" puede ser percebido como una confesión inesperada y conmovedora, como un grito desesperante: "He cometido el peor de los pecados/ Que un hombre puede cometer, no he sido/ Feliz. Que los glaciares del olvido/ Me arrastren y me pierdan despiadados./ Los defraudé. No he sido feliz./ Mis padres me engendraron para el juego/ Arriesgado y hermoso de la vida/ Para la tierra, el agua, el aire, el fuego. Cumplida/ No fue su joven voluntad. Mi mente/ Se aplicó a las simétricas porfías/ del arte, que entreteje naderías./ Me legaron valor, no fui valiente./ No me abandona, siempre está a mi lado,/ La sombra de haber sido un desdichado. "[2]

Borges siempre ha sido obsesionado por el paso del tiempo y su obra es un reflejo sugestivo de su constante esfuerzo de atraparlo: " ...hay algo que siempre me interesó y aún me aterró desde que yo era niño. Ese algo es, como ya lo sabe quien haya hojeado mis libros, el problema del tiempo, la perplejidad del tiempo, el infinito remolino del tiempo."[3]

Los poemas de Borges nos ayudan, a veces, a descifrar sus cuentos; son unas pautas que hay que seguir par dar con la clave de la escritura borgesiana: " El tiempo es la substancia de que estoy hecho. / El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy/ el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy/ el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy/ el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, / desgraciadamente, soy Borges. "

Familiarizado con la literatura fantástica univesal, Borges ha hecho una clasificación de los temas más frecuentes de lo fántastico durante una de las conferencias que ha impartido a lo largo de su vida. La clasificación reúne los siguientes temas: el tema de la transformación; Borges curiosamente habla siempre de *transformación* y no de *metamorfosis*, tal vez porque no utiliza la metamorfosis física para los personajes de sus textos ficcionales, pero sí las transformaciones anímicas. Otro tema es el de la contaminación de la realidad con el sueño, un tema ejemplificado por Borges con dos textos: "Historia de los dos que soñaron", y un brevísimo texto de un místico chino del siglo V AC, Chuang-Tzu, que consiste en una única oración-"Chuang-Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre." El otro cuento mencionado es la historia de dos sueños proféticos sincrónicos y cruzados: un egipcio sueña en Alejandría que debe ir a Persia para encontrar un tesoro y allí, luego de años de viaje y de peripecias, a través del sueño análogo de un juez, se entera de que el tesoro se encuentra enterrado en el jardín de su propia casa. Borges sigue la enumeración con el tema del hombre invisible, ejemplificada con el texto *El hombre invisible* de H.G. Wells; los juegos con el tiempo, la presencia de seres sobrenaturales entre los hombres son otros temas. En 1950 Borges denominó el tema de la presencia de seres sobrenaturales entre los hombres, "los fantasmas". El ejemplo que da es la leyenda medieval noruega nacida cuando los antiguos dioses germánicos son reemplazados por el cristianismo. La leyenda cuenta la realización de la profecía de la muerte del dios

---

[1] Sábato, E., *El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, Ensayistas hispánicos, 1963, p. 254

[2] Borges, Jorge Luis, *Páginas escogidas ( selección y prólogo de R. Fernández*), Casa de las Américas, La Habana, 1988, p. 79

[3] Koremblit, B. E., *Catorce opiniones exhaustivas de J. L. Borges, Premio Internacional de Editores*, 1961, pp.161- 65

Odín, hecha por un hada maligna que, no habiendo sido invitada a los festejos de su nacimiento, predijo que la vida de Odín duraría lo que una vela encendida. Quien narra esto es un anciano que, habiendo llegado al palacio de un rey, canta ante la corte esta historia y, viendo que todos se ríen de la maldición, enciende la vela en silencio y desaparece. Cuando lo encuentran afuera muerto, sobre la nieve, comprenden que la profecía se ha cumplido. El segundo ejemplo de este tema está tomado de *Las Mil y una Noches* y cuenta de un príncipe que, transformado por un mago en mono, demuestra su condición humana jugando y ganado al rey tres partidas de ajedrez. El tema del doble, un tema universal que, como menciona Borges en su conferencia, puede haber sido sugerido por nuestro reflejo en los espejos. Es el conocido *doppelgaenger* alemán, el doble que camina al lado de la persona. Un ejemplo relacionado con este tema es la novela de Oscar Wilde-*El retrato de Dorian Gray*, historia de un hombre que ve reflejado sus pecados en un cuadro. Borges afirma que " ese retrato está gastado por la corrupción y la maldad. Ese retrato le da asco. Entonces él toma un arma que yace sobre la mesa y da muerte al cuadro y en ese momento muere él..." Los sirvientes que entran ven, al lado del cuadro del Dorian Gray joven, a un hombre viejo y maligno que sólo reconocen por los anillos que lleva. El último tema es el de las acciones paralelas, al que ha llamado "causalidad mágica " y al que ha definido como el tema " que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes". Narra como ejemplo una leyenda irlandesa medieval, en la cual dos reyes juegan al ajedrez en lo alto de una montaña, mientras sus respectivos ejércitos combaten en el valle. Cuando uno le da al otro el Jaque mate le avisan, al que ha perdido, que su ejército ha sido derrotado. Dice Borges: "Entonces comprendemos que los hombres eran meros reflejos de las piezas de ajedrez; que la verdadera batalla ha sido librada en el tablero y no en el valle. " A raíz de esta clasificación de temas, surgen dos preguntas de Borges, que de hecho, representan la clave de toda su obra[1] : "¿ En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos ? ". La segunda deja abierta al público la siguiente interrogación: "¿El universo, nuestra vida pertenecen al género real o al género fantástico?"

Borges vacía sus cuentos del tradicional andamiaje de personajes e intrigas que evolucionan hacia un desenlace preestablecido, hacia un final que encaja con el orden exterior . En su lugar, encontramos la infinitud de planes de los espejos, de los libros, lo enigmático y lo inaccesible de los laberintos, de los jardines, la relatividad del tiempo y del espacio. Los enigmas, los espejos y los laberintos dejan de ser meros símbolos aislados para transformarse en componentes basilares del modelo cognitivo sistémico con el cual Borges estructura sus textos. Modelo que, por sus características intrínsecas, obliga a la relectura. Ello significa que el lector de Borges, además de actuar en el proceso inverso al del autor, para descodificar sus textos, debe efectuar más de una lectura como parte del ritual especular obligado al cual conducen los enigmas de muchos de sus cuentos; ritual reiterativo que es un factor más de descentralidad y desapego en el recorrido laberíntico del texto. [2]

El cuento "Las ruinas circulares" nos hace pensar en los avatares de la Creación primordial y en la futilidad de nuestra existencia. El enfoque borgesiano es casi siempre centrípeto. Sus personajes, meras proyecciones abstractas, se mueven con el propósito de tejer la red que incluya el Universo. Es dominante la fuerza de lo

---

[1] Ricci, N. Graciela, *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2002, pp. 163-65

[2] Ricci, N. Graciela, *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2002, p.241

general, de lo absoluto, de la totalidad. Un hombre representa la humanidad, una ciudad, todo el espacio, una fecha, todo el tiempo. Este engranaje funciona con demasiada precisión. Los cuentos de Borges padecen de abstracciones y carecen de materialidad. Borges se plantea un mundo vacío de emociones, sentimientos, debilidades que pongan en riesgo su calculado intento de someter el Universo a su propia voluntad, de metérselo en el bolsillo. Los nombres, algunos raros y antiguos, adquieren poderes sobrenaturales. Las fórmulas mágicas están reemplazadas por nombres que establecen contactos con las fuerzas superiores. Invoca nombres poderosos, capaces de cambiar el orden del Universo. El idealismo borgesiano se nutre de la quintaesncia de todo lo circundante. En el cuento de las ruinas, el río aparece como una fuerza motriz de los sucesos. Borges resalta el efecto benéfico del olvido, que es un panacea para todos los sufrimientos del mundo. Sólo el olvido de todo lo malo nos infunde la fuerza de seguir. Vivir a través de los múltiples reflejos de otras vidas parece una de las penas borgesianas, envueltas en palabras. Las conclusiones del cuento vienen a coronar la convicción del autor de que la verdadera realidad es la irrealidad, de que los humanos no lo perciben todo, de que las cosas se reducen a engañosas apariencias que encierran sentidos inalcanzables. Acercarse al centro supone al mismo tiempo alejarse cada vez más de él. Emprender los caminos del descubrimiento es la apuesta que Borges se propone hacer con la literatura. A pesar de quebrantar los moldes literarios y evitar los estereotipos lingüísticos, Borges reconoce el valor de las imágenes literarias arquetípicas. Sin embargo, la personalidad literaria está vinculada al desarrollo individual del autor y al avance implícito de su obra a partir, desde luego, de las obras maestras. La absoluta negación de los antecesores no lleva al éxito sino a un deambular fatigoso por las palabras e ideas sueltas. Borges nos deja entrever que la vida no es más que el reflejo de un sueño por su brevedad y también por no contar con el control de ella, por no poder manejar lo que nos está sucediendo:"El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre, quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder. [...] Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior: mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara. […]Temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo! A todo padre le interesan los hijos que ha procreado (que ha permitido) en una mera confusión o felicidad; es natural que el mago temiera por el porvenir de aquel hijo, pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas. […] Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo."[1]

"La muerte y la brújula " es otro de los cuentos más representativos de Borges. Es un cuento dónde podemos hallar esparcidas algunas alusiones biográficas, un cuento dónde identificamos las coordinadas borgesianas de los espejos, de los laberintos y del infinito. Nos llama la atención la onomástica que Borges emplea, muy particular, cuyo propósito es sorprender aún más al lector, ponérselo todo muy difícil. El cuento pone de relieve la abstracción de la realidad y la relatividad espacial y temporal. Trata también de la triple división de la realidad: el muro de *la irrealidad* que Borges se encarga de

[1] Borges, Jorge Luis, *El jardín de senderos que se bifurcan*, Alianza Editorial, pp.57-65

levantar viene a separar *la realidad común* de *la realidad borgesiana*. Por asumirlo todo de una forma tan profunda, surge en la obra de Borges la necesidad de relativizarlo todo. Borges se niega a una realidad deshecha en demasiados añicos, eligiendo, en cambio, la articulación precisa de una realidad propia, lejana de cualquier emoción inútil. Sus personajes alcanzan metas sin vivir de verdad.Desde un principio, el autor les asigna tareas precisas, que los escasos personajes tienen que cumplir : " De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño-tan rigurosamnete extraño, diremos -como la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptos. Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó. Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero sí la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach, cuyo segundo apodo es Scharlach el Dandy. Ese criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar. [...] El tercer crimen ocurrió la noche del 3 de febrero. Poco antes de la una, el teléfono resonó en la oficina del comisario Treviranus. Con ávido sigilo, habló un hombre de voz gutural; dijo que se llamaba Ginzberg (o Ginsburg) y que estaba dispuesto a comunicar, por una remuneración razonable, los hechos de los dos sacrificios de Azevedo y de Yarmolinsky. [ ...] *La casa no es tan grande,* pensó. *La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad*.[...] Todos los caminos llevan a Roma. De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste- le- Roy. En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería. "[1]

Refiríendose a la obra fantástica de Borges, Carlos Fuentes ha subrayado cuatro aspectos: el soñador, el metafísico, el viajero y el doble. Una de la cosas que amenizan la lectura de los relatos de Borges es su perspicacia para captar los matices, para comunicar convincentemente los pensamientos y sentimientos de gente anclada en otra época o inmersa en otra cultura.

Borges ha sido el escritor que, mejor que ningún otro, ha sabido intuir y expresar magistralmente la base paradójica y metafórica del universo. Borges, con su pensar especular y complejo, ha logrado transformar la polaridad del pensamiento en desdoblamientos infinitos.

La escritura borgesiana se propone romper los moldes literarios, saltarse las reglas tradicionales, tener una lógica interna, que contrarreste el caos exterior. Borges ha optado por una obra sin limitaciones formales o semánticas.

**Bibliografía**

Alazraki, J, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1983
Bloom, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace and Company, 1994
González, M. Blanco, *Jorge Luis Borges. Anotaciones sobre el tiempo en su obra*, De Andrea, México, 1963

[1] Borges, Jorge Luis, *El jardín de senderos que se bifurcan*, Alianza Editorial, pp. 153-168

Kinzie, Newman, *Prose for Borges*, Evanston: NorthwesternUP, 1972
Monegal, Emir Rodríguez, *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, New York: E.P. Dutton, 1970
Ricci, N. Graciela, *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2002
Sábato, E., *El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, Ensayistas hispánicos, 1963

# *"EL RELAJAMIENTO DE LA TAREA DIFÍCIL": LA POESÍA ESTRÓFICA ANDALUSÍ ENTRE FILOLOGÍA E HISTORIA*

**Andrei IONESCU**
**Universitatea Bucureşti**

***Resumen:*** *Entrando en las múltiples controversias sobre el tema de las jarchas, moaxajas y cejeles, el presente estudio se propone defender, con argumentos lingüísticos, el origen hispano-godo de dichas composiciones, guiado por la intuición y argumentación pidalianas del persistente y profundo influjo de los godos en la literatura española.*

*El recurso etimológico y lingüístico está estrechamente vinculado con el ámbito histórico de una guerra casi ininterrumpida en el cual surgen estas valiosas creaciones líricas.*

***Palabras clave****: jarchas, moaxajas, cejeles, guerra, origen hispano-godo.*

El relajamiento de la tarea difícil. Es decir, la guerra. Así la calificaba una *jarcha* (nr. 46 en la colección de Solá-Solé) que, a mi juicio (y es precisamente esto lo que me propongo sostener en el presente estudio), expresa la realidad que está en el origen de las composiciones poéticas conocidas con los nombres de *jarcha, moaxaja* y *cejel* (con acento sobre la segunda *e*, según Corriente).

A estas alturas, después de tantos debates y polémicas, la actitud más "elegante" que se suele adoptar es la prudente descripción de los hechos y una imparcialidad de interpretación "políticamente correcta". Porque a veces se confunde la ciencia con la diplomacia, y por temor a no errar se deja de buscar y proclamar la verdad en que se cree. Y que se puede defender, por supuesto, como conjetura plausible.

Uno de los mejores conocedores de la poesía estrófica andalusí, el docto arabista Federico Corriente, defiende esta actitud de objetividad equidistante y escrupulosa, en expectación hasta que los hechos dejen de ser tan insuficientes (¿Pero dejarán de serlo alguna vez? ¿Es lícito esperar indefinidamente las calendas griegas?) y la resume en los siguientes términos:"Por ahora, sin embargo, es evidente que nos encontramos en la fase previa de estos estudios que aún necesitan los cimientos de ediciones y estudios de todos y cada uno de los autores en consideración, antes de poder dar una visión de conjunto al tema y, mucho menos, de resolver sus problemas genéticos y pancrónicos. De poco servirá especular sobre si la estructura estrófica de *cejel y muwassah* es un desarrollo intraárabe o un préstamo romance, o sobre cuál de los dos precede cronológicamente al otro, o si el uno deriva del otro, etc., mientras no los conozcamos bien sincrónicamente y en sus detalles, que pueden ser determinantes para la solución de éstas y de otras cuestiones, y ahorrarnos teorías e hipótesis que pueden estar viciadas en sus mismas bases por falta de información o información errónea y caer por su propio peso, al ser los hechoe mejor conocidos."(Introducción a *Poesía estrófica atribuida al místico granadino As-Sustari*, CSIC, Madrid, 1988, pág.13).

¿Ahorrarnos teorías se hipótesis? No. Rotundamente, no. Aunque estén viciadas por falta de información o información errónea, no hay que dejar nunca de formular hipótesis y forjar teorías. Asumiendo, por supuesto, la vulnerabilidad y el riesgo de equivocarse. A este respecto, la posición que adopta otro gran arabista, Emilio García Gómez, me parece admirable:"Mis nuevas interpretaciones son probablemente muy discutibles y, desde luego, a la discusión las entrego, ¿Por qué? Pues porque si no lo hago yo, no veo quien lo haga. Las tales jarchas llevan ya ocho años en estado

embrionario y hasta, sin salir de ese estado, empiezan a pasearse por los libros. En el estudio de las jarchas participan dos grupos de personas: el de quienes las descifran y "dan sentido" (o al menos "proponen un sentido") y el de quienes corrigen, perfeccionan y pulimentan el sentido ya obtenido y propuesto. Si el primer grupo-poco nutrido, y al parecer lo es cada vez menos-se declara en huelga, el segundo se queda inactivo también, por falta de materia prima. Es lo que está pasando con las tales jarchas. Y como, por lo visto, a mí me ha correspondido trabajar en el primer grupo, y no me quejo, quiero dar al segundo equipo materiales frescos, presentándome otra vez como víctima propiciatoria, si es que no se me reconoce-cosa a que no aspiro-el modesto servicio que presto"(*Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, tercera edición, Alianza Editorial, Madrid, 1990, pág. 31). Y luego, interpretando con perspectiva histórica lo que acababa de descifrar como filólogo, no puede abstenerse de hacer "un mínimo de teoría esencial", a la luz de la doctrina de Ortega, con el convencimiento de que "no vale la pena hacer estudios si no se arriba a la teoría, porque solo la teoría es ciencia, y ciencia no puede llamarse más que a aquello está sometido a la discusión". Y cita a Ortega:" ¡Señores, una vez mas, ciencia no es saber! La ciencia consiste en sustituir el saber que parecía seguro por una teoría, esto es, por algo siempre problemático. O dicho de otra manera: ciencia es aquello sobre lo cual cabe siempre discusión".

Hagamos, pues, ciencia, sin pretender que se nos garantice el acierto, pero con la esperanza de que el futuro podrá depararnos la satisfacción de haber acertado. En lo que me concierne, trataré de hacerla en el campo de mi "saber", que es el conocimiento de la lengua gótica, desde la cual lanzaré algunas hipótesis etimológicas sobre las voces que designan la poesía estrófica andalusí. Haciendo una necesaria precisión, la de que no soy arabista, sino romanista y goticista, he examinado los textos y su problemática en base a la lectura e interpretación de los especialistas mas reputados, con asentimientos o disentimientos, en función de lo que me ha importado destacar. Me sitúo, como ya se puede suponer, del lado de los romanistas o, mejor dicho, de los adeptos de la teoría romanista, y comparto plenamente el asombro de García Gómez ante "quienes piensan que las jarchas son puros galimatías sin sentido, especie de burdas pinceladas de color local dadas por algunos poetas árabes en una lengua casi inventada y no sabida". Y comparto plenamente la teoría romanista, que el mismo García Gómez resumió de manera magistral en los siguientes términos:"Modesta pero firmemente sostengo, al lado de muchos otros estudiosos, que las jarchas constituyen-sin meternos ahora en precisiones-una rama de la literatura romance; que son la comprobación palmaria de la existencia , genialmente postulada por Ribera, de "una literatura romanceada" en Al–Andalus , cada vez mas afirmada además por otros fuentes; y que entran, en su génesis, en su estructura y en su desenvolvimiento, dentro de lo que Menéndez Pidal ha definido como "poesía tradicional". Como cualquier resumen, por excelente que que sea, sólo puede dar cuenta de la esencia de una cuestión, no de toda su materia, me permitiré referirme a continuación a algunos aspectos que la integran en función de las necesidades de mi demostración.

Como bien se sabe, pero nunca es ocioso recordarlo, para Menéndez Pidal las *jarchas* son "cánticos románicos andalusíes", una lírica popular romance, de tipo arcaico que sobrevive entre los mozárabes. Ya en 1919-La primitiva poesía lírica española-afirmaba que "al tiempo que el juglar de Medinaceli componía su gran poema épico, el de Mío Cid, hallamos que, junto a esta poesía narrativa, política y militar, la poesía lírica surgía a la vez en todos los momentos de la vida ".

Lo que me importa suponer y destacar aquí es el carácter político-guerrero que también tenía la poesía lírica, no solo la épica, o mejor dicho, que esta lírica "que surgía a la vez en todos los momentos de la vida", aún la tema amoroso, que no puede separarse de la política-guerrera, sino está estrechamente relacionada con ella, estaba fuertemente marcada por las luchas incesante de aquella época de la invasión musulmana y reconquista del territorio de la Península. Volvemos con ello a la "tarea difícil2. Para percatarnos de profunda huella que dejaba la guerra en la vida española de aquella época, convendría recordar aquí algunas frases de Claudio Sánchez Albornoz (de *La España musulmana,* Alfaguara, Madrid, 1979, vol. I, pág.24) en que comenta "las feroces pugnas que en la cristiandad hispana jugó su destino, cada década y a veces cada año, durante cerca de tres siglos": "Todo Occidente fue atronado durante esos siglos por el estruendo de la guerra, pero allende el Pirineo pelearon sólo de ordinario las minorías señoriales y pelearon en contiendas señoriales también, las más de veces. La naturaleza nacional y divinal de la guerra de la reconquista y la total intervención en ella de las masas populares contrastan asimismo con ellas por la barbarie y la crueldad de la contienda entre musulmanes y cristianos. Habrían horrorizado en la Europa feudal las colinas de cabezas que después de las batallas formaban en España los vencedores islamistas y el trepar sobre ellas de los muecines andaluces para alabar a Allá, el Clemente y el Misericordioso. Habrían asombrado las carretas que con tan sangrientos despojos recorrían después Al-Andalus. Y habrían sorprendido el que los habitantes de las villas y ciudades cristianas españolas consiguieron como privilegio preciosísimo el de no tener que ir a la guerra sino una vez al año".

Además de este marco histórico de horrores de la guerra, me importa también destacar la gran antigüedad de las manifestaciones poéticas romances que nos ocupan. Se suele hablar de las influencias recíprocas de los cantos de cristianos, moros y judíos y de la invención de la "invención" de la *moaxaja* por Mocadem ben Moafa, el Ciego de Cabra, a fines del siglo IX, pero nada nos impide suponer la existencia de la estructura poética estribillo (es decir *jarcha*) y glosa (es decir *moaxaja*) en tiempos anteriores. Conviene pensar en la tradición literaria de la España romano-goda y en la persistente y profunda influencia ejercida por los godos (que, como señores del país desde hacía siglos, daban el tono) sobre todas las manifestaciones de la vida y cultura españolas, subrayada constantemente por Menéndez Pidal.

Ya desde el siglo XI se conocen cantos de estrofa cejelesca, que arranca o depende de un estribillo, de uso preferente entre moros y judíos del sur de la Península. Si la *moaxaja* debía estar redactada en hebreo o en árabe *clásico*, salvo la vuelta final, es decir la *jarcha,* que podía estar en árabe vulgar e incluso en lengua bárbara o extraña (no árabe), en cambio, una variedad de la *moaxaja*, que se supone ser más antigua o por lo menos simultánea, podía estar en lengua vulgar, adoptar variantes mas sustanciales y presentar una temática más narrativa y satírica. Esta variedad la constituían los ya mencionados *cejeles,* que tanta difusión asumieron en la poesía española. El uso del estribillo encabezando un canto está atestiguado desde el siglo XI, por lo menos, entre moros y judíos, pero es más que verosímil que existiese desde mucho antes y también entre los cristianos. Es precisamente lo que sostengo proponiendo un origen hispano-godo para las voces *jarcha, moaxaja* y *cejel.* Recordemos que la vida de los mozárabes, antes de conocer la etapa de postración y decadencia, que nos documentan las composiciones poéticas conservadas en muy mal estado (y por esto se ha podido hablar de la deturpación de los textos), había conocido un largo período llamado de " heroísmo y martirio" que es un período de predominio de la alijamía en la España musulmana.

Como ha destacado Galmés de Fuentes, es una etapa en que los grandes núcleos de población, como Sevilla, Toledo y otros, estaban habitados casi totalmente por hispano-godos, mientras los musulmanes preferían vivir a la campiña. Estos hispano-godos fieles a su lengua romance y fe cristiana son los mozárabes que cantan, primero en lengua romance y luego en lengua arábiga, canciones populares derivadas de la lírica hispano-latina y también de la tradición visigótica, sin vínculos con la lírica clásica islámica, creando así una lírica nueva que había de triunfar en Al-Adalus y que había de ser exportada desde España a Oriente.

Los primeros cantos de tipo cejelesco atestiguados entre los cristianos son más tardíos que los hebreos y moros, pero poseen el mismo carácter político-guerrero que impregna todas las creaciones de aquella época de terrible contienda entre musulmanes y cristianos. Menéndez Pidal nos recuerda la tradición vieja recogida por el Tudense, en el siglo XIII, que nos da el texto de un villancico popular, de tema guerrero, como también el famoso canto de los veladores que nos ofrece Berceo a mediados del mismo siglo XIII, que glosa el estribillo con alusiones improvisadas al asalto que los guardas temen. El villancico recogido por el Tudense e insertado en medio del relato dice:"En Canatañazor / perdió Almanzor / el atamor" (el tambor): "id est: in Canatanazor perdidit Almanzor tympanum sive sistrum, hoc est, laetitiam suam". "Es éste-comenta Menéndez Pidal-un estribillo que parece esperar la continuación de una glosa. La noticia dada por el cronista de que el diablejo cantaba a los cordobeses en lengua hispana y en árabe pudiera aludir a un zéjel híbrido de las dos lenguas, como alguno del poeta cordobés Abén Guzmán". (Sobre este, como continuador de la tradición hispano-goda o de lo premuslim en la España musulmana, nos dice Sánchez Albornoz que "su nombre-Gutmann-y su estampa física-era alto de talla, rubio y de ojos azules-acreditan a las claras de su estirpe hispan-goda. ¿Cómo dudar de que este rubio nieto de hispano-godos era una voz española en las calles cordobesas?" ( España, un enigma histórico, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1962, pág. 150).

Sabido es que, además del origen hispano- latino o hispano-godo de las primeras líricas en romance en la Península, se ha sostenido su posible origen latín litúrgico, como también una procedencia hebrea incluso árabe. Esta última hipótesis esta descartada sin embargo por el cronista árabe Saraf ad-din at- Tifasi, citado por García Gómez:"…las canciones de la gente de Al-Andalus o eran por estilo de los cristianos, o eran por estilo de los camelleros árabes". Lo más natural es que al darse como zona originaria de la *moaxaja* la España musulmana, confluencia de tres civilizaciones, se pensara en un origen extramusulmán en cuanto a su génesis. Además, los ingredientes en que se basa (polirritmia, polimetría, verso corto e interrupciones evocadoras) están ausentes de la poesía árabe clásica. Los *cejeles,* las *moaxajas* y sus *jarchas* serían pues, un claro legado de la herencia premuslime recibida por la España musulmana.

Sobre el origen romance de la *moaxaja* ha insistido, incluso antes del descubrimiento de las *jarchas*, el gran arabista Julián Ribera, invocando los puntos de contacto, tanto en lo formal como en lo temático, con la poesía galaico-portuguesa, que representaría, en su opinión, el producto de la influencia ejercida por los cautivos y esclavos gallegos de la Andalucía musulmana, en donde eran muy apreciados. Dentro de esta teoría románica, Menéndez Pidal tendía a subrayar más bien el impacto del sustrato de Andalucía, región famosa desde la antigüedad por su Puellas Gaditanae, "que difundían muy lejos, en la Roma de Tito y de Trajano, las graciosas coplas gaditanas, cántica Gaditana, que los jóvenes romanos a la moda no se cansaban de repetir".

Incluso dentro de la teoría litúrgica, según la cual el nuevo estrofismo árabe de las *moaxajas* hubiera nacido por influencia de la poesía y cánticos litúrgicos latinos, que, en una época bastante remota, hubieran derivado hacia formas con diálogo (el responsorium latino) entre oficiantes y fieles, Leo Spitzer ha destacado en particular la importancia de cierta lírica popular en romance vernacular, anterior a las mismas manifestaciones en latín.

Me importa también señalar que (encuentro este dato en Solá-Solé), a la zaga de Corominas, se ha intentado explicar ciertos términos inherentes a la *moaxaja* (entre ellos el *qufl*) y el nombre mismo de uno de sus pretendidos "inventores", Mocadem ben Moafa, mediante bases etimológicas latino-romances, que, de ser ciertas, (las interpretaciones descansarían sobre premisas extremadamente hipotéticas), no dejarían de ser sumamente importantes.

Por otra parte, los hebraístas españoles J. M. Millán y Francisco Cantera sitúan el problema dentro de un amplio contorno, hablando de los antecedentes lejanos en el estrofismo bíblico, de evidente carácter coral, que fue paulatinamente desenvolviéndose en sus dos hijuelas, la poesía sinagogal y la poesía latina eclesiástica.

Ante esta multitud de teorías se suele adoptar una actitud ecléctica. Procediendo con "cierta cautela", como él mismo confiesa, Solá-Solé supone que fue harto posible que la *moaxaja* , como su manifestación popular el *cejel*, "se hubieran desarrollado en el Al-andaluz a partir de ciertos ingredientes en la misma poesía árabe bajo el impulso de tanteos similares en la poesía sinagogal y también, y quizás en menor escala, latino-romance. Por otra parte, es casi seguro que, acrisolada definitivamente en la Andalucía árabe y popularizada dentro y fuera de ella, la innovación, convertida ya en técnica definitiva, irradiaría, a través de canales intermediarios mozárabes y judíos, sobre el mundo latino-romance, con técnicas poéticas análogas de carácter más incipiente".

Con el mayor respeto, permítaseme disentir de tal actitud ecléctica, que tiene, indudablemente, la virtud de no molestar a nadie, y, sin excluir la posibilidad de contactos y confluencias, considerar que no es menos "elegante" el saber elegir y decidirse por tomar una opción. La mía es defender, con nuevos argumentos lingüísticos, el origen hispano-godo de dichas composiciones, guiado por la intuición (y argumentación) pidaliana del persistente y profundo influjo de los godos en la literatura española y asimismo basándose en hechos lingüísticos que presentaré a continuación.

Se considera comúnmente que los vocablos *moaxaja*, *jarcha* y *cejel* tienen origen árabe. Como si incluso la *jarcha*, no ya sólo la *moaxaja* y el *cejel*, nada tuviera que ver con el mundo romance y fuese, igual que sus mencionados glosas, obra de los poetas árabes y judíos que las utilizan. El nombre *moaxaja* sería una forma adaptada de un participio del verbo oaxaja (ár. wassaha), verbo derivado de visah, es decir "cinturón adornado con incrustaciones de piedras preciosas". Los estribillos, finidas o vueltas de las *moaxajas* se conocen en la poética árabe con el nombre de jaraha ,"salida", que se supone deriva del ár. saraha, "salir". También el *cejel* sería de origen árabe, del sustantivo zagal "ruido, alegría ruidosa".

Pero si se supone, como conjeturo yo, que no sólo la *jarcha* sino también sus glosas, tienen origen hispáno-godo y que se han configurado precisamente en el ambiente de la encarnizada lucha de los cristianos mozárabes contra sus poderosos dueños musulmanes, es lógico pensar que también los vocablos con que son designadas dichas composiciones tienen origen románico-godo.

Pues bien, *jarcha* derivaría de la voz gótica harjis "Heer", es decir "ejército, legión, muchedumbre", pero también "Heerscher", es decir "gobernante, soberano".

*Moaxaja* derivaría de las voces góticas mawi y saggws. Mawi (con el genitivo mauja) significa "Mädchen", es decir "muchacha, joven, doncella, moza", como también "Jungfrau", es decir "doncella, virgen". (Hay que tener presente que en aleman "die heilige Jungfrau" es "la Virgen María, la Purísima". El segundo elemento que entra en la composición de la palabra *moaxaja* es saggws "Gesang", es decir, "canto, canción". La *moaxaja* sería, pues, en su origen románico-godo, el equivalente de las "canciones de doncellas" de las literaturas transpirenaicas.

Por fin, *cejel* derivaría de la palabra gótica hail, que significa "heil", es decir, "sano, intacto, salvo" y "gesund", es decir, "sano, saludable, fuerte, entero, intacto, (fam.) católico", con el perfectivo ga-hails "ganz", es decir, "completo, entero, íntegro, sano". Hay que tener presente que en alemán "ewiges Heil" significa "Salvación", que "hailig" significa "santo, sagrado", como también que "Hailand" es "el Salvador, el Redentor". La relación con el contenido "sano" de los *cejeles* no puede ser más evidente. Existe también, en la lengua gótica, los verbos hailjan "heilen", es decir "curar" y ga-hailnan "gesund werden", es decir "curarse, recobrar la salud".

Posiblemente, diría más que posiblemente, mediante el canto tan "sano" que es el *cejel*, el que lo entona se queda entero, intacto, ileso, recobra la salud, sigue siendo sano y salvo, como el famoso cejelero Ben Guzmán, cuya obra desenvuelta respira libertad, salud y salvación. Y cabe preguntarnos si el carácter místico de los *cejeles* de As-Sustari, antes que una innovación, ¿no serían más bien una reminiscencia o una recuperación? Sin dejarme llevar mas lejos por las reverberaciones semánticas de los étimos propuestos para explicar el hipotético significado inicial de las composiciones poéticas que conocemos con los nombres de *jarcha*, *moaxaja* y *cejel*, someto a discusión la hipótesis del origen hispano-godo de dichas voces como expresión adecuada del contenido amoroso y guerrero de las *moaxajas* con sus *jarchas*, del carácter panegírico de muchas ellas, como también de la salud y salvación contenidas en los *cejeles*.

Recordemos que más de las dos terceras partes de las *jarchas* que han llegado hasta nosotros son entonadas por mujeres y que precisamente por estar puestas en labios femeninas se suele ver en ellas el antecedente de las cantigas de amigo galaico potrugueses y castellanas.

Como se sabe, en cuanto al contenido temático, las *moaxajas* con *jarcha* romance se dividen en dos grupos fundamentales. El primero y más numeroso (casi unos dos tercios de ellas) lo forman las de tema amoroso y que desarrollan el tópico del sufrimiento por amor. El poeta intenta expresar su profunda aflicción por un amor no correspondido, el dolor causado por la ausencia del ser amado, el abandono en que se halla desde su partida, el desprecio de que es objeto o la coquetería que debe aguantar. A veces la pena del amante es tan profunda que se siente morir de amor (tema llamado del "amor mártir"). Sólo en muy pocas veces cantan las *moaxajas* la simple canción amorosa y su magia y el contento de un amor correspondido y triunfante, como en las Frauenlieder alemanas con las que han sido relacionadas, o con las chansons de femme francesas o las cantigas de amigo. Es de suponer, sin embargo, que en una fase inicial, para la cual desgraciadamente faltan atestaciones, antes de que "la tarea difícil" modificara su aspecto, las similitudes eran mucho mayores. En el prólogo a la tercera edición de *Las jarchas romances…*, ed.cit., García Gómez añade a los testimonios conocidos que confirman la constitución de la *moaxaja* sobre una cancioncilla romance preexistente, que pasa a ser la *jarcha*, otro texto, sumamente elocuente, del tunecino Ben Rasiq (s.XI), que reza así: "Dice alguno, creo que Abd al-Karim:entre los árabes es costumbre que sea el poeta quien galantee a las mujeres y se finja muerto de amor (por

ellas), *mientras los no árabes suelen caber que sea la mujer la que solicite y desee con sus declaraciones (a su amante)*, diferencia que constituye un indicio de la nobleza de los árabes y del celo con que guardan a sus mujeres" Y comenta (pág.14): "Los *no árabes* de la frase subrayada, que fingían a sus mujeres solicitando a sus amantes (lo que, de paso, echa definitivamente por tierra la teoría de las jarchas como "poesía femenina"), son-sin duda alguna-los mozárabes, autores de las jarchas primitivas, puestas casi siempre en labios de mujer"

La etimología gótica que propongo para la *moaxaja*, "canción de doncella", equivalente de las chansons de femme, nos haría suponer que, en una fase aún más antigua, la *moaxaja* no sólo se constituía sobre una cancioncilla romance preexistente, sino ella misma era una "canción de doncella". Cambios ulteriores mezclarían, en el clima de la "tarea difícil", la *moaxaja* con *jarcha* , usurpando ésta última particularidades de la primera.

Lo que me importa evidenciar ahora es que si, por un lado, las *jarchas* bien pueden compararse con la lírica europea femenina o puesta en boca de mujer representada por las Frauen lieder o las chansons de femme, por otro lado, sin embargo, y ese se debe a la particular circunstancia hispánica, por su contenido dramático y desgarrador las más de las veces se distinguen nítidamente de ellas, expresando la situación angustiosa de las comunidades mozárabes que vivían en las difíciles condiciones que conocemos, sometidas al poder político del Islám, primero en los grandes centros urbanos del antiguo reino visigodo, luego extramuros, en los arrabales.

De esta segunda fase, de postración y decadencia, como hemos visto, son las *moaxajas* con sus *jarchas* romances que se conservan. Son el reflejo de las luchas, el choque, la oposición continua de las dos Españas de la época, una imagen fiel del duelo bárbaro y sañudo de las dos mitades de la vieja Hispania, fraccionada durante siglos a consecuencia de la conquista agarena.

También tiene carácter político-guerrero el segundo grupo, menos numeroso, formado por las *moaxajas* de tema panegírico, en las que se enlaza a un personaje político o amigo poderoso. Recordemos que, además de "ejército, legión", la palabra gótica harjis, supuesto étimo de *jarcha*, significa también "gobernante, soberano". Por lo general, estas composiciones van introducidas por una parte amorosa o báquica, cuya intención es la de predisponer favorablemente el ánimo del lector o del público. En la parte propiamente panegírica, el ditirambo suele ser tan general que las más de las veces resulta genérico y aplicable, por tanto, a cualquier personalidad. Por lo demás, la transición entre estas dos partes suele operarse a través de un recurso más o menos feliz, pero casi siempre intercalado con cierta violencia.

El tono profundamente dramático da las *jarchas* mozárabes concuerda, por lo demás, con ciertas frases de oraciones e himnos del rito mozárabe y con el acento doliente que constituye la tónica de no pocas fórmulas del breviario gótico-mozárabe, que imponen la rectificación de la gratuita pretensión de las arabistas como Dozy (y de otros, por ignorancia o por razones de conveniencia diplomática), quienes sostienen alegremente que la situación de los cristianos bajo el dominio agareno no tenía nada de triste y deprimente. Existen autores mozárabes, como Álvaro de Córdoba, cuyos escritos revelan un ambiente de furiosa persecución y de nerviosismo, pero se los tiene por inadaptados y descontextualizados, cual si con su negro pesimismo abultasen los males y vejaciones sufridos por ellos y sus hermanos en la fe. Más no podrá decirse lo mismo de expresiones estampadas en libros públicos y oficiales, para leídos en públicas asambleas religiosas, como el Sacramento.

Pues bien, el Sacrameno mozárabe, columnas 39 y 41 (P. Germán de Prado, El rito mozárabe), se leen estos sombríos ayes de un pueblo oprimido:
"Atiende, Señor, a salvar con tu paz a los que quedan de tus afligidos cristianos, para que, sufriendo el yugo durísimo y sensual de parte de diversas gentes, y predicando pacíficamente la verdadera paz, podamos ingresar en Paraíso […]. "Haz que no consintamos ser arrancados del santo propósito por los paganos y los irregenerados. Quiebra su fortísimo arco y confunde las malignas tramas que urgen contra nosotros […], a fin de que los que aquí, por el nombre de tu Hijo, sufrimos de ellos diversos oprobios y soportamos indecibles escarnios, alcancemos arriba la remisión de los pecados, a causa de la fe que profesamos, y por la cual somos arrastrados hasta la mendicidad y la muerte".

La lectura de estas desgarradoras frases nos hace ver a las claras que los mozárabes respiraban por la llaga sangrante, abierta por el muslime dominador, y que su situación distaba mucho de ser halagüeña como algunos historiadores frívolos se complacen en pintarla.

Expresiones parecidas de las citadas del Sacramento mozárabe aparecen con *cierta* frecuencia en las *moaxajas* con *jarcha* romance. No debemos olvidar que, en las circunstancias de continua contienda entre cristianos y musulmanes, el tema fundamental de los cantos de doncella (es decir, *moaxajas*) es el de la ausencia, representado en casi la mitad de las *jarchas* que se han encontrado hasta hoy. La doncella sufre del mal de amor y, a menudo, se desata en exclamaciones de angustia y pesar. El amor es sentido como una mortal enfermedad que los celos y los espías mestureros acrecientan.

Únicamente la esperanza de ver al amado y retozar con él (tema de la "unión") puede curar la enfermedad causada por el amor. Sólo un par de ocasiones expresa la doncella, como en la lírica provensal, la alegría y gozo de amor.

Veamos algunos ejemplos. En la *moaxaja* nr.13 (de la colección publicada por Solá-Solé), composición panegírica dedicada a un rey que no se menciona, la *jarcha* se entona nada menos que por la guerra, la mismísima guerra, a base de una canción de una muchacha desesperada. La quinta estrofa es como sigue:"Cuántas veces le cantó la guerra (al rey), / cuya victoria es penosa, /el canto de quien está afligido…". Y en la *jarcha* la muchacha canta:"La muerte es mi estado, / porque mi estado (es) desesperado. /¿Qué haré, oh, madre mía? / El que me mira va a marcharse".

La atmósfera y las imágenes de la guerra impregnan muchas *moaxajas*, de las cuales la más característica es tal vez la que lleva el número 46 de dicha colección, que es una composición amorosa dirigida al parecer a un muchacho guerrero. La *jarcha*, al final de la quinta estrofa, está puesta en labios de una doncella que interpela el elogiado una noche que partía a la guerra. La *moaxaja* es como sigue (los subrayados de los elementos relacionables con la guerra son míos):

1-"Se puso de manifiesto la angustia / cuando reveló / su secreto la pública opinión. / Quien esconde la queja / se vuelve contra / su corazón el hecho de esconder. / ¡Y sería el colmo / si acompañara / a su belleza el obrar bien! / ¡Oh magia del seductor! / ¡Tú serías el refugio / si protegieras al que amparo busca!"

2-"¡Oh el cazador que pone cepos / y su caza (viene) de derecha y de izquierda! / ¡Oh chispa que enciende la lumbre / y cuyo mechero / en las entrañas enciende el fuego! / Se supone que la gacela no tiene armas: / pero sus mejillas, / debajo de sus ojos, son unos lanceros / que entre las entrañas acuchillan, de manera que quedan desmenuzadas / por los filos que penetran."

3-“Parece como si mis ojos, / cuando se pasen / por el delicado rostro, / estuvieron en un jardín, donde puede uno cortar / rosas armoniosamente dispuestas, / bajo una noche oscura. / ¡Oh colmo de la belleza! / ¿Qué quieres? / -pues la muerte acecha- / del que tiene una pasión escondida / que ha deseado apartar, / pero que ya no puede hacerse atrás?”

4-“Miró y no se detuvo / en lo prohibido, / en cuanto a verter sangre, / quien tiene unos ojos negros / y que no cesa de / buscar tu muerte. / ¡Ay de ti, se ha hecho más violento / el correr de mi sangre / por el hierro de tu espada! / No hay para el triste desafortunado / contra él un refugio, / aunque se afane en buscarlo”.

5-“A menudo la noche trajo / la caballería nocturna, / vehículos para la montura. / A causa de una herida en los ojos, que ha destruido / el gusto del sueño, / difícil de conciliar, / una doncella cantando / cuando vio / su prisa para ir a la guerra…”.

Y sigue la *jarcha*, que en castellano actual reza:

“!Oh seductor, oh seductor, / entrad (de nuevo) aquí / cuando lo quiera el relajamiento de la tarea difícil!”. Es decir, la guerra.

Ésta es la atmósfera más característica, éste es el ámbito angustioso, el de la guerra casi ininterrumpida en que surgen (o, de haber surgido antes, como es muy probable, se transforman) las canciones de doncella (*moaxaja*) con sus *jarchas* romances, cultivadas primero por los cristianos que prolongan las tradiciones románico-visigodas, en el período de resistencia heroica y martirial de los mozárabes ante los atropellos del dominio musulmán, luego, en el período de postramiento y decadencia, del que se nos conservan restos de estas composiciones, muy alteradas por el predominio lingüístico árabe, cultivadas por cejeleros como el hispano-godo Ben Quzmán.

“Tarea difícil”-así llama la doncella a la guerra, al ver que su amigo se apresura ir al combate, cuando “la noche trajo su caballería nocturna”. Las *moaxajas* (“canción de doncella”) con sus *jarchas* (“ejército, legión”, como también “gobernador, soberano”) se entonan cuando lo permite “el relajamiento de la tarea difícil. Son expresiones poéticas que surgen primero entre los cristianos mozárabes, sometidos al brutal dominio de los invasores musulmanes. Están atravesadas por la inquietud de la guerra y de la lucha amorosa (otra guerra).

“!Oh aquella a quien llamo “mi guerra”! / El sable de la muerte en tus manos se ha mostrado”, exclama el seductor de una *moaxaja* árabe anónima (nr.49 en la colección mencionada). Y sigue, en la quinta estrofa: “Cuando lo atrapé a solas / y conseguí la saliva de sus dientes dulces, / desgarrando sus vestidos a la fuerza, / cantó a su madre su desdén”.

La *jarcha*, a la vez desdeñosa y desesperada, expresa la reacción dura de la doncella ante los atrevidos avances del seductor:

“Este desvergonzado, madre mía, este impetuoso / me ha empujado a la fuerza / a que perezcamos, pues es (como) el oleaje”. Asoma claramente aquí, como en otras partes también, la zozobra de la muchacha ante la desatada ola de pasión del indelicado enamorado, viendo peligrada su integridad y presintiendo su perdición, y acaso-como supone Solá-Solé-la de toda su familia, ya que habla en plural, tal vez como trasunto del sentimiento del honor.

En conclusión, la hipótesis del origen hispano-godo de las voces *jarcha*, *moaxaja* y *cejel* pretende esclarecer las cosas desde su íntima verdad, la etimología. Nos movemos-¿qué duda cabe?-en un campo incierto, en el cual experimentamos, al decir de Rafael Lapesa, “la sensación de inseguridad que invade el estudioso de un mundo lingüístico-el de los mozárabes-en que nada parece imposible y es poco lo

incontestable". Permítaseme pues creer que no es imposible, antes al contrario muy verosímil, que las voces *jarcha, moaxajas* y *cejel* tuvieran el mismo origen románico-gótico que las formas poéticas que denominan. Entre las realidades y las palabras que las designan se establecería de esta suerte una relación de perfecta coherencia lógica.

El estudio métrico apoya plenamente mi hipótesis. Recordemos la opinión del gran arabista García Gómez (op. cit., pág.66). "Y esta métrica (de la *moaxaja*)- al menos en lo antiguo y original, previo a las reabsorciones posteriores- no hubiera podido ser clásica, puesto que en un principio la jarcha estaba en lengua coloquial o en lengua romance, siendo así que ni en una ni en otra lengua es posible la prosodia clásica. Y los reparos que pone la teoría árabe "a ultranza"un especialista de talla de F. Corriente (op. cit., pág.5), señalando, en su estudio métrico de las composiciones poéticas de As-Sustari, alguna que otra licencia "absolutamente inaudita en la poesía árabe clásica" y examinando particularidades que constituyen ya "un argumento más decisivo contra la hipótesis clásica a ultranza". De comprobarse como cierta (y aún sin poderse comprobar, en ausencia, por ahora al menos, de textos de la época de "heroísmo y martirio"de la vida de los mozárabes), esta hipótesis representaría un replanteamiento radical de la cuestión de la poesía estrófica andalusí. Resultaría que no sólo la *jarcha* tiene origen (lo que se sabía) y nombre (como acabo de sostener) románico-gótico, sino también las composiciones- glosas, las *moaxajas* y los *cejeles*, son, en su origen remoto, románico-góticas.

**Bibliografía**

Albornoz, Claudio Sánchez, *La España musulmana,* Alfaguara, Madrid, 1979.
Corriente, Federico, *Poesía estrófica atribuida al místico granadino As-Sustari,* CSIC, Madrid, 1988.
García Gómez, Emilio, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco,* tercera edición, Alianza Editorial, Madrid, 1990

# *ANTITESIS Y SIMETRIA EN LA REGENTA*

**Coman LUPU**
**Universidad de Bucarest**

***Resumen:*** *Realista con matiz subjetivo, la novela de Clarín, tan dinámica en su arquitectura, se inscribe en la serie de construcciones precisas, de naturaleza clásica del género novelesco. Centrada en la antítesis y la simetría, La Regenta tiene una estructura cíclica: lo trivial, lo telúrico - representados por el ministrante Celedonio, por medio del cual el lector entra en el universo de la ficción - marcan la decadencia final, el derrumbamiento de Ana*
***Palabras clave****: construcción, estructura cíclica, antítesis, simetría.*

Crítico literario y prosista, Leopoldo Alas Ureña (1852-1901) fue en primer lugar profesor. Después de una actividad temporal en la Universidad de Zaragoza, consigue por oposición la Cátedra de Derecho de la Universidad de Oviedo, ciudad en la que iba a pasar la mayor parte de su existencia, cortada antes del tiempo.

En la vida cultural de España llegó a ser conocido en primer lugar como un temible crítico literario. Durante casi dos decenios (1879-1898), hizo crítica de recepción, campo en el cual tenía sobre sus compañeros la ventaja de una amplia erudición. Firme en sus convicciones, irónico y exigente en la apreciación estética de las creaciones de sus contemporáneos, Leopoldo Alas "fue, sin duda alguna - afirma García López - el mejor crítico literario de su época." Sus artículos, publicados sobre todo en los periódicos y en las revistas de Madrid bajo el seudónimo de Clarín, están consultados también hoy día sin reservas por los historiadores interesados por la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX. Riguroso y, al mismo tiempo, abierto hacia la modernidad, con finas intuiciones y justas consideraciones - confirmadas con el paso del tiempo - sobre los valores literarios, Clarín estuvo siempre preocupado por el aspecto moral de su actividad crítica. Más allá de algunos errores - y "¿quién no está bajo su incidencia?" - se pregunta Gonzalo Torrente Ballester, en cuanto a la apreciación de sus contemporáneos, "Clarín constituye hoy un prototipo para lo que debe representar el crítico literario como ser moral."

Junto a Alarcón y Pardo Bazán, Clarín forma parte de la triada de oro de los narradores españoles de su época. Sus cuentos, algunos de un realismo cruel, otros dedicados a unas costumbres tradicionales, tienen como universo narrativo la humanidad insignificante, observada con calurosa discreción. Toda la prosa breve de Clarín, constituida por cinco historias y sobre sesenta cuentos, fue reunida en cuatro volúmenes de una desconcertante, pero siempre fresca belleza: *Pipá* (1886), *Doña Berta*, *Cuervo*, *Superchería* (1892), *El señor y los demás son cuentos* (1892), *Cuentos morales* (1896).

Como novelista, Clarín es el autor de dos obras de extraordinario valor literario, distintas por su estructura. Se trata de las novelas *Su único hijo* y *La Regenta*. Si para Clarín la crítica literaria es una misión motivada por la necesidad de una permanente "jerarquía ideal", el acto creador es la gestión por la cual el autor cumple necesariamente con su vocación. Por lo demás, las exigencias del crítico se identifican totalmente en sus novelas, como reflexión de una estrecha relación entre los dos campos de su actividad literaria.

*La Regenta* está considerada, junto a *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, una cumbre y a la vez un punto de partida hacia una nueva estética, hacia otra edad de las letras españolas.

Los personajes de Clarín, sea centrales, sea de relieve, están observados en la novela desde las primeras señales de descomposición hasta la caída (final). Igual que Flaubert, cuya novela *Madame Bovary* es tradicionalmente el término de referencia para *La Regenta*, Clarín sorprende la patología del espíritu. Igual que *Madame Bovary*, cuyo drama se puede ralacionar con las experiencias erótico-espirituales de Ana, *La Regenta* es una novela sentimental y a la vez provinciana. Lo romanesco lírico y lo épico objetivo - con una infusión de naturalismo -, el matiz clasicizante de la inflexibilidad moral (que parece dominar de entre los bastidores el conjunto) ponen de manifiesto la coexistencia en la obra de Clarín de los contrarios, como única ley de construcción narrativa. Los evidentes contrastes, la unidad en discontinuidad confieren a su novela la complejidad propia de las obras maestras. Una novela de la pasión absoluta, del desgarramiento entre la fe y los sentimientos, *La Regenta* contempla la degradación del amor espiritual - en la hispóstasis de la fe - y del amor erótico en el marco opresivo de una sociedad cerrada. El drama de Ana Osores es el del hombre confrontado con los límites de su horizonte social y espiritual. Por consiguiente, *La Regenta* es una novela del espacio cerrado, del universo provinciano que rechaza la evolución. La evolución - como devenir - se desplaza del plan de la acción (prácticamente, los eventos se reducen en esta novela a seducciones y confrontaciones) al de lo sicológico. En la estructura narrativa de *La Regenta* se confrontan dos fuerzas: la sociedad provinciana (encerrada en sus tabúes y en su sistema existencial) y el individuo (Ana), con tendencias centrífugas y aspirando a la singularidad.

La oposición está marcada también al nivel de la composición, por el contraste entre los caracteres y lo atípico. Con la agudeza del moralista clasicizante, Clarín "ve" la sociedad de Vetusta de modo categorial. La falta de evolución está sugerida por la manera de esbozar los caracteres a los cuales aludíamos. La complejidad se reduce efectivamente a esos caracteres: la criada intrigante (Petra), el marido rico, viejo y maníaco (Víctor Quintanar), las falsas amigas (Obdulia y Visitación), el semidocto (Bermúdez) y los aristócratas provincianos. Varios "retratos de grupo" fijan en escenas del género, de una ironía vitriolante, lo categorial en su hipóstasis social (la alta sociedad, la vida dentro de la casa - ¡sugerencia balzaquiana! - de la familia Vegallana, etc.) y espiritual (las reuniones clericales y el Casino). La imagen de la existencia desespiritualizada de Vetusta está subrayada por la construcción dual de los héroes. La gran mayoría de los personajes de relieve, meras piezas en el laberinto puzzle de la sociedad de Vetusta, no "viven" más que por la prolongación en la complementariedad de otros personajes, con los cuales forman parejas: las criadas Petra y Teresa, las amigas Obdulia y Visitación, el marido viejo (Quintanar) y su amigo (Tomás Crespo), el Don Juan (don Álvaro Mesía) y su aprendiz (el marqués Paco de Vegallana), etc. La presencia en la novela de las parejas sugiere no sólo la despersonalización, sino también la cohesión y la agrupación de las fuerzas, orientadas hacia una única meta: la aniquilación del elemento que supera su nivel moral y existencial. De hecho, por medio de estos caracteres, Vetusta se perfila como un personaje colectivo, opuesto a Ana Ozores.

Ana Ozores y don Fermín de Pas representan lo atípico. Ellos son efectivamente los héroes que enfrentan la ciudad. Por medio del vicario de la diocesis están criticados la desconsideración de lo espiritual, el desvío de la misión espiritual de la iglesia - debido a las flaquezas de sus servidores -, defectos más bien sugeridos por

una refinada puesta entre paréntesis que presentados como tales. En cambio, por Ana, Clarín propone un caso de conciencia que aspira a autoconocimiento y afirmación. Pero Ana carece de criterios y valores firmes, y por eso Clarín enfoca el problema mismo de la condición y de la educación femeninas en la época. Eso quiere decir que *La Regenta* es también una novela de la formación. Ana vive de modo inadecuado. Sin ser una inadaptable de tipo romántico, ella es una inadaptada. Su drama es el de la opción en profundidad entre el yo y el otro, es el de la reconciliación de su yo real con la imagen de lo que desea ser, de lo que quieren los demás que llegue a ser y finalmente lo alcanzará.. Por la evolución de su heroína, que ilustra el tan moderno hoy en día divorcio entre el yo y el otro, Clarín experimenta existencias que se apropia del mismo modo que Flaubert. La vacilación en la observación del caso de conciencia entre la objetividad del clínico y la intensidad de la vivencia confiere a su novela un insospechado vigor y actualidad.

Realista con matiz subjetivo, la novela de Clarín, tan dinámica en su arquitectura, se inscribe en la serie de construcciones precisas, de naturaleza clásica del género novelesco. Centrada en la antítesis y la simetría, *La Regenta* tiene una estructura cíclica: lo trivial, lo telúrico - representados por el ministrante Celedonio, por medio del cual el lector entra en el universo de la ficción - marcan la decadencia final, el derrumbamiento de Ana.

**Bibliografia**

Leopoldo Alas, «Clarín», *La Regenta*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
J. García López, *Historia de la literature española*, Barcelona, Vicens – Vives, 1974.
Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965.

## *EL SENTIMIENTO DE CULPA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA*

**Lavinia SIMILARU**
**Universitatea din Craiova**

***Resumen****: la culpa y el arrepentimiento son temas con una larga tradición en todas las literaturas. En la literatura española es también un tema muy frecuente. En el romancero se arrepiente el rey don rodrigo por haber perdido españa. Don quijote se arrepiente por haber arrastrado a sancho en sus aventuras, don juan por los pecados cometidos, la regenta por haberse enamorado de un hombre que no era su marido, y de haber provocado la muerte del esposo, mosén millán por haber causado la muerte de paco en "réquiem por un campesino español" de ramón j. Sender… unas páginas antológicas sobre el tema escribe juan manuel de prada en su novela "la vida invisible"*.

***PALABRAS CLAVE:*** *ARREPENTIMIENTO, AVENTURA, PECADO,MUERTE*

La culpa y el arrepentimiento son temas con una larga tradición literaria, empezando con la *Ilíada* y con las *Mil y una Noches*, y terminando con las obras de Shakespeare y las novelas modernas.

Los remordimientos tampoco son un tema nuevo en la literatura española, aparecen siempre, empezando con los romances. En el *Romancero* destaca el arrepentimiento del último rey godo, don Rodrigo. El rey se enamora de doña Cava, y, como ella no le cree, él comete la imprudencia de ofrecerle España como prueba de su amor. La pasión de don Rodrigo por doña Cava, y sobre todo el hecho de que él acaba forzándola provocan la ira del padre de ella, el conde Julián, quien, para lavar la afrenta de la familia y para vengarse, se alía con los musulmanes y les facilita la entrada en España.

"El triste, de ver aquesto, - gran mancilla en sí tenía;
llorando de los sus ojos – de esta manera decía:
-Ayer era rey de España, - hoy no lo soy de una villa;
ayer villas y castillos, - hoy ninguno poseía;
ayer tenía criados – y gente que me servía,
hoy no tengo una almena – que pueda decir que es mía.
¡Desdichada fue la hora, - desdichado fue aquel día
en que nací y heredé – la tan grande señoría,
pues lo había de perder – todo junto y en un día!
¡Oh, muerte!, ¿por qué no vienes – y llevas esta alma mía
de aqueste cuerpo mezquino, - pues se te agradecería?"[1]

Muy cansado, muerto de hambre y de sed, el rey se va, camino de las montañas. Un pastor le ayuda a encontrar una ermita, donde vive un ermitaño que tiene más de cien años de edad. Don Rodrigo pide permiso para hacer penitencia ahí, y el ermitaño le pide a Dios que le revele la penitencia adecuada para el rey.

"Fuele luego revelado,
de parte de Dios, un día,
que le meta en una tumba
con una culebra viva,
y en esto tome penitencia

[1] *Romance De la derrota de Don Rodrigo*.

por el mal que hecho había."[1]

El rey acepta humildemente esta penitencia.

Don Juan es, sin duda, un gran pecador, en el *Burlador de Sevilla* confiesa que burlar a las mujeres es su mayor placer:

"Sevilla a veces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejarla sin honor."[2]

En *El Burlador de Sevilla* vemos a Don Juan burlando a Isabela, a la pobre pescadora Tisbea, y a la campesina Arminta. Intenta hacer lo mismo con doña Ana, pero ella se da cuenta a tiempo de que él no es el hombre que estaba esperando.

En *Don Juan Tenorio*, el héroe muestra la famosa lista, donde consta que ha seducido setenta y dos mujeres, y le contemplamos engañando a doña Ana y conquistando a doña Inés. En las otras versiones, las cosas ocurren más o menos de la misma manera.

Nos vemos obligados a admitir algo decepcionante: Don Juan no tiene realmente un arte de seducir; necesita mentir a las mujeres para que éstas caigan en sus brazos. Ni siquiera hace un gran esfuerzo de imaginación: no utiliza más que dos maneras de burlar a las mujeres. Cuando se trata de una mujer noble, se arregla para poder pasar por otro, cuya capa ha pedido prestada. En el caso de las pobres, las deslumbra con su nombre y sobre todo con la promesa de un matrimonio tan brillante.

Entonces, Don Juan no es el gran seductor que cree de costumbre la gente, y Kierkegaard tiene razón al observar que hay que emplear con cuidado la palabra "seductor" cuando hablamos de Don Juan.

Don Juan comete, de esta manera, muchos pecados: el de haber nacido, el de engañar a tantas mujeres, haciéndolas perder su honor, y sobre todo el gran pecado de matar al Comendador.

Hay tres términos en la ecuación: el amor, la muerte y la culpa. La culpa se paga con la muerte. Don Juan ha infringido las leyes humanas y las leyes divinas. Albert Camus observa que "Don Juan mismo considera normal ser castigado. Es la regla del juego"[3].

En el siglo XVII, el espectador del *Burlador de Sevilla* esperaba sin duda el castigo del héroe a lo largo de la obra. Don Juan era un pecador cuyos pecados eran tan graves, que no se le podía perdonar; tenía que morirse, sobre todo porque no prestaba atención a las advertencias recibidas, la cólera divina no le daba miedo, y no quería recapacitar. Se reía de su muerte, no pensaba nunca en ella, y no dejaba de repetir "Tan largo me lo fiáis", creía que tendría tiempo para arrepentirse y para arreglar las cosas. El drama de Don Juan comienza si el héroe tiene un momento de lucidez, se detiene a reflexionar, y comprende que no le queda mucho tiempo. Stendhal lo había dicho:

"Dans le feu de la jeunesse, quand toutes les passions font sentir la vie dans notre propre coeur et éloignent la méfiance de celui des autres, don Juan, plein de sensations et de bonheur apparent, s'applaudit de ne songer qu'à soi, tandis qu'il voit les autres hommes sacrifier au devoir; il croit avoir trouvé le grand art de vivre. Mais au

---

[1] *Romance de la penitencia de Don Rodrigo*.
[2] Molina, T. de - *El burlador de Sevilla*, Cátedra, Letras hispánicas, 1992, 1305-1309.
[3] Camus, A., *Le Don Juanisme*. In: *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942, p. 104.

milieu de son triomphe, à peine à trente ans, il s'aperçoit avec étonnement que la vie lui manque, il éprouve un dégoût croissant pour ce qui faisait tous ses plaisirs."[1]

Él también se arrepiente en el último momento y pide confesarse en todas las versiones dramáticas, empezando con *El Burlador de Sevilla*:

"Deja que llame
quien me confiese y absuelva."[2]

En *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, el héroe lamenta la muerte de doña Inés:

"Inocente doña Inés,
cuya hermosa juventud
encerró en el ataúd
quien llorando está a tus pies […]"[3]

Al comprender que se va a morir, Don Juan se acuerda de todos sus crímenes y lamenta que "la luz de la fe penetre tan tarde en su corazón" e, imaginando la cólera de Dios, cree que está perdido, que no podrá salvar su alma:

"JUAN. Tarde la luz de la fe
penetra en mi corazón,
pues crímenes mi razón
a su luz tan sólo ve.
Los ve… y con horrible afán:
porque al ver su multitud
ve a Dios en la plenitud
de su ira contra don Juan.
¡Ah! Por doquiera que fui
la razón atropellé,
la virtud escarnecí
y a la justicia burlé,
y emponzoñé cuanto vi.
Yo a las cabañas bajé
y a los palacios subí,
y los claustros escalé;
y pues tal mi vida fue,
no, no hay perdón para mí."[4]

Casi todos les Don Juanes del mito español se arrepienten en el último momento y terminan salvando su alma. Lo mismo ocurre, por ejemplo, en la obra *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* de Antonio de Zamora. Hablando con el espectro del Comendador, Don Juan comprende que su hora ha llegado y pide perdón a Dios. El Comendador le contesta que es afortunado si sabe aprovechar la eternidad de un instante:

"DON GONZALO
Ahora verás que al postrarte,
No fía en vano quien fía
En que Dios le desagravie.
DON JUAN
Ya lo veo, y pues mi muerte
Su justicia satisface,

---

[1] Stendhal, *Werther et Don Juan*. In: *De l'Amour*, Prietenii Cărții, Bucarest, 1993, p. 250.
[2] Molina, T. de, *El burlador de Sevilla*, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid, 1992, 2854 – 2855
[3] Zorrilla, J., *Don Juan Tenorio*, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid, 1994, 2944 – 2948
[4] Zorrilla, J., *Don Juan Tenorio*, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid, 1994, 3720 – 3737.

¡Dios mío, haced, pues la vida
Perdí, que el alma salve!
DON GONZALO
¡Dichoso tú, si aprovechas
La eternidad de un instante!
DON JUAN
¡Piedad, Señor! Si hasta ahora,
Huyendo de tus piedades,
Mi malicia me ha perdido,
Tu clemencia me restaures.
(Cae muerto)."[1]

En su lecho de muerte, Don Quijote lamenta haber arrastrado a Sancho en sus aventuras:

"Y volviéndose a Sancho le dijo: Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo. […] Señores, dijo Don Quijote, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuesas mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía, y prosiga adelante el señor escribano."[2]

También se arrepiente Leonora en *El celoso extremeño*, una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, aunque no había ofendido a su marido "sino con el pensamiento":

"Y comenzando a disculparse y a contar por extenso la verdad del caso, no pudo mover la lengua, y volvió a desmayarse"[3]. El adulterio no se lleva al cabo, pero el marido anciano de Leonora se muere en unos días a causa del disgusto provocado por ella y por el joven Loaysa. Pero antes de pasar a mejor vida le había pedido a su esposa que se casara con el joven. A pesar de esto, Leonora se siente muy culpable e infringe el deseo del difunto:

"Quedó Leonora viuda, llorosa y rica; y cuando Loaysa esperaba que cumpliese lo que él sabía que su marido en su testamento dejaba mandado, vio que dentro de una semana se entró monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad".[4]

Las mismas razones acarreaban las "congojas" de Ana Ozores en *La regenta* de Clarín, que "la anegaban en mares de tristeza, que parecían sin orillas"[5], y la hacían sumirse en la lectura de Santa Teresa de Jesús, o desfilar como penitente, descalza, en la procesión del Viernes Santo.

Ana es una mujer joven, de gran belleza, admirada y envidiada por todo el mundo. Se casa sin tener ningún conocimiento sobre el amor, y más tarde vive una pasión imposible.

Ella toca la mano de don Álvaro, pero no quiere confesarse que se ha sentido estremecida. Ella encuentra a don Álvaro en todas partes, pero no quiere admitir que le

---

[1] Citado por Díaz-Plaja, F. *El «Don Juan» español*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2000, p. 42-3.
[2] Cervantes, M. de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Impresos y revistas, Madrid, 1991, p. 856.
[3] Cervantes, M. de, *El celoso extremeño*, in *Novelas ejemplares*, II, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid, 1994, p. 134.
[4] *Ibidem*
[5] Alas, L. «Clarín», *La regenta*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 512

ha buscado en la iglesia, al teatro, por la calle… Ella conoce su deber y quiere seguir siendo virtuosa, a toda costa. Aunque nunca sea feliz. Un flirteo inocente es todo lo que se puede permitir

"Y sentía dolores y escalofríos al imaginarlo. Nunca, nunca accedería ella a satisfacer las ansias que consumaría el sacrificio, su don Víctor y nada más, es decir, nada; pero la nada era su dote de amor. ¡Mas renunciar a la tentación misma! Esto era demasiado. La tentación era suya, su único placer. ¡Bastante hacía con no dejarse vencer, pero quería dejarse tentar!"[1]

Ana se niega a acompañar a su marido y a sus amigos al teatro, para no encontrar ahí a don Álvaro. Se queda en casa y se arrepiente de su gesto:

"«Después de todo, era una tontería haber dado aquel desaire a la Marquesa, estando decidida a no comulgar al día siguiente. Pero, ¿y por qué no había de comulgar? ¿Era ella una beata con escrúpulos necios? ¿Qué tenía que echarse en cara? ¿En qué había faltado? Todo Vetusta en aquel momento estaba gozando entre ruido, luz, música, alegría; y ella sola, sola, allí en aquel comedor oscuro, triste, frío, lleno de recuerdos odiosos o necios, huyendo la ocasión de dar pábulo a una pasión que halagaría a la mujer más presuntuosa. ¿Era esto pecar? Nada tenía ella que ver con don Álvaro. Podía él estar todo lo enamorado que quisiera, pero ella jamás le otorgaría el favor más insignificante. Desde ahora, ni mirarle siquiera. Estaba decidida. ¿Qué había de confesar? Nada. […]»"[2]

El esposo de Ana y los amigos han hecho un programa de diversiones y de espectáculos, pero Ana no quiere divertirse o pasear, ya que tiene miedo de ver a don Álvaro:

"Aquel programa famoso de distracciones y placeres formado entre Quintanar y Visitación había empezado a caer en desuso a los pocos días, y apenas se cumplía ya ninguna de sus partes. Al principio Ana se había dejado llevar a paseo, a todos los paseos, al teatro, a la tertulia de Vegallana, a las excursiones campestres; pero pronto se declaró cansada y opuso una resistencia pasiva que no pudieron vencer don Víctor y la del Banco."[3]

Ella quiere huir de la realidad, se aisla, pensando que al apartarse del mundo y viviendo en soledad podrá olvidar su pasión culpable. Pero el amor sigue siendo muy fuerte, ella sigue amando a don Álvaro Mejía. No puede luchar en contra de este amor. Ana va aun más lejos: trata de ensimismarse contemplando a Dios, tiene una crisis religiosa y lee las obras de Santa Teresa. Toma parte a una procesión, y eso asombra a todo el mundo. Ana se convierte en la atracción de la procesión, toda la ciudad la quiere ver:

" -¡Ya llega, ya llega! –murmuraban los socios del Casino apiñados en los balcones, codeándose, pisándose, estrujándose, los músculos del cuello en tensión, por el afán de ver mejor el extraño espectáculo, de contemplar a su sabor a la dama hermosa, a la perla de Vetusta, rodeada de curas y monagos, a pie y descalza, vestida de nazareno, ni más ni menos que el señor Vinagre, el cruelísimo maestro de escuela.

Como una ola de admiración precedía al fúnebre cortejo; antes de llegar la procesión a una calle, ya se sabía en ella, por las apretadas filas de las aceras, por la muchedumbre asomada a ventanas y balcones que «la regenta venía guapísima, pálida, como la Virgen a cuyos pies caminaba». No se hablaba de otra cosa, no se pensaba en

---

[1] Alas, L. «Clarín», *La Regenta*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 299.
[2] *Idem*, p. 303.
[3] *Idem*, p. 442.

otra cosa. Cristo tendido en su lecho, bajo cristales, su Madre de negro, atravesada por siete espadas, que venía detrás, no merecían la atención del pueblo devoto; se esperaba a la regenta, se la devoraba con los ojos…"[1]

Al enterarse de la intención de Ana, su marido está horrorizado:

" -[…] Señores, mi mujer está loca… Yo creo que está loca… Lo he dicho mil veces… El caso es… que cuando yo creía tenerla dominada, cuando yo creía que el misticismo y el Provisor eran agua pasada que no movía molino… cuando yo no dudaba de mi poder discrecional en mi hogar… a lo mejor, ¡zas!, mi mujer me viene con la embajada de la procesión."[2]

Ana no puede resistir y acaba entregándose a esta pasión culpable. Su marido se muere en un duelo, matado por el amante de Ana, y, al final de la novela, ella se sentirá culpable de la muerte de su marido:

"Ocho días había estado Ana entre la vida y la muerte, un mes entero en el lecho sin salir del peligro, dos meses convaleciente, padeciendo ataques nerviosos de formas extrañas, que a ella misma le parecían enfermedades nuevas cada vez".[3]

Ana Ozores teme perder la razón a causa de los remordimientos:

"Otra vez tuvo miedo a morir, otra vez tuvo el pánico de la locura, la horrorosa aprensión de perder el juicio y conocerlo ella; y otra vez este terror, superior a todo espanto, la hizo procurar el reposo y seguir las prescripciones de aquel médico frío, siempre fiel, siempre atento, siempre inteligente.

Días enteros estuvo sin pensar en su adulterio ni en Quintanar; pero esto fue al principio de la mejoría; cuando el cuerpo débil volvió a sentir el amor de la vida, a la que se agarraba como un náufrago cansado de luchar con el oleaje de la muerte oscura y amarga.

Con el alimento y la nueva fuerza reapareció el fantasma del crimen. ¡Oh, qué evidente era el mal! Ella estaba condenada. Esto era claro como la luz. Pero a ratos, meditando, pensando en su delito, en su doble delito, en la muerte de Quintanar sobre todo, al remordimiento, que era una cosa sólida en la conciencia, un mal palpable, una desesperación definida, evidente, se mezclaba, como una niebla que pasa delante de un cuerpo, un vago terror más temible que el infierno, el terror de la locura, la aprensión de perder el juicio; Ana dejaba de ver tan claro su crimen; no sabía quién discutía dentro de ella, inventaba sofismas sin contestación, que no aliviaban el dolor del remordimiento, pero hacían dudar de todo, de que hubiera justicia, crímenes, piedad, Dios, lógica, alma… Ana."[4]

Culpable se siente a su vez Mosén Millán en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender, ya que su mediación no consigue salvar al joven Paco, sino le lleva directamente a la muerte, en un estremecedor episodio de la guerra civil:

"A través de la ventanilla, Mosén Millán miraba al cielo y, recordando la noche en que con el mismo Paco fue a dar la unción a las cuevas, envolvía el reloj en el pañuelo, y lo conservaba cuidadosamente con las dos manos juntas. Seguía sin poder rezar. Pasaron junto al carasol desierto. Las grandes rocas desnudas parecían juntar las cabezas y hablar. Pensando Mosén Millán en los campesinos muertos, en las pobres

[1] *Idem*, p.669.
[2] *Idem*, p. 667.
[3] *Idem*, p. 779.
[4] *Idem*, p. 781.

mujeres del carasol, sentía una especie de desdén involuntario, que al mismo tiempo le hacía avergonzarse y sentirse culpable."[1]

En *La vida invisible*, Juan Manuel de Prada analiza este sentimiento a través de varios personajes, y escribe unas de las páginas más antológicas sobre el tema.

Tom Chambers es uno de ellos. Héroe de la guerra de Vietnam, este protagonista aguanta pacientemente todas las torturas y todo el sufrimiento que supone su condición de prisionero para expiar las culpas de una adolescencia gamberra: cuando acababa de cumplir catorce años, paseando con los amigos por el parque, el adolescente Chambers había descubierto que los rasgos de la vendedora de folletos religiosos coincidían con los de una famosa *pin up* de los años cincuenta. Averiguando detalles de la juventud de la mujer, había aprovechado los datos para amenazarla y aterrorizarla. Llega incluso a chantajearla con la publicación de unas fotos antiguas que en realidad él ni siquiera había visto, pero le bastaban los rumores que aseguraban la existencia de tales imágenes comprometedoras. Cuando Fanny acude a la cita, para dejar el sobre pedido en el sitio indicado de Chambers, éste la contempla y se siente invadido por la piedad y por la tristeza:

"Cuando los abrió vio venir a Fanny Riffel por Milwaukee Avenue; tardó en reconocerla, porque aquella estampa de mendiga o ectoplasma que mantuvo mientras repartió folletos religiosos en Lincoln Park se había deteriorado aún más, hasta aproximarla a la de esos vagabundos que hurgan en los cubos de basura y se alimentan de corruscos y desperdicios. Parecía un mueble desportillado y a punto de descuajaringarse; caminaba bajo los efectos de una marejada, entrampándose con el bordillo de la acera y acto seguido apoyándose –derrengándose, casi- sobre las fachadas de algún almacén abandonado, en bandazos que al adolescente Chambers le hicieron temer por su vida. El cabello cortado a trasquilones le había crecido hasta formar vedijas enmarañadas; el vestido de penitente delataba la renuncia al jabón y a la plancha. A medida que se aproximaba al lugar donde se hallaba apostado, el adolescente Chambers pudo distinguir sus facciones erosionadas de vigilias, hinchadas de barbitúricos o quizá tumefactas por la pura fermentación del dolor, que asomaba a los poros de su piel, formando vejiguitas de un humor agrio y amarilloso. Y pudo distinguir, sobre todo, con un pinchazo de compunción, sus ojos de un azul vivísimo e indemne, un azul casi mineral que discrepaba de las facciones desmoronadas. El adolescente Chambers reparó entonces en que no hubiese sido necesario agazaparse detrás de aquella pilastra herrumbrosa, porque Fanny ya no veía la vida física; habitaba un infierno puramente espiritual, invisible y atosigante como aquel acosador telefónico que cada noche sobresaltaba su duermevela para solicitarle –para exigirle- inmundicias siempre renovadas, siempre horrendas."[2]

Chambers se siente muy culpable, incluso desea socorrerla, pero no se atreve:

"Fanny pasó a su vera, estólida y abstraída, cruzó la calle tropezándose con las grietas del asfalto y dejó al pie de la farola la ofrenda puerca que le había reclamado –que le había exigido- su tirano; luego siguió caminando con sus andares de marejada, sin volver la cabeza, siguiendo al pie de la letra las instrucciones recibidas. Cuando el pinchazo de la compunción cedió paso al empuje de la piedad, el adolescente Chambers abandonó su escondrijo, dispuesto a auxiliar a la vagabunda, dispuesto a brindarle su báculo, para ayudarla a cruzar los páramos de la vida invisible y, de paso, purgar su pecado. Pero cuando ya estaba a punto de alcanzarla sintió que le faltaba el valor; la

[1] Sender, R. J., *Réquiem por un campesino español*, Destinolibro, Barcelona, 1996, p. 103.
[2] Prada, J.M., *La vida invisible*, Espasa Calpe, Madrid, 2004, p. 128.

ventana de un almacén abandonado, expoliada por los pedruscos y el ventarrón que azota los arrabales de Chicago, le escupió, multiplicado en cada puñal de vidrio que aún aguantaba encajado en su marco, el rostro de un delincuente convicto que abomina de sus culpas cuando ya es demasiado tarde. Fanny Riffel se alejaba hacia el ocaso, se alejaba hacia el olvido."[1]

Fanny desaparecerá, y Chambers tratará de olvidar el asunto:

"No pasó ni un solo día sin que pensara en Fanny. Pero este recuerdo, que durante los primeros meses dolía como una estocada, se fue haciendo borroso con el paso de los años. Creo que llegué a convencerme de que nada había ocurrido, de que todo había sido fruto de mi imaginación. […] Seguía pensando en Fanny, pero la culpa se fue diluyendo en una especie de pena o una nostalgia. Llegué a convencerme de que lo mío había sido una travesura sin demasiada importancia. […] Una travesura que todavía te hace sonrojar cuando la recuerdas, pero que llegas a considerar insignificante. Son increíbles los mecanismos que ingeniamos para esconder nuestros trapos sucios."[2]

Más tarde, en el campo de prisioneros de Hanoi, donde "no regía la Convención de Ginebra; los presos eran sometidos a torturas que despedazaban antes su paciencia que su carne"[3], a Chambers se le mete en la cabeza que se merecía todos los tormentos padecidos por lo que le había hecho a Fanny, y que aquélla era una buena manera de expiar su culpa. Así que nada ni nadie conseguirá arrancarle alguna información:

"Cuando los carceleros del Hanoi Hilton decidieron aplicarle torturas más ensañadas, el recluta Chambers temió que la debilidad de la carne traicionase la fortaleza del espíritu; pero pronto descubrió que la carne es el excedente fardo que habían arrojado sobre sus hombros para poner a prueba la determinación de su designio. Ni la barra de hierro que acardenalaba su piel, quebrando costillas y clavículas, ni la picana que descargaba electricidad sobre sus testículos lograron inmutar esa determinación; gritaba hasta el paroxismo, sentía el golpe brusco de la sangre en el paladar, los contornos de aquella mazmorra se desdibujaban en una indistinta niebla, pero su espíritu permanecía ajeno a la depauperación de su envoltura carnal"[4]

Sigue vivo gracias a un cálculo de los carceleros, que esperan utilizarlo para negociar en caso de victoria de los americanos. Seis años durará la estancia en esa cárcel. De vuelta a Chicago, Chambers se prepara para "cumplir las estaciones de su personal calvario"[5]: quiere encontrar a Fanny Riffel, y ayudarla hasta el fin de sus días, esto se convierte en la nueva meta de su vida. Después de muchos esfuerzos sin resultado, da con ella cuando menos lo espera, y cuando está a punto de renunciar. Fanny padece esquizofrenia, y está en un manicomio, donde Chambers se coloca de vigilante. Los siguientes veinte años Chambers los dedicará a Fanny, estando a su lado, y tratando de aliviarle el sufrimiento:

"Fueron veinte años de abnegación minuciosa y constante, en los que el celador Chambers, enfrentado en solitario ante la inmensidad del miedo, se debatía en una batalla que los psiquiatras habían desestimado; veinte años, cada uno con sus correspondientes días y noches, en que cada avance infinitesimal, doloroso como la extracción de una espina que ha echado raíces, era desbaratada luego por retrocesos

[1] *Idem*, p. 129.
[2] *Idem*, p. 130.
[3] *Idem*, p. 131.
[4] *Idem*, p. 133.
[5] *Idem*, p. 134.

repentinos, tan sencillos y ensañados como el manotazo que derruye un castillo de naipes. Pero después de esos veinte años, los responsables del Hospital (del manicomio) Chicago-Read apreciaron en Fanny síntomas de curación suficientes para incluirla en sus programas de régimen abierto; y unos meses más tarde, con el aval del departamento de servicios sociales del estado de Illinois, lograron que su internamiento en Chicago-Read concluyese."[1]

Pero Tom Chambers no es el único personaje de esta novela que se siente culpable. El verdadero protagonista es Alejandro Losada, un escritor que viaja a Chicago. En el avión conoce a Elena, una joven guapa y llena de vida. Alejandro está comprometido con Laura, falta poco para la boda, pero viendo a Elena no puede resistir la tentación de flirtear, y está a punto de traicionar a su novia. No ocurre nada, el adulterio no llega a consumarse porque en el momento justo suena el teléfono y Alejandro reacciona. A pesar de esto, Alejandro se sentirá culpable de haber querido engañar a Laura:

"Todo este exordio para reconocer que había traicionado a Laura. La había traicionado sin llegar siquiera a traicionarla, porque las circunstancias me lo impidieron, pero mi deslealtad fallida, que yo había pretendido confinar en los sótanos de la vida invisible, creyendo que allí moriría por asfixia o inanición, había echado raíces como la semilla que anhela ser árbol, se había ramificado en mil imprevistos renuevos, había crecido con esa pujanza que tienen algunas hierbas un poco antes de hacerse maleza, un poco antes de hacerse impenetrable bosque."[2]

Serán vanos todos sus esfuerzos de tranquilizarse, de apaciguar su conciencia:

"«No ha sucedido nada», me repetía sin descanso […] «No ha sucedido nada; nada se ha consumado», trataba de convencerme, confinando aquel rapto de debilidad que casi trabó nuestros cuerpos en el sótano de los pecados nonatos, de las fechorías frustradas, de las faltas que ni siquiera llegamos a cometer, puesto que sólo tuvieron una vida mental, puramente especulativa. No había daño alguno que reparar, ni consecuencias funestas que lamentar; de mis labios no había brotado ninguna palabra que me comprometiera con ataduras de las que luego resultaría difícil desliarse; no había tampoco testigos que pudieran recriminar mi actitud (Laura no estaba allí, Laura no podía verme), ni peligro de que tan extemporáneo desliz se repitiese, puesto que en Madrid me aguardaba el antídoto contra cualquier tentación, una mujer a la que veneraba, una mujer con la que había decidido fundir mis días. En el colmo de la bellaquería, me consolaba argumentando que mi tropiezo no había obedecido al deseo de saciar un apetito, sino a un impulso altruista, quizá demasiado solícito, de aligerar el dolor ajeno, y trataba de aquietar mis remordimientos diciéndome: «Mañana mismo no recordaré este episodio, o lo recordaré diluido en la sombra de una noche absurda, como en la resaca etílica recordamos las travesuras que protagonizamos en estado de embriaguez»."[3]

Se sentirá también culpable de haber agravado la enfermedad de Elena, una mujer perturbada, que había perdido la razón por un desengaño amoroso. Ésta es la reacción de Alejandro, cuando vuelve a ver a Elena, y descubre que sus sospechas no eran infundadas; Elena ejercía la prostitución en la Casa de Campo:

"-No puede ser cierto, no puede ser cierto…

[1] *Idem*, p. 140.
[2] *Idem*, p. 11
[3] *Idem*, p. 186.

Repetí esta frase diez o quince veces, como quien pronuncia un ensalmo o una letanía, con el deseo inconcebible de borrar o al menos detener el universo físico."[1]

Por eso, será capaz de seguir el rastro de Elena en una red de prostitución, la buscará durante meses enteros, y hasta arriesgará su vida, enfrentando a individuos peligrosos como Morcea. También le sacrificará su relación con Laura.

Este doble arrepentimiento inspira al autor unas de las palabras más expresivas y emocionantes que se han escrito sobre la culpa:

"Hay una vida invisible, subterránea como un venero, por debajo de esta vida que creemos única e invulnerable, o quizá sobrevolándola, como una ráfaga que parecía inofensiva y que, sin embargo, se inmiscuye en los huesos, dejándonos su beso estremecido. Cuando esa vida invisible nos roza sentimos por un instante que la tierra nos falta debajo de los pies. Es una impresión fugaz, un sobresalto que apenas dura lo que dura una extrasístole, lo que dura la impresión de caída en las fases de duermevela que preceden al sueño, lo que dura el contacto furtivo y viscoso de la culpa cuando mentimos atolondradamente, sin saber siquiera que estamos mintiendo y, desde luego, sin vislumbrar las consecuencias de esa mentira. Pero del mismo modo que el corazón ya restablecido guarda memoria de aquella palpitación que resintió su cadencia, del mismo modo que la vigilia alberga nebulosamente el recuerdo de aquella caída ingrávida que prolongó nuestro sueño, del mismo modo que la conciencia nos aflige con una suerte de dolor retrospectivo cada vez que evocamos nuestra mentira piadosa o involuntaria, así la vida invisible que se cruzó en nuestro camino arroja su reverberación sobre nuestra vida física, que creíamos indemne y a salvo de zozobras. A veces, esa vida invisible adquiere la textura prolija e intrincada de un tapiz, a veces la envolvente diafanidad de una gasa; cuando rozamos muy sutilmente su tejido nos replegamos, pusilánimes o escarmentados, como el caracol se repliega en su concha, pero a nuestro refugio nos llevamos para siempre la reminiscencia de ese contacto que es vívido y perdurable como una culpa que se pudre, obstinado como esos secretos que hubiésemos preferido no llegar a conocer."[2]

La conclusión de esta historia contada por Juan Manuel de Prada es que los secretos acaban haciendo mucho daño, y es mejor decir la verdad a tiempo:

"A la postre, el secreto, que creíamos recluido en las mazmorras del remordimiento, aislado en esas bodegas que la vida invisible excava en nuestro pasado, indescifrable para quienes nos rodean, acaba mostrándose como el ahogado acaba ascendiendo a la superficie del agua después de haber anidado un tiempo en el lecho del río, enredado entre el légamo y las algas. Sólo que, para entonces, el ahogado se ha convertido en un amasijo de carne corrompida, mordisqueando por los lucios que hallaron en él su pitanza y convirtieron su fisonomía en un borroso y nauseabundo jeroglífico. También los secretos, como los cadáveres de los ahogados, acaban mostrando su rostro de pavorosa hinchazón, tarde o temprano."[3]

**Bibliografía**

Alas, L. «Clarín», *La regenta*, Espasa Calpe, Madrid, 1999

Camus, A. – *Le Don Juanisme.* In: *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942

Cervantes, M. de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Impresos y revistas, Madrid, 1991

[1] *Idem*, p. 605.
[2] *Idem*, p. 9.
[3] *Idem*, p. 10.

Cervantes, M. de, *El celoso extremeño*, in *Novelas ejemplares*, II, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid, 1994
Molina, T. de, *El burlador de Sevilla*, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid, 1992
Prada, J.M., *La vida invisible*, Espasa Calpe, Madrid, 2004
Sender, R. J., *Réquiem por un campesino español*, Destinolibro, Barcelona, 1996
Zorrilla, J., *Don Juan Tenorio*, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid, 1994

# *"EJ QUE", "ETTO", "SECIÓN": INTERPRETACIÓN FONOLÓGICA DE ALGUNAS TENDENCIAS DEL ESPAÑOL PENINSULAR ACTUAL*

**Joan LLINÀS SUAU**
**Universitatea din Bucureşti**

***Resumen:*** *El presente estudio pretende aportar una explicación fonológica a una serie de fenómenos de índole fonética que están extendiéndose en el español hablado en la península, entre los cuales el paso de [k] a [x] en determinados contextos, la reducción de dos consonantes a una sola y la asimilación de [s] a [t] en determinados contextos.*
***Palabras clave****: explicación fonológica, español hablado, reducción, asimilación.*

## 1. Introducción

Actualmente no resulta extraño captar entre la juventud determinados fenómenos de orden fonético hasta ahora ligados a grupos sociales concretos aplicando parámetros sociolingüísticos (edad, origen, nivel cultural, etc.). Por otra parte, estos fenómenos no son extraños tampoco en televisión. Presentadores de programas denominémoslos serios (telediarios, documentales, etc.) e incluso gobernantes (ministros, senadores, etc.) pueden llegar a ofrecer muestras de estos fenómenos hasta hace poco, como decíamos, relacionados con diferentes variables sociolingüísticas.

Esta serie de fenómenos, asimismo, se encuentran en relación con otras tendencias del español peninsular actual, especialmente en el dominio de la morfología verbal, como pueda ser el desuso del condicional compuesto y el retroceso del uso del subjuntivo (especialmente pretérito y tiempos compuestos). Todo ello son muestras de tendencias evolutivas en esta lengua que, si recientemente marcaban la producción oral de un sector de la población, actualmente parecen extenderse al conjunto de hablantes de esta lengua. Si la extensión según el factor edad no sorprende (los sectores más jóvenes adaptando estas innovaciones más fácilmente), quizás no deja de sorprender que últimamente algunas de estas tendencias parecen registrarse en ámbitos (la televisión) a las que teóricamente se supone el uso de una variedad más estándar o normativa de la lengua.

Con todo, esta presentación no aportará datos en forma de informantes o de grabaciones reales sino que se centra en señalar estos fenómenos e intentar explicarlos desde el punto de vista de la teoría fonológica.

## 2. Datos

Se ofrecen a continuación ejemplos de los fenómenos que serán tratados.

### 2.1. /s/ + /k/ (resultado fonético: [xk])

Ejemplificaremos el caso con la muletilla "es que", tan utilizada en español, la cual actualmente no es en absoluto extraño oírla pronunciada ['exke], es decir con una fricativa velar sorda ([x]) clara, ni siquiera con una aspiración (['e$^{h}$ke]), como podía escucharse hasta ahora. Esta pronunciación con elemento fricativo es general actualmente en el contexto /s/ + /k/, sea dentro de una palabra o producto del contacto.

En ambos casos, /s/ se encuentra en posición implosiva, de coda silábica, y /k/ en posición explosiva o abertura. En los siguientes ejemplos, en lugar del elemento subrayado por tanto, se puede apreciar la aparición del elemento fricativo indicado: "es que", "asco", "las cosas", "los colores", "estás cansado", etc.

2.2. /s/ + /t/ (resultado fonético: [tt])

En este caso es habitual oír la asimilación del primer elemento al segundo, de manera que el resultado es una verdadera geminación: "esto" ['etto], "está" [et'ta]. Por regiones y según factores sociolingüísticos era frecuente que se diera en este grupo una aspiración del primer elemento ("esto" ['e$^{h}$to]). Señalamos de nuevo, por una parte, la extensión del fenómeno fuera de las coordenadas señaladas y, por otra, su evolución hacia la geminación completa, sin que ello signifique que la pronunciación aspirada de /s/ haya desaparecido en las zonas donde era habitual ni en los colectivos sociales en que hasta ahora se daba.

2.3. /k/ + /θ/ (resultado fonético: [θ])

Nos referimos aquí únicamente a la reducción del grupo /k/ + /θ/ a /θ/: "sección" pronunciado [se'θjon], "colección" [kole'θjon], "reducción" [reðu'θjon], etc. En definitiva, la reducción del grupo /kθ/ a [θ].

3. Interpretación fonológica

Estos hechos merecen la atención del investigador y permiten su explicación en el marco de la teoría fonológica.

En primer lugar, cabe señalar que los segmentos que sufren modificación (/s/ y /k/) se encuentran en posición implosiva o de coda silábica. Esta posición postnuclear es especialmente débil si se tienen en cuenta parámetros articulatorios. En español esta posición es todavía más débil si cabe: en primer lugar, los grupos de dos o más consonantes presentan restricciones a final de palabra. De hecho, no se dan, exceptuando ejemplos provenientes de neologismos ("bíceps", "tríceps").

En segundo lugar, en el interior de la palabra los grupos biconsonánticos en posición intervocálica se reducen a aquellos formados por oclusiva o labiodental (/f/) seguidos de líquida alveolar (/l/, /r/), excepción hecha de */tl/ y */dl/. En los grupos triconsonánticos, si las dos últimas consonantes pertenecen a los grupos mencionados en el párrafo anterior éstas se agrupan en la misma (segunda) sílaba; la única combinación posible de dos consonantes en posición implosiva (coda silábica) está constituida por el grupo /n/ + /s/. De la misma manera, la única combinación posible de cuatro consonantes en posición intervocálica se reduce a la combinación /n/ + /s/ seguida de los grupos biconsonánticos que no se separan en esta posición intervocálica. Remitimos a la bibliografía para ejemplos de estos casos.

Por tanto, se puede afirmar que en español la posición de coda silábica (implosiva) es especialmente débil o, en otras palabras, que se trata de una posición marcada.

Finalmente, los casos aquí estudiados no eran extraños a determinadas variedades del español, sean geográficas o dependientes de variables sociolingüísticas. Así, el caso /s/ + /k/ tenía como resultado la aspiración del segmento fricativo: "esto" (['e$^{h}$to]), "es que" (['e$^{h}$ke]). /s/ + /t/ (véase 2.2.) podía tener como resultado, según los

parámetros apuntados, también la aspiración del elemento fricativo: "esto "[‘e$^{h}$to], "está" [e$^{h}$’ta]. Es decir que parece extenderse la tendencia a no pronunciar como fricativa la consonante /s/ cuando se encuentra en posición implosiva.

En estas condiciones (coda como posición marcada y la tendencia en español a evitar grupos consonánticos) se propone una interpretación de estos datos. En el caso /s/ + /k/ y /s/ + /t/ se da una etapa anterior a la actual de aspiración de la fricativa. Esta fricación debe entenderse como una relajación articulatoria: al aspirarse la consonante el esfuerzo (la energía) articulatorio es menor, lo cual facilita su pronunciación. El siguiente paso, en el caso /s/ + /k/, consiste en la asimilación completa del lugar de articulación (velar) de /k/, lo cual facilita un grado más la articulación del grupo, dando como resultado [xk] (ambos segmentos compartiendo la sonoridad negativa). Cabe señalar que la vocal que precede a [x] suele abrirse, especialmente en el caso de /e/ y /o/, como sucede en general en español cuando estas vocales están seguidas de /x/ ("ojo", "eje").

En el caso del grupo /s/ + /t/, en que también ambos segmentos son [- sonoros], de la aspiración del segmento fricativo se llega a la completa asimilación de la primera consonante a la segunda (se asimilan tanto el lugar de articulación dental como el modo oclusivo), dando como resultado la geminación de la segunda consonante ([tt]). En términos articulatorios, el resultado es una mayor facilidad en la pronunciación (articulación) del grupo, lo cual concuerda con lo apuntado anteriormente sobre la posición de coda como marcada.

El último grupo del cual nos hemos ocupado en 2.3. (/k/ + /θ/ ) no contiene la fricativa /s/, sin embargo en él de nuevo la consonante que se ve afectada es la que se encuentra en posición implosiva o de coda. El resultado que parece extenderse hoy en día en la eliminación o caída de la consonante velar (/k/), hecho que remite a la tendencia en español a la sílaba abierta. Después de una posible primera fase de aspiración o incluso asimilación total a la segunda consonante ("colección": [kole$^{h}$’θjon], [koleθ’θjon]), el resultado hoy en día apunta a la caída de /k/. Para esta solución cabe suponer un estadio anterior de asimilación total a la segunda consonante ([koleθ’θjon]) que permitiría su posterior caída ([kole’θjon]) al recibir una interpretación redundante. De nuevo la explicación proviene del dominio de la fonética articulatoria (tanto la asimilación como la posterior caída) en términos de facilidad en la pronunciación o de uso de menor energía articulatoria. Todo ello, por otra parte y como ya se ha señalado, encaja perfectamente en las tendencias del español en lo que se refiere a la formación de sílabas.

## 4. A modo de conclusión

Se han analizado tres fenómenos del español actual en los cuales se ve afectada la primera consonante de un grupo de dos, consonante que se encuentra en posición implosiva o de coda silábica. Esta posición hemos visto que en español es de por sí una posición marcada (débil). Asimismo, esta lengua presenta numerosas restricciones en lo que atañe a grupos consonánticos intervocálicos y todavía más en posición final absoluta de palabra. Por otra parte, estos fenómenos no eran extraños en determinadas variedades del español, sean estas geográficas o determinadas por parámetros sociolingüísticos.

Se ha querido señalar, precisamente, la extensión de estas tendencias (¿latentes?) al español general, pudiéndose constatar en ámbitos y personas en que hasta hace poco no eran previsibles tales tendencias.

Finalmente, estos datos y su interpretación propuesta concuerdan con otros fenómenos que se dan en la actualidad referentes a consonantes en posición implosiva o de coda silábica; así, actualmente no sorprenden asimilaciones totales del tipo [rep'peta] ("respeta") o [attwa'θjon] ("actuación"), en que el primer segmento se ha asimilado completamente al segundo. La explicación dentro del marco de una teoría fonológica proviene de la posición de coda silábica (marcada en español) y se plantea en términos de articulación (el resultado implicando siempre menor energía articulatoria). Como se ha apuntado, es de señalar su extensión al conjunto de hablantes de español (peninsular).

**Bibliografía**


Alvar, M., *Manual de dialectología hispánica*. *El español de España*, Ariel, S.A., Barcelona, 1996

Alvarez de Dourojeanni, G. et al., *Una aproximación al estudio de la sociolingüística*, Universidad de Lima, Facultad de Ciencias Humanas, 1990

Brosnahan & Malmberg, *Phonetics*, W. Heffer & Sons, Cambridge, 1970

Chomsky & Halle, *The Sound Pattern of English*, Harper & Row, Nueva York, Evaston y Londres, 1968

D'Introno, F., del Teso, E., Weston, R., *Fonética y fonología actual del español*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995

D'Introno, F., Sosa, J.M., „Elisión de la /d/ en el español de Caracas: aspectos sociolingüísticos e implicaciones teóricas", en Núñez Cedeño, R.A., Páez Urdaneta, I., Guitart, J. M. (eds.), *Estudios sobre la fonología del español del Caribe*, La casa de Bello, Caracas, 1986

Dols, N., *La silabificación en el catalán de Mallorca*, Hispanorama 65, 22 – 26, 1993b

García de Diego, V., *Manual de dialectología española*, 2ª ed., Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1959

Gili Gaya, S., *Elementos de fonética general*, BRH, Ed. Gredos, Madrid

Lapesa, R., *Historia de lengua española*, 8ª ed., BRH, Ed. Gredos, Madrid, 1980

Malmberg, B., *La fonética*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976

Martinet, A., *Éléments de linguistique générale*, Librairie Armand Colin, París, 1960

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 Universitãţii Bucureşti, Bucureşti, 1975

Wheeler, M., *Distinctive features and natural classes in phonological theory*, Journal of Linguistics 8, págs. 87 – 102, 1972

Zamora Vicente, A., *Dialectología española*, BRH, Ed. Gredos, Madrid, 1960

# *LE LANGAGE JURIDIQUE*
# *– ENJEUX POUR LA LINGUISTIQUE ET LA DIDACTIQUE-*

**Laura CÎȚU**
**Universitatea din Pitești**

***Résumé:*** *Le langage juridique constitue, dans le cadre des langages spécialisés, un terrain particulièrement propice pour les approches orientées vers l'interdisciplinarité. Une description scientifique solide de la langue utilisée dans ce domaine engage des connaissances approfondies du ou des systèmes juridiques impliqués par le ou les codes respectifs. En faisant le tour des caractéristiques linguistiques majeures de ce type de langage, nous mettrons en évidence des pistes à exploiter par le linguiste et le didacticien de la langue. Celui-là trouvera dans ce type de langage un bassin de données généreux pour la modélisation théorique et la linguistique appliquée, alors que celui-ci est invité à la réflexion sur de nouvelles stratégies d'apprentissage de la langue juridique, et, par son biais, de la langue générale.*

Mots-clés : *langage juridique, langages spécialisés, code, stratégies*

0. L'enseignement d'une langue étrangère, en l'occurrence le français, comporte une dimension essentielle que les enjeux actuels de la société européenne obligent les professionnels de la langue de valoriser et d'exploiter: les langages de spécialité. La complexité du domaine est telle que, pour pouvoir répondre aux tâches qu'il lui incombe, l'enseignant de la langue est contraint à une remise en question permanente de l'aire de ses compétences. Ce qui débouche souvent sur des choix très précis, exigeant une formation spécifique dans le champ de l'interdisciplinarité. Aussi peut-on déjà parler d'enseignants du français économique ou du français technique, domaines privilégiés d'ailleurs à cet égard. Preuve en est le nombre impressionnant d'ouvrages que l'on peut retrouver sur le marché, ouvrages de toutes sortes destinés à l'apprentissage du français économique ou dictionnaires pour la plupart lorsqu'il s'agit du français technique.

Sans avoir fait un travail de statistique générale sur l'état des choses concernant chacun des langages de spécialité, nous avons aisément pu constater cependant qu'en matière de **français du droit** , les instruments de travail – cours, manuels, méthodes - sont très rares. Nous n'essaierons non plus de dégager les causes possibles de cette situation. Nous nous contenterons de relever certains aspects particuliers de ce que représente d'une part la matière à aborder – le langage juridique -, et d'autre part le défi assumé par l'enseignant l'ayant choisi comme objet de son activité. Nous espérons ainsi à l'éveil d'un intérêt accru pour ce champ d'investigation qui pourrait fournir des acquis remarquables aussi bien à la didactique qu'à la grammaire contrastive et à la traductologie.

**1.** Le statut du langage juridique est particulier parmi les autres langages de spécialité, à tel point que l'on a pu proposer l'institution d'une *linguistique juridique* en tant que branche distincte du savoir (G. Cornu: 2000, p. 8 e.s.), ayant pour objet l'étude de tous les moyens linguistiques qu'utilise le droit. Particulièrement, la linguistique juridique constituerait une science appliquée de la linguistique générale. En fait, l'interaction du droit avec la langue commune est si complexe que cette discipline de la linguistique juridique devrait plutôt être définie comme une étude simultanée du *langage du droit* **et** *du droit du langage*. Le premier volet envisage les discours et les énoncés du discours du droit, normes, décisions, conventions, déclarations,

négociations, etc., alors que le second porte sur la nature du langage général, qui constitue lui-même l'objet de règles, ne seraient-ce que celles qui forment la *norme linguistique*. Le mariage de la linguistique et du droit est, par ailleurs, prouvé par l'existence, auprès de la Cour de justice européenne, d'une Direction de la traduction qui compte plus de 200 juristes linguistes assurant la transposition des textes juridiques dans les langues des pays membres de l'Union. Cela témoigne de l'importance capitale que revêt la traduction des actes de la Communauté au sein de l'Union européenne. L'impact que le sujet du langage juridique exerce dans ce contexte sur l'apprentissage du FLE et du français de spécialité nous paraît d'une importance axiomatique. En même temps, la spécificité du champ juridique se dessine de façon distincte par rapport à d'autres domaines scientifiques, et l'élaboration de stratégies d'apprentissage particulières surgit comme une nécessité indéniable.

**1.1.** Puisque la première difficulté à laquelle on pense quand il s'agit des langages de spécialité est relative à la terminologie, c'est-à-dire au vocabulaire du domaine[1], un examen succint de ce niveau fonctionnel fera surgir d'emblée une première particularité. Le vocabulaire juridique est soumis à une double contrainte qui peut prendre l'air d'une antinomie, sans qu'il en soit cependant ainsi. S'adressant de par sa nature à tous les citoyens, le langage du droit doit être *accessible*. La maxime « Nul n'est censé ignorer la loi » témoigne de la fonction sociale du langage juridique, qui devient par là un langage public, un langage civique. Aucun autre langage de spécialité ne détient ce rôle. Pour ce qui est de la terminologie juridique française, il faut noter que, malgré l'effort de modernisation du langage judiciaire et de simplification du langage législatif que les pouvoirs publics français déploient, ceci reste fort marqué par un style archaïsant. Car, cet effort d'accessibilité ne pourrait pas viser à la vulgarisation du droit et à l'amputation de sa dimension intellectuelle.[2] Le vocabulaire juridique reste technique et il le faut, et cette technicité du langage juridique doit beaucoup à son style archaïsant. C'est parce qu'il s'adresse aux deux catégories d'utilisateurs – les initiés et les non initiés[3] - que l'accessibilité et la technicité doivent rester des caractéristiques constantes du vocabulaire juridique. Mais cette double caractéristique constitue un défi supplémentaire pour l'apprenant étranger, car l'effort d'acquisition de la compétence lexicale suppose une exégèse intralinguale démultipliée et un univers de connaissances élargi aussi bien dans la langue source que dans la langue cible.

Un support utile à la systématisation du champ terminologique juridique est offert par la mise en relief de cinq grands sous-langages du langage du droit: **a**. le langage législatif; **b**. le langage juridictionnel; **c**. le langage conventionnel; **d**. le langage coutumier; **d**. le langage administratif. En relevant les similitudes et les oppositions qui s'établissent d'une part entre ces cinq sous-catégories, et d'autre part par rapport au langage commun, on aboutit à baliser le fonds commun du langage du droit. C'est une

---

[1] Bien que, pour le langage du droit, ce ne soit que la pointe de l'iceberg, comme on le verra plus loin. Outre le vocabulaire, toutes les composantes de la langue juridique présentent des particularités par rapport à la langue commune, qui sont décelables au niveau du texte et du discours juridique.

[2] A part le langage de la médecine, qui doit aussi répondre, en principe, à ce besoin d'accessibilité, les langages des autres domaines de la connaissance ne sont pas soumis à cette contrainte ou en tout cas, aucun ne l'est au même point que le langage juridique.

[3] Les initiés sont, évidemment, les professionnels du droit – magistrats, avocats, etc., et les non initiés le reste des citoyens. Un discours du droit sera particularisé aussi en fonction des combinaisons possibles entre ces actants: dicours d'initié à initié (avocat-juge), d'initié à non initié (avocat-client), etc.

démarche qui pourrait permettre d'atteindre un double objectif : la maîtrise de la langue spécialisée et de la langue courante. Examinons, à ce titre, un fragment du Code civil français, renfermant une disposition de technique successorale :

*L'héritier* ***réservataire*** *gratifié par* ***préciput*** *au-delà de la* ***quotité disponible*** *et qui accepte la succession supporte la* ***réduction*** *en valeur, comme il est dit à l'article 866 ; à concurrence de ses droits dans la* ***réserve****, cette réduction se fera* ***en moins prenant.*** (art. 924, alinéa premier, ap. G. Cornu : 2000, p. 20).

Les termes soulignés ont un sens technique de précision inaccessible directement pour les non initiés. Ainsi, le mot *réservataire* appartient exclusivement au langage juridique (le droit civil) où il forme d'ailleurs un syntagme insécable avec le mot « héritier ». Les *héritiers réservataires*, nous informe le dictionnaire[1], sont les héritiers ascendants et descendants. Il est évident que le mot est à mettre en rapport avec son correspondant dans le texte – *réserve*. En revanche, celui-ci connaît plusieurs acceptions dans le langage commun, mais il est évident que dans le texte ci-dessus aucune de ces acceptions communes n'est actualisée. En fait, dans le droit civil, une *réserve* représente « la portion du patrimoine d'une personne dont elle ne peut pas disposer par donation ou testament en présence d'héritiers réservataires ». Dans une perspective contrastive, il faudra, évidemment, retrouver dans la langue cible – le roumain - les termes convenant aux concepts illustrés. Il arrive que dans le cas des termes ci-dessus, les correspondants en roumain sont symétriques, « moştenitor rezervatar » respectivement « rezervă ». Mais la transposition ne peut pas se faire automatiquement, sous peine de commetre la faute des « faux-amis » ou bien d'introduire un terme non consacré dans la terminologie juridique roumaine[2], ou bien de traduire un terme par son correspondant formel en roumain, mais dont l'aire conceptuelle ne soit identique dans les deux langues.[3]

Il s'ensuit que la recherche du sens et de la référence, principalement au niveau du vocabulaire, constitue un enjeu essentiel dans le travail sur le langage juridique. L'étude des significations juridiques – le repérage des termes d'appartenance juridique exclusive, l'analyse de la polysémie interne (un même peut avoir une pluralité de sens dans le langage juridique), les champs sémantiques, les articulations au langage commun[4] et l'étude contrastive – représente une partie féconde dans la linguistique juridique et la didactique. L'approche du sens juridique débouche nécessairement sur la

---

[1] *Lexique des termes juridiques*, 12e édition, Dalloz, 1999.

[2] Comme, par exemple, traduire *Juge-Commissaire* par „judecător-comisar", fonction qui n'existe pas dans le système juridique roumain. Les attributions du juge-commissaire français sont remplies partiellement en Roumanie par le „judecător-sindic". D'ailleurs toute la typologie extrêmement riche des magistrats du système juridique français se réduit pour son homologue roumain aux fonctions de „judecător" et „procuror".

[3] Tel est le cas, par exemple, du concept „juge d'instruction" – „judecător de instrucție". Les domaines de compétence et les attributions des deux ne convergent pas. Un autre exemple semblable est l'adverbe „contradictoirement" qui, en français juridique connaît une acception stricte, „en présence des parties", s'opposant à „en contumace" (v. *statuer contradictoirement)*, alors que „în contradictoriu" du roumain, bien qu'il soit utilisé, il est loin d'avoir la même acception concise. Au contraire, dans l'acception commune, les sens du terme convergent dans les deux langues.

[4] Notons, en passage, que le vocabulaire juridique fournit un moyen d'enrichissement de la langue commune, surtout du langage figuré.

perspective logique, où les notions d'*implication*, de *posé et présupposé* ainsi que d'autres opérations et opérateurs jouent un rôle déterminant dans la description du fonctionnement sémantique des formes linguistiques. Si l'on note encore que G. Cornu (op.cit.) apprécie que l'inventaire des mots du vocabulaire juridique français s'élèverait à 10 000, on peut jalonner, même si modestement, l'envergure de l'entreprise.

**1.2.** Si le vocabulaire du domaine juridique constitue un champ vaste d'exploration pour la linguistique et la didactique, le texte et le discours juridique n'en sont pas moins profitables. Les textes du droit – que ce soit un texte de loi, une décision de justice, un contrat, etc. – relèvent d'énoncés spécifiques, se particularisant par des marques grammaticales distinctes. Celles-ci frappe le niveau de la phrase-énoncé mais aussi le niveau transphrastique et discursif. La finalité de tout discours juridique, - la création ou la réalisation du droit – fait que celui-ci se remarque par des particularités structurales et stylistiques. La prédilection pour les énoncés d'une certaine longueur, avec une syntaxe marquée, avec des rapports complexes de coordination et de subordination, les structures phrastiques figées, consacrées, avec une morphologie composite, tout ceci est le propre du style juridique. L'emploi privilégié de la voix passive et de l'impersonnel, les modalisants exprimant l'obligation, les formes indéfinies, ce sont des moyens fixes et récurrents dans l'arsenal du discours juridique. La cohérence et la cohésion du texte juridique en sont fort particularisées.

**3.** Cette incursion dans la problématique du langage juridique face à la linguistique et à la didactique du français ne peut prétendre qu'à se poser comme une tentative de mesurer l'ampleur et l'intérêt de ce domaine d'étude. Qu'il s'agisse d'élaborer des dictionnaires juridiques bilingues, des méthodes d'apprentissage du français juridique ou des études théoriques censées décrire les mécanismes linguistiques du langage juridique, ce sont des entreprises à la fois extrêmement nécessaires et fort fascinantes.

**Bibliographie**

Bercea, R., Chermeleu, A.-M., *Français juridique*, Lumina Lex, Bucureşti, 2005.
Cîţu, L., *Le français de spécialité – Jurisprudence des cours administratives d'appel*, Editura Universităţii din Piteşti, 2004.
Cornu, G., *Linguistique juridique*, Editions Montchrestien, E.J.A., Paris, 2000.
Guillien, R., Vincent, J. (sous la dir. de), *Lexique des termes juridiques*, Dalloz, Paris, 1999.
Mastacan, S., *Discursul implicit al dreptului*, Junimea, Iaşi, 2004.
Penfornis, J.-L., *Le français du DROIT*, CLE International, 1998.

## *THE USAGE OF ENGLISH IN ROMANIAN ADVERTISING*

**Bianca DABU**
**Universitatea din Piteşti**

***Abstract****: The article wants to point out the fact that usage of English became familiar with Romanian television commercials. The advertising, as a part of marketing strategy, is also a channel of communication between social groups and manufacturers of goods. According to each groups' needs the advertiser targets its message so that the subliminal penetration of this message has as final effect the act ogf bying the product. The English language used in such advertisements is an indicator of the social level of the potential clients.*

Keywords: *television, advertising, marketing strategy*

Sociologists, economists and politicians have agreed that the future of economy is no longer a problem of regional development where individual national economies prevail in production and selling of goods but a problem of global economic system which involves multinational corporations. Multinationals do not compete with other corporations on an equal footing , and they are essentially stateless[1] . This means that big companies with holdings and subsidiaries all over the world promote the same organizational concepts with a view to production, sales or employment policies. When coming on new territory it is essential for such a new company to have a clear concept about comapany's **policy of communication** with the groups of people that are targets for the sales of the respective products.

Let's make things clearer. deal In the process of economic communication we have to with the notion of ***group*** of people that intermingles with ***sales*** in economic activity ; this will be a useful tool for further understanding of the transactive process of communication.

Defining the group of people one can provide several definitions making reference to various points of view. For example:

1. 'One can define the group by the existence of a common feature (physical, moral or social) consciously assumed by its members; this leads to the consciousness of identity of the respective group (according to Sartre this is the plurality of solitudes)[2].
2. Groups are formed for several reasons. Some groups originate to fulfill our basic needs for association and community. Others are formed to solve a specific problem, to make a decision, or to gather information[3].
3. A social group is a number of people who feel a common identity and interact in a regular and structured way, on the basis of shared norms and goals[4].

Any business company must look beyond the competitive environment to fully assess its opportunities on a certain ground considering the group(s) target for a certain product. Besides studying political stability or government bureaucracy, a company

---

[1] Thompson, K., Sociology, *Introduction, McGraw-Hill*, Inc. USA, 1994, p. 239
[2] Belis, M., *Communication, Despremieres Signes a la Telematique*, Eyrolles, Paris, 1988, p. 82
[3] Beebe, S., Masterson, J., *Communicating in Small Groups*, Longman, 1997, p. 15
[4] Thompson, K., *op. cit.*, p.93

manager must also have in view and pay paricular attention to business behaviour, cultural norms and language that are different from one country to another. [1] Companies must be aware that they have to adapt their long-term planning to accommodate to their foreign potential customers. As all human activities involve people, interpersonal relationships being characterized by **competition** as well as **exchange.** this exchange is the glue of the entire society. If at the beginning of human economic interactions, the exchange was based, according to the Latin principle –Do ut des – on barter system, nowadayds, the exchangge is far more exquisite and involves other values which step by step leads to an increasingly complex marketing system.

'Marketing today is everywhere. The producer, or the consumer, may be a person, a group, a firm, an institution, an organization, a governement'.[2] The product can be a house, a pencil, an idea, an insurance policy, a political campaign but no matter the parts involved or the cultural features the basic marketing principles are valid in any circumstance.

Launching a new product on a market is always a difficult task for the company and it relies on many internal and external variables that are to be taken into account. Besides the legal and economic factors, sociocultural environment directs the marketing strategy for conquering the target. The market research in such process should focus – according to the product envisaged – on several important questions. Is the product appropriate for the chosen market? Is the product acceptable by potential clients? Do they have income and access for the respective product? What is their level of education and sophistication? Etc.

In order to answer these questions, the marketer always uses demographic data in a very tight connection with the set of Wh-questions and the hierarchy of needs provided by Maslows pyramid. This diagram imagined by the famous psychologist help the marketer focus on the right market segment taking into account both D-needs and B-needs[2]. The conclusion is that the basic the product, the larger the market. External determinants such as social environment and culture are also important for market research. As a social being, someone's opinions and behaviour are heavily influenced by those of groups he/she belongs to. Such groups begin maybe with a dyad as the family or a formal groups such as clubs and co-workers. A person may also be influenced by representatives of 'refrence groups' to which he/she does not belong but whom he admires and takes them for guidance for his own attitutdes or ways of acting. Therefore, recognizing the trend-setters and appealing to them is an efficient marketing stratagem.[3]

Sociologists use the term status to describe a position an idividual occupies in society. [4] Still, status does not mean prestige, but any kind of position high or low in society.

---

[1] Demazet, B.,Labrosse, P., Oullet, R. , Engleza Comertului Exterior, Metoda Larousse, Teora, 1999, p.164.

[2] According to Maslow, human needs can be divided into D-needs: physiological , safety, social and esteeem needs and B-needs concerning self-actualization. These internal determinants are essential for a marketer's establishing the target clients.

[3] Rein, D., op. cit. p.47

[4] Thompson, K., op.cit. p.76

Thus, as clients, people can stay on any level of the pyramid of needs. Irrespective the social status is achieved or ascribed[1], in normal conditions, people will always tend to step up from one level to a higher one.

Internal and external determinants of consumer behaviour establish a pattern of understanding the potential domestic or foreign market. As all people have needs , motives, and perceptions and are members of groups societies and cultures, the marketer's task is 'to know the buying pattern of specific groups of consumers and to match his products to their needs.'[2]

The climax of the manufacturer-purchaser relation is the promotion of the product when the product is advertised in such a manner that it appeals to potential clients to become actual buyers. Promotion strategy is based on **advertising** . Technically speaking, competitional economy employs advertising as a **communicational device.** Adveritisng is thus, defined as ' the art of addressing to a public with he purpose of being listened to and getting the desired result; is the art of proposing something and working for this proposition be accepted; moreover is the art of presenting an offer or an enquiry and receiving a positive response.[3] Commercial advertising is in fact the means of activating human's attention for the actualization of an inner desire, doubled by the voluntary will of getting the product advertised. According to the social level, the income or education, advertising directs the potential customer towards a certain product and focuses on a certain group of people as would-be clients[4].

As in any communicational pattern the two main elements, the emitter and the receiver must have a common language so that the advertiser be sure that the message he transmits is understood by the receiver. In accordance with the type of the product and the group targeted the message of an advertisement may be more or less complex. For example the basic needs on Maslow's pyramid are always advertised in a very clear and straight manner while esteem needs are advertised in a more subliminal and coded manner.

At the level of daily communication as well as at the level of artistic communication – advertising – the reception of the message is determined categorically by various factors. There are well-known Jackobson's functions of communication but beyond the established factors there is everyone's cltural education. 'To talk means to make the world be common for everybody'. [5] But in this process of construction the speaker creates some marks while the hearer creates some symbolic meanings. Such marks derive from each person's education and can exist as long as both the emitter and the receiver become aware of them. The act of textual elaboration can be manifest in simbolic area or gets there unconsciously, but the linguistic symbolism is dependent on the **cultural code** employed.

Advertising is a symbolic level of communication. 'Symbolism transforms the phenomenon into an idea, the idea into an image, so that the idea could always remain

---

[1] Thompson explaines that achieved status means any status attained through personal efforts while assigned status is a status ascribed at birth or at any different stages of the life cycle.
[2] Rein. D., op. cit., p.48
[3] Ange, L., Manual de publicitate, Tipografia Ziarului ,Universul', Bucuresti, p.16
[4] Todoran, D., Psihologia reclamei, Editura Tritonic, 2005, p.40
[5] Levinas, E., Totalitate si infinit,Editura Polirom, 1999, p. 58

inside the image, infinitely efficient and inaccessible, and even if it is uttered in all languages still remains inexpressible'.[1]

The advertising message is intended for a specific audience and delivered through various media, television being the medium with the greater impact nowadays. That is why, this article focuses on this main aspect of advertising on television.

As multinational companies are present in our country now, there is an increasing advertising message for foreign products. Advertising must deal with cultural differences so that the message conveyed by the the ad should get in peoples'minds and penetrate them. If the advertiser comes on a ground with a deep cultural difference – the Far East and the Western societies are even opposite - then the message must be changed according to the target cultural and linguistic approach.. If on the contrary, the new market is at least at a certain level, similar to the manufacturer's then it would be possible for the manufacturer to use the same advertising campaigns as elsewhere.

The **brand** and the **logo** of the product are sometimes enough for certain potential clients to accept the the product as a quality one. But on the other hand the cultural variations on the target market and different cultural levels of various potential clients claim sometimes some special measures such as **translation** of the text of the advertisement.

The translators know that the essence of an advertising text[1] does not mean only the translation[2] of words, but also, the conotation of the appropriate concepts; these concepts may vary from one culture to another. [3] this conotation or symbolic representation consists not only in dynamism but also in the capacity of evoking subtlely the first significance.[4]

One of the most difficult barriers in delivering significant messages is the **language.** 'Language can prove an insurmountable obstacle to marketing on an international scale if firms are not sensitive to different languages and to different interpretations of common terms.'[5]

Making an analysis of advertisements on television one can easily notice that some of them promote the products through **English language**. That is why, people working in advertising always take into consideration the following elements[6]:

- the brand names and their conotations in the target groups; the target groups are not only foreigners but also co-nationals as within the same language and native language speakers the conotations are different;
- the same problem is for the metaphorical meaning of the words as sometimes dictionaries can offer literary meanings but exclude the metaphorical ones;
- the idiomatic or special contructions are also to be taken into account mainly because they are specific to spoken language;
- polysemy is especially 'exploited' in advertising but sometimes it can suggest unintentional conotations;

---

[1] Rusti, D., Mesajul subliminal in comunicarea actuala, Editura Tritonic, 2005, p. 59

[2] That part of a text in an advertising message is called ,copy' irrespective the channel of distribution of the respective text.

[3] Goddard, A., Limbajul Publicitatii, Editura Polirom, 2002, p.120

[4] Rusti, D., op. cit. p.67

[5] Damazet, B.,Labrosse, P., Ouellet, R., op. cit., p.166

[6] Goddard, A., op. cit., p. 121-127

- the symbolism of sounds is a means of creating meanings, especially in English where various consonants appear in various names of products (the fricatives, for example, [f], [v] are frequently used for cleaning products).

Using English for advertising products involves a certain interaction between the manufacturer and the potential buyer. At first sight, the presence of a wide-spead language as means of communication for commercials could suggest that the respective products are internationally recognized and the logo-s are highly quoted brand names. But there are another two aspects to be taken into account: the first, the nature of the products which mostly belong to social and esteem needs and the second the target groups for these products.

Examples of social and esteem needs are various; they generate certain desires which can be satisfied by certain products existing on the market. Such products are numberleess but we are interested in those advertised in English. On Romanian market the products advertised in English are generally personal care products , house-keeping products, cars, mobile telephones manufactured and distributed by multinational companies. The usage of English in advertising by such companies has, maybe, its roots in the teory of cultural imperialism.[1] Powerful nations use their language to impose their cultural patterns but it is obvious that any advertising text does not depend only on emitter. It had to be decoded and accepted by the receiver and the message itself becomes the object of negotiation between its representation and the receiver's background.

As advertising uses a mixture of images, symbols, ideas, phrases, we can make an analysis of communicational message from the point of view of the functions of the language[2] and notice that conative function prevails as the advertising discourse has as main function **the persuation**. But at the same time the new social dimension that advertising implies also develops the metalinguistic component of the communication. [3]

Thus, the receiver – in our case the target group of potential consumers – must be acquanted to the language of the advertising message so that he/ she could decode the message and analyse if the representation of the advertised products suits his/her own needs. Diffentiation of potential customers is therefore, a matter of personal capacity of using the English language in the process of semiotical communication through advertising.

The manner in which advertisements use English in Romanian commercials on television is rendered as follows[4]:

1. Names of products which involve English words (sometimes the logo of the company) but the text of the advertisement is Romanian. The products advertised belong to various market segments and fields:

---

[1] This theory was exposed by Herbert Schiller in *Mass Communication and American Empire*. According to Schiller, powerful nations communicate their values to less developed nations through advertising and this trasgression of models leads to hybrid cultures. A very interesting analysis of Schiller's point of view is rendered by oposition with other theories by Dorin Tudoran in *Comunicare si Publicitate*, p.44-51.

[2] Jackobson, R., Essai de linguistique generale, Paris, 1963

[3] Dancu, V., Comunicarea simbolica, Arhitectura discursului publicitar, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p.148-150

[4] This presentation relies on T. V. commercials displayed on various television broadcasts during the period 1rst February-1rst March 2007

Cosmetics and perfumes: Nivea -Dnage- Cell Renewal, Nivea Hair Care, Nivea Good-Bye Cellulite, Braun-Sik-epil Johnson's Baby Shampoo/ Oil, Avon Solutions, Head and Shoulders-Lasting Colour, Max-Factor-Age-Renew, Always-Fresh, Darling (by Kylie Minogue),
House-keeping products and detergents: CIF Super Power Cream, On & On, Mr. Musculo, CIF Power Cream, Locktite-Super Bond, Ajax-Professional Double Power, Ariel-Mountain Spring
Food and drink: Selected cu Fresh System, Lays Paprika, Nescafe, Red Cup, Fanta Pink/ Lemon, Burn Intense Energy
Cars: Skoda Roomster, Citroen Ice Pack,
Services: Cosmote Internity, Alpha Bank – Alpha-Housing, Cosmote Internity, Vodafone broad band,; Internet, the clik way; Zapp on line; UPC

2. The slogan of an advertising campaign is in English:

Darling, My Fragrance, by Kylie Minogue;
Sony-Bravia, Colour like no other;
Seat- Power to the family,
C-Thru, Priceless like you;
Juicy Fruit, Go get it!; Do the Dew, Mountain Dew!
Airwaves, Feel the Kick!
Clicknet, Innovate your life!;
Nissan –Naturally capable;
Kia – The power to surprise;
Schauma – Professional hair care for you!
Antonio Banderas – A new fragrance – Pure seduction;
Fiat Albea – Nice and easy;
Citroen – Driven by Innovation;
Seat-Power to the family; Heiineken –Shaped by style;

3. The slogo[1] is in English :

LG- Life's Good!;
Orange- The future's bright, the future's Orange;
Pepsi – Dare for more!;
Johnson's – A family company;
Carlsberg –Probably the best beer in the world;
Skoda- Simply clever
Cosmote, In touch with life.

Besides this formal taxonomy, there are ads which use English songs (tunes and words) against Romanian texts – for example, Alintaroma campaign, Peroni-Italy, Johnson's-Pronto, Finetti – or stories with the entire text in English.

A good example is Pepsi-Light campaign: (husband)"A Pepsi-light, Please', (wife)'This tastes too good to be light', (husband to his wife) 'That's because they don't

[1] Guy Cook use two distinctive terms. The slogo is that type of phrase used in advertising in any campagn of a company; it is a part of the brand. The slogan is that phrase used in a certain advertising campaign. Which sresses the characteristics of that particular product (apud. Angela Goddard, op.cit.)

speak English here'; (husband to the bartender)' Excuse me, my wife asked a Pepsi-light. You know.. Light.. Like a bird in the sky…" (the bartender to both of them) 'I hope you enjoyed your Pepsi-light'. The same story-pattern applies to Fanta-Bamboocha, Pepsi-Max, Fiat Albea. In such campaigns the spots are brought together with the product and together make a package to be sold on the market. In some other above enumerated examples, the slogan is pronounced uttered by the initial speaker in the advertisement while in others the translation of the text is rendered by a Romanian English speakers.

Taking into account that the instruments of nowadays culture are the languages he most common and efficient ways of using them are media and through media, the advertising. Through international English advertisements, the words and messages are accepted world-wide and become a communicational device employed unconciously by everybody. Communication is thus, the field where interpersonal relations get in touch with technological innovations, the economic-political stimulents and socio-cultural ambitions. And through such communicational interactions the human relations transcend borders.

**Bibliography**


Ange, L., Manual de publicitate, Tipografia Ziarului Universul, 1936
Beebe, S., Masterson, J., Communicating in small groups, Longman, 1997
Belis, M., Communication, des premieres signes a la telematique, Eyrolles, 1988
Boutard, J.J. Counicare, semiotic[ si semne publicitare, Editura tritonic, 2004
Dâncu, S., Comunicarea simbolică – Arhitectura discursului publicitar, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001
Demazet, B., Labrosse, P., Ouellet, R., Engleza comerțului exterior, Teora, 1999
Goddard, A., Limbajul publicității, Editura Polirom, Iași, 2002
Jackobson, R., Essai de linguistique generale, Paris, 1963
Levinas, E., Totalitate si infinit,Editura Polirom, 1999, p. 58
Macheteau, M., Berman, J.P., Savio, M., Engleza comercială, Niculescu, 2000
Popa, D., Comunicare ;i publicitate, Editura Tritoic, 2005
Rein, D., Marketing, International Communication Agency, Washington, D.C., 1991, p.3
Ruşti, D., Mesajul subliminal în comunicarea actuală, Editura Tritonic, Bucureşti, 2005
Thomson, K., Sociology, An Introduction, McGraw-Hill Inc., 1994
Todoran, D., Psihologia reclamei, Editura Tritonic, 2005

# *LE FRANÇAIS SUR OBJECTIFS SPECIFIQUES, UN ENJEU POUR L'ENSEIGNEMENT IMMERSIF DES LANGUES*

**Tiberiu MARCU**
**Université de Piteşti**

***Résumé**: Nous présentons dans cet article les résultats d'une activité pratique d'enseignement du français sur objectifs spécifiques en milieu professionnel, en utilisant la méthode immersive. Nous essayons de montrer dans quelles conditions le FOS peut faire l'objet d'une telle méthode d'enseignement.*
Mots-clés : *enseignement, objectifs spécifiques, méthode immersive*

*Le besoin d'enseigner le français « de spécialité »*

« Français sur objectifs spécifiques (FOS) », « français de spécialité », « français à des publics spécifiques », les dénominations sont assez variées et, les dernières décennies, chacune a essayé de s'imposer dans le domaine de la didactique des langues.

La connaissance d'une ou de plusieurs langues étrangères aujourd'hui est devenue une nécessité. Au niveau individuel, qu'il s'agisse d'un simple échange conversationnel avec un étranger, d'un entretien d'embauche, d'une négociation, du besoin de se documenter ou qu'il s'agisse encore de se divertir, nous sommes toujours dans le besoin de connaître une langue étrangère. Au niveau global, la réussite des échanges internationaux, par exemple, dépend aussi du fait que les diverses communautés linguistiques doivent entrer en contact et communiquer. C'est pourquoi l'enseignement et l'apprentissage des langues, d'une part, et les recherches dans le domaine de la méthodologie, d'autre part, constituent des activités auxquelles on accorde une importance accrue. Dans ce cadre général, les didacticiens ont commencé à accorder de plus en plus d'intérêt aux défis présentés par la nécessité de créer des formations destinées à des personnes ayant des besoins de communication en langue étrangère en milieu professionnel. Mais cette nouvelle branche de la didactique des langues ne manque pas de pièges : par souci de traiter en premier les situations de la vie professionnelle, certains concepteurs de manuels ou de méthodes ont cherché à focaliser l'activité des apprenants sur les seuls aspects lexicaux, ce qui a entraîné des déséquilibres d'acquisition des connaissances au niveau de toutes les composantes de la langue[1].

**Quelle méthode choisir ?**

Le besoin d'apprendre et d'enseigner les langues a déterminé les spécialistes à faire des recherches en vue de découvrir/développer des méthodes qui faciliteraient l'acquisition rapide (et avec moins d'effort) des connaissances et la création des compétences langagières au niveau d'une langue étrangère.

[1] Il faut ne pas confondre "une définition de contenus en fonction d'objectifs spécifiques avec une réduction de ces contenus en termes d'unités minimales de communication et de signification" (MOIRAND, S. (1990), *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, Hachette, p.31).

Si l'on regarde l'évolution de la didactique des langues, on peut distinguer quelques grands courants qui ont marqué certaines époques ou qui se manifestent à présent. Certains d'entre eux reposent sur l'héritage des anciennes techniques, certains se veulent « révolutionnaires », d'autres cherchent la voie moyenne entre les deux : *la démarche traditionnelle* hérite de certains principes de l'enseignement du latin et du grec et repose sur l'utilisation de la traduction ainsi que du métalangage au niveau de la grammaire ; *la démarche audio-orale* repose sur le principe de la création des automatismes ; *la démarche audio-visuelle* se veut plus complexe que la précédente et introduit l'image comme outil nécessaire dans le processus de transfert des contenus de la langue de départ dans la langue cible ; *la démarche communicative* se manifeste vers la fin du XX$^{e}$ siècle et fait fortune à l'époque grâce à sa nouvelle méthodologie qui essaie de rendre l'apprentissage plus facile et agréable en introduisant l'apprenant dans des situations de communication réelles. Le "bain de langue" est encouragé, au détriment de l'utilisation de la langue maternelle, qui est pourtant acceptée, mais seulement là où d'autres moyens – le langage gestuel par exemple – ne réussissent pas à éclaircir le problème en question ; *les démarches non conventionnelles* sont plus récentes et reposent sur des techniques empruntées à d'autres domaines (la suggestopédie, les techniques théâtrales, etc.). Le problème qu'on pose est de déterminer où placer (au niveau des méthodes d'enseignement) les cours de langue sur objectifs spécifiques. La méthode traditionnelle (grammaire/traduction) suffit-elle pour l'acquisition de toutes les compétences impliquées par la connaissance d'un langage de spécialité? La méthode communicative est-elle efficace lorsqu'il s'agit d'une spécialisation dans un domaine bien délimité ? La réponse exige, avant tout, une meilleure définition de ce que signifie un « cours de langue sur objectifs spécifiques ». Dans le présent article, nous ne nous proposons pas de trouver une solution à cette question épineuse de la didactique des langues ; nous allons présenter les conclusions d'une activité d'enseignement du FOS en utilisant l'une des méthodes existantes, l'immersion.

**L'immersion, une réponse au besoin de nouvelles méthodes ?**

Une première définition de l'immersion est offerte par les dictionnaires de la langue française qui nous indiquent qu'il s'agit de l'action de plonger un corps dans un liquide. Au niveau de l'enseignement des langues, l'immersion se traduit par l'action de « plonger » un sujet dans un « bain de langue » afin de lui créer le cadre nécessaire à une acquisition plus rapide et plus naturelle des compétences de communication en langue étrangère. Il s'agit donc de la confrontation de l'apprenant avec un milieu linguistique totalement nouveau qui ne lui permet pas d'utiliser la langue maternelle. Les expériences faites dans ce domaine ont démontré que cette manière d'enseigner les langues étrangères, qui choque au début l'apprenant, s'avère être productive, mais seulement dans certaines conditions (qu'on va mentionner plus tard).

Cette méthode d'enseignement peut être pratiquée à tout âge, mais les meilleurs résultats apparaissent chez les enfants âgés de moins de 7 ans, qui acquièrent plus vite et plus facilement les compétences au niveau d'une langue étrangère. Les expériences faites dans des écoles où l'on a proposé l'étude de toutes les matières en utilisant une seule langue étrangère (avec l'appui parfois d'un autre enseignant en langue maternelle pour les débutants) ont donné des résultats satisfaisants pour ceux qui avaient proposé la formation en question. Et tout cela parce que l'enseignement immersif repose sur certains principes, tels que :

- la communication se fait presque exclusivement dans la langue cible;
- la communication en langue cible se fait non seulement entre les enseignants et les apprenants, mais aussi entre les apprenants;
- l'éclaircissement du sens et les explications concernant les structures de langue inconnues se fait toujours dans la langue cible, sinon par des moyens non verbaux et para verbaux;
- l'apprentissage immersif se fait d'une façon structurée, de telle manière que le progrès de l'apprenant soit évident dans un délai bien défini;
- le soutien dans la langue maternelle se fait seulement dans les cas limite et par un autre enseignant.

**Pratique du FOS**

Dans ce qui suit, nous allons présenter succinctement les conclusions issues d'une expérience d'enseignement immersif faite avec un groupe de 12 adultes qui ont étudié le français professionnel dans leur milieu de travail (usine d'automobiles). Nous allons voir quels ont été l'impact et les résultats de cette méthode d'enseignement dans les conditions mentionnées, au niveau des connaissances acquises mais aussi au niveau psychologique.

Situation du cours :

- public visé : un groupe de 12 adultes (ouvriers), niveau débutant zéro
- objectif de la formation : acquérir les compétences de communication en milieu professionnel en utilisant le langage technique (automobiles)
- durée : 54 heures (6 semaines, 9h/semaine)

Il faut préciser dès le début que le degré de motivation des apprenants se situait à un niveau assez élevé, la formation étant faite en vue d'un voyage en France dans le cadre d'un programme de spécialisation professionnelle.

**1. Avant le début de la formation** : après l'analyse de la situation de cours, la préparation des séquences de cours a dû prendre en compte les aspects suivants :

- formation de courte durée
- niveau initial du public : débutant zéro
- niveau de motivation des apprenants : élevé
- but du cours : acquisition des compétences de communication minimale en langue générale et plus approfondie en langue de spécialité.

**2. Après le début de la formation**, de nouvelles contraintes sont apparues :

- groupe hétérogène du point de vue de l'âge des apprenants (entre 22 et 53 ans) ; cela a mis en évidence des différences au niveau de la vision des apprenants sur la méthode de travail (certains étaient habitués avec les méthodes traditionnelles) mais aussi au niveau de la capacité d'acquisition des compétences visées par la formation ;
- niveau de scolarisation générale du public : 10-12 années d'études ; difficultés pour certains apprenants (surtout les plus âgés) de se réhabituer avec activités intellectuelles.

Ces nouvelles contraintes ont obligé le formateur à réorganiser sa vision sur l'ensemble du cours et surtout sur les modalités de transfert des contenus vers les apprenants. Deux principes essentiels ont été mis en application dès le début, pour prévenir l'échec de la formation : du point de vue didactique – *la répétition*, et du point de vue psychologique – le maintien d'un niveau moyen/élevé de *confiance* des apprenants dans leur propre capacité d'achever la formation et d'obtenir les résultats attendus.

**3. A la fin de la formation**, les conclusions après les 54 heures de cours ont été les suivantes :

**a. niveau psychologique** :
- le principal avantage de cette démarche a été la nouveauté du parcours méthodologique qui proposait aux étudiants des activités d'apprentissage en situation concrète de communication. Ce type d'activités leur a permis de s'adapter au parcours proposé en fonction de leur rythme et de leurs capacités, de découvrir seuls des structures de langue, de se créer des automatismes grâce au réemploi immédiat et fréquent des connaissances.
- le principal point négatif constaté a été l'impact que cette méthode d'apprentissage a eu sur un public adulte habitué avec les méthodes traditionnelles du type „grammaire-traduction". Le besoin accru des apprenants de recevoir la traduction de certaines structures lexicales immédiatement après la découverte dans la situation de communication a provoqué dans certains cas des attitudes négatives manifestées sous la forme du refus d'adaptation à la méthode d'enseignement proposée. Les réactions de ce type ont été éliminées avec le temps par deux stratégies : le recours à l'aide réciproque entre les apprenants même en utilisant la langue maternelle, et la valorisation, par l'enseignant, de toutes les réponses correctes données par les apprenants en difficulté.

**b. niveau compétences acquises** :
- compréhension orale / compréhension écrite : les compétences de compréhension ont été les mieux acquises après la formation de 54 heures. La méthode immersive qui aurait dû stimuler la compréhension orale s'est avérée au début moins efficace dans le cas des 12 apprenants possédant les caractéristiques mentionnées sous 2. Une fois le blocage psychologique éliminé, l'acquisition de ces deux compétences a été faite à l'aide de nombreuses activités de répétition / réemploi. Les activités de compréhension écrite étaient préférées par les apprenants car la possibilité de relecture d'un texte donnait à chacun la possibilité d'en comprendre le contenu à son rythme.
- expression orale : chacun des 12 apprenants est arrivé, à la fin de la formation, à s'exprimer en français à un niveau minimal, en situation professionnelle. La formation a privilégié les situations de communication en entreprise, plus précisément dans le domaine d'activité des apprenants.
- expression écrite : l'objectif principal du cours étant l'acquisition et le développement de la compétence de communiquer / interagir à l'oral, les activités d'expression écrite ont été moins fréquentes dans le parcours de formation proposé. Le principal but des activités à ce niveau a visé la capacité des apprenants de rédiger de courts messages utilisables dans la messagerie électronique. Les résultats acquis ont été satisfaisants dans la mesure où la plupart des apprenants sont devenus capables de rédiger un court message cohérent en utilisant des phrases courtes (avec des fautes de grammaire et d'orthographe qui ne dénaturaient pas le sens des énoncés) et les formules spécifiques à la communication écrite par Internet.

**c. niveau contenus :**
Le principal but de la formation étant l'acquisition des compétences de communication (orale) en milieu professionnel, le contenu informationnel du cours a visé en premier lieu les principaux actes de langage, quelques points de grammaire de base et le vocabulaire de spécialité. De ces trois axes, l'activité d'apprentissage a favorisé le troisième ; les apprenants n'ont pas eu de difficultés à apprendre le vocabulaire de spécialité, pour 2 raisons : 1. cette activité s'inscrivait dans le domaine de leur vie professionnelle quotidienne et, psychologiquement, ils se sentaient à l'aise devant les machines et les pièces utilisées comme support didactique (ils étaient même contents de donner à l'apprenant des détails sur le fonctionnement de certaines machines) ; 2. beaucoup de termes techniques qui existent en roumain sont empruntés au français, la ressemblance des formes étant évidente.

La conclusion générale après cette expérience d'enseignement immersif en milieu professionnel a été que cette méthode d'enseignement s'avère efficace ou inefficace en fonction des conditions générales du déroulement du cours : la capacité des apprenants de percevoir plus ou moins vite le sens des structures de langue et les mécanismes langagiers en général peut ralentir le rythme du cours. Dans une telle situation et surtout dans le cas d'une formation de courte durée, le recours à des explications en langue maternelle favoriserait une meilleure et rapide acquisition des contenus. L'enseignant qui choisit une telle méthode de travail devra être conscient des efforts qu'il mettra en jeu sur le plan psychologique, pour éliminer les blocages qui peuvent intervenir au niveau de la motivation des apprenants et de leur désir d'apprendre et, par conséquent, au niveau de la confiance en leur propre capacité d'acquérir de nouvelles connaissances.

**Bibliographie**

Bérard, E., *L'approche communicative*, Nathan, Clé International, 1991
Boyer, H., Rivera, M., *Introduction à la didactique du français langue étrangère. Outils théoriques*, Clé International, 1991
Challe, O., *Enseigner le français de spécialité*, Economica, 2002
Coste, D., Galisson,. R., *Dictionnaire de didactique des langues*, Hachette, 1976
Courtillon, J., *Elaborer un cours de FLE*, Hachette, 2003
Dieuzeide, H., *Les nouvelles technologies outils d'enseignement*, Nathan, 1994
Marcu, T., *Repere în didactica limbilor străine*, Cartea Universitară, 2004
Michaud, D., *La communication formative. Vers une nouvelle didactique des langues secondes*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996
* * *, *Français en immersion. Programme d'études pour le niveau intermédiaire*, Ministère de l'Éducation de la Saskatchewan, Regina, Canada, 1995

# *HOT EURO VOCABULARY*

**Adina Oana NICOLAE**
**Petroleum-Gas University, Ploieşti**

***Abstract:*** *The article discusses the new lexemes brought about by the advent of the European Union and the euro in the lexis of business English (and not only). The lexicographic evidence collected from an extensive business English corpus is then sorted out in order to build up a complex euro-based semantic network. The incomplete reflection of these recent coinages in English dictionaries is finally illustrated with examples.*

Keywords: *lexemes, euro, business, network*

Language is involved in a magical process: whenever people speak or write they tailor what they have to say to fit the actual situation or context of communication. But, simultaneously, how they speak or write creates that very situation or context. It seems, then, that people fit language to a situation or context that language, in turn, helped to create in the first place. This roundabout process testifies the power of language-in-action in the world.

Speakers of a language continually and actively build and rebuild the world, not just through language, but through language used in tandem with actions, interactions, non-linguistic symbol systems, objects, tools, technologies, and distinctive ways of thinking, believing, feeling, valuing. Starting from this premise, in this paper I shall focus on a slice of language-in-action and illustrate with the linguistic choices speakers make in English nowadays. The article is a sociolinguistic excursion into the morphological and lexicographical area of the terms *euro/Euro*.

## *Euro* in English: linguistic choices

From a morphological perspective, *euro* is a clipped form of the word *Europe*; it denotes the basic unit of currency among participating European Union countries. Introduced in 1999 as an alternate denomination for non-cash transactions, the euro was scheduled to replace the existing national units in these countries by 2002. The introduction of this term was initiated in the political circles of the European Union. Unlike most coinages in language, it was launched by a legislative initiative. English-language EU legislation postulated the use of the words *euro* and *cent* as both singular and plural forms. The underlying reason for this recommended practice was an intention to facilitate the verbal manipulation of the new banknotes by freeing the term from the clutter of a string of plural morphemes.

As the s-less plural were already a tradition in EU legislation, the Commission's decision was to retain such plurals in English legislation, while freely allowing natural ('s') plurals in other languages. The institution providing the Commission with translation services and linguistic advice for its written communication in all official languages, the Directorate-General for Translation, advocated the use of the 'natural' plurals, *euros* and *cents*, in all documents authored by the commission intended for the general public.

Subsequent rationales were imparted in order to account for the acceptability of the s-less plural, some covering folk etymologies. But it is a matter of fact that, just

like there are s-less plurals for some currencies in English (e.g. *yen, won, rand, baht*), there are also long-standing plurals in –s for currencies that have singular forms ending in –o, like *pesos* and *escudos*. The latter morphological pattern, corroborated with the extensive use of the regular plural morpheme 's', explains why people did not take the zero plural morpheme form (*euro*) as the natural one and frowned at what seemed to them an attempt at artificial alteration of the good old grammar rules. Their expectations confirm the need for a strong public campaign targeted at enforcing a general usage of the s-less plural.

## *Euro* subcurrencies

As for the terms coined for the euro's subdivisions, the cent pattern used in countries such as the USA, Canada, Australia, was successfully borrowed and produced the counterpart subcurrency *euro cent* (to be distinguished from the local coin in these countries). This usage falls outside the scope of official practice; it is understandable, though, in the light of the coins bearing the inscriptions *euro* and *cent* on the common side.

## The Irish *Euro*: linguistic evidence

The adoption of the euro in the Republic of Ireland was accompanied by a recommendation coming from the Department for Finance to use the word *euro* for both the singular and plural forms. The zero plural inflection thus made its way into Irish broadcasting and much Irish advertising. This led to the reinforcement of the s-less plural, despite the English advertiser's preference for the regular plurals euros and cents. Usage has thus become a bone of contention: people who have become accustomed to broadcast programmes tend to use the s-less plurals, while the media in the UK prefer the overtly inflected forms.

## *Euro* slang terms

In Ireland, a consistent process of semantic transfer has been noted to take place: the slang term *quid* previously referring to the pound has been applied to the euro. *Fiver* and *tenner* (originally applied to 5 pound and 10 pound-notes respectively) now correspond to euro notes. *Grand* is used for a thousand of any currency, including the euro. The term *yoyo* also enjoys widespread informal usage, especially in the Dublin area.

## *Euro*: Romanian options

Romanian has adopted the official practice forms with the uninflected plural for euro, but has naturalized cent whose plural is morphologically and phonologically shaped by the plural pattern for similarly sounding masculine nouns and adjectives (*cent/cenți, agent/agenți, recent/recenți*). Following this rule – the addition of an –i at the end of the word, accompanied by consonant alternation, euro is paired with the slang plural *euroi*; this plural form is restricted to colloquial speech. The combination of final vowels –o and –i in *euroi* resulted into what looks like a frequent suffix characterizing some Romanian augmentatives and brings to the new term *euroi* a dual connotation: a

negative one, suggesting lack of grace or refinement, or a positive one, implying solidity and high purchasing value.

*Euro* vocabulary in the press

One of the most alert areas that instantly react to and take over language change is the media. The press is able to reflect the way in which the euro is built as a complex concept as linguistic tokens point to a series of more or less conventional mental representations of the concept.[1] However, the very lexemes rooted in the *euro* or *Euro*, what and how speakers choose to name in their discourses, can also illustrate their concerns and points of view.

Influenced by the fact that *euro* is defined as a currency and thus conceptually belongs to the field of economics, is have chosen a economy-centred database for the present linguistic investigation. The database, Business Source Complete, is a collection of scholarly business articles published as far back as 1886. Business source Complete is electronically available on the Internet and lends itself to automatic searching of terms. My purpose in the corpus-based inquiries was to put up an extensive, if not comprehensive, up-to-date list of coinages made starting from the lexemes *euro* and *Euro*. The results of the search, together with supporting authentic quotations, are listed below.

1. *Euro/euro* are short forms obtained by clipping. They may lead the reader down one of the following semantic paths: it either acts as a pre-modifier in noun phrases where it denotes 'of or connected with Europe, especially of the European Union' or it has the meaning of 'the common European currency':

*The row over the **Euro elections** disguises a deeper malaise in British politics.*
***Euro Parliament** proposes licence liberalisation.*
*Employers face a new round of problematic **Euro laws** after the European Commission last week set out proposals for information and consultation at national level.*
***Euro Commission** Plans Phase 2 Of Warner/EMI Probe.*
***Euro regulations** governing vehicle emissions and fuel quality have recently been tightened up to bring them in line with those in California, the most stringent in the world.*

The clipped form is especially used in headlines where it saves space and has an informal, reader-friendly touch.
2. *Euro-*, with its phonological variant *Eur-*, is even more extensively used as a combining form (The American Heritage® Dictionary of the English Language) or a prefix (Merriam Webster Online Dictionary). It rather qualifies for the status of confix[2], being involved in a phenomenon which lies between compounding and derivation, i.e. confixation. On the one hand, confixes resemble words because they have a rich lexical meaning, on the other hand, they behave like affix because they are bound morphemes. Confixes can occur in initial position (*audio-, hydro-, psycho-*, etc.) and they generally

[1] For an analysis of metaphorical representations of the euro in the financial press, see Semino, E., ' A Sturdy Baby or a Derailing Train? Metaphorical Representations of the Euro in British and Italian Newspapers.' In *Text.* 22,1.2002. pp. 107-39.
[2] Waszink,V., Neoclassical Compounding. http://www.le.ac.uk/ee/jmc21/ichll3abstracts.html

end in *–o* or *–i*, or in final position (*-logy,-cracy*, etc.). *Euro-/ Eur-* seems to fit these requirement and be a felicitous example of the category that yields neoclassical compounds and is there to remind us of the classical heritage in the lexicon. Nevertheless, spelling conventions fluctuate and solid as well as hyphenated or even separate elements can be found.

Neoclassical compounds made up of classical elements are known to name especially scientific, technical objects. The following corpus samples exhibit the neoclassical pattern, although they do not account for scientific terms:

*After its first day of trading, the euro, which opened at $1.17, climbed to $1.1806 by day's end. **Euro-phoria** extended to the stock markets of Germany, France, Italy and Spain with increases of 5 percent or more.*
*European shares surge on **'euro-phoria'***
***Euro-apathy.***
*The second level of **Eurocracy** consists of about 200 directors.*
*The E-Government Conference will bring together European ministers, **eurocrats**, academics, suppliers and users.*
*The company processes one of China's unique resources: a group of rare-earth elements including lanthanum, **europium** and yttrium.*

However, most of the compounds found in the corpus contain one classical constituent and one non-classical element; they have been termed semi-neoclassical compounds:

*How Pervasive are **Euro-Politics**? Effects of EU Membership on a New Member State.*
*It is plain that a gulf exists between Europe's citizens and the **Euro-institutions** created to serve them*
*The new product, dubbed the **Euro-Policy** Dy Atlantic Mutual, also is known as a Freedom of Services policy, referring to the removal of trade barriers among countries in the European Union.*
***Euro-land**: any good for the European South?*
*The next stop was at the **Euroterminal**, opened in 1993 to handle Channel tunnel trains. The equipment used is very different from Roadways.*
*The platform allows clients to execute trades in at-the-money **euro denominated** swaption straddles.*
*Leading European share prices have surged on the first day of **euro-denominated** share trading, although volumes have been low.*
*Even the staunchest **euro-sceptics** in Hungary would have found it difficult to belittle the country's achievement of acceding to the EU on May 1.*
*Criticisms against the constitution raised by **Euro-sceptics** and **Euro-enthusiasts.***
*Hannover, Germany-based Hannover Reinsurance Group has been **euro-compliant** since the beginning of the year.*
*It is arguably the case that left **Euro-scepticism** and the case against monetary union has made even less impact on the British trade unions and certainly trade union policy at the highest level.*
*The company has an opportunity to tap into new emerging markets by developing brands that are not **Eurocentric**.*
*Eurosocialism has a greater impact on the world than **Eurocommunism**.*
***Euro-Communism**: 10 years later.*

*The results indicate that there is a significant difference between **Euro-Americans** and Hispanic Americans in terms of ethnic identity.*
*The informal appearance of the euro is known in government circles as "**euro-creep**".*

Notice how the spelling options vary, just as the referent of *euro* fluctuates between Europe and the currency, sometimes both being the target, in:

*One such factor is the government's application to join the **Eurozone** in January 2008.*
*We have written to 13 **euro zone** countries.*
*The foreign borrowing cost of Hungary was affected due to the rising rates of **Euro zone** interest.*
*We show that the trends in relative unit labour costs have in several recent cases been worsening relative competitiveness, thereby putting the **euro-zone** under greater centrifugal pressure.*
*So far, the bond market is failing to punish or even recognize the degree of divergence in **euroland.***
*Anything is possible in **euro land.***
*Jobless Rate Declines in **Euro Land**.*

3. *Euro* (the currency this time), a free morpheme, appears in some cases subject to either compounding or derivation:

*The 300,00 **Euro dollar** worth of feasibility study was commissioned to check for environmental impacts if the canal is constructed and to determine if it will be useful to the economy.*
*'A hedging deficiency in **eurodollar** futures'".*
*The most recent **post-euro** period is clearly associated with an important upswing with return dispersions exceeding for the first time their peaks of the early 1990s*
***Pre-euro***, who could have imagined Olivetti raising over DM18bn or Lit18tr?

*Euro* entries in online dictionaries

A brief survey of a random choice of online dictionaries, some of them connected to prestigious lexicographic tradition, is transposed in a tabular form below. The online versions of these dictionaries was initially thought to be the most likely to register new coinages in language with lower costs than their printed counterparts. On consulting them, one can easily notice the lexicographic scarcity face to face with the dynamic rich network of coined terms extracted from the media. The frequently quoted irrelevant result was *euro*, a large Australian kangaroo also called wallaroo, whose name has a totally different etymology.

The corpus-based search produced three main morphological areas: *euro* as a clipped form, *euro* as a confix and *euro* as a free morpheme, further combined with two semantic perspectives: *euro* as the single European currency and *Euro* as referring to Europe. But the lexicographic inventory counted as many as 29 combinations of the term, out of which only five are not self-standing lexemes but mere circumstantial collocations. It is one more proof that language is alive and extremely productive in areas of wide interest such as economics and politics.

| *Surveyed source* | *Lexical entries* |
|---|---|
| The American Heritage Dictionary of the English Language | 3 relevant results (Euro=n. currency unit; Euro- = prefix. Euro/European; Euro-American = n./adj.) |
| Oxford Dictionary Online | 2 relevant results (Euro-sceptic n.; Euro = adj. European; n. currency) |
| Cambridge Advanced Learner's Dictionary | 2 relevant results (euro = n. money; Euro = adj. European) |
| Dictionary.com Unabridged | 10 results; 2 relevant results (euro = n. currency; adj. European) |
| Merriam-Webster Online Dictionary | 6 results; 5 relevant results: euro = n/adj. Europe/European; Euro =adj. European; Eur-/Euro-= combining form – Euramerican, Eurocentric, Eurocommunism, Eurocrat; Euro-American, adj./n. |

*Euro* Conclusions

The lexicographic and morphological insights into the linguistic identity of the *Euro/euro* invite to a debate over the identity of the speakers who have coined these recent terms. The conclusions thus takes us to the starting point, where I assumed that speakers use the language they do in inextricable connection with other dimensions of their lives in order to recognize themselves and others as meaning and meaningful in certain ways. The usage of the *euro* terms build up a complex patchwork in discourse and interaction, which sometimes is not ideologically free.

**Bibliography**

Business Source Complete. Retrieved 11th March, 2007. http://www.ebsco.com/
Cambridge Advanced Learner's Dictionary: http://dictionary.cambridge.org/
Dictionary.com: http://dictionary.reference.com/
Merriam-Webster Online Dictionary: www.m-w.com/
Oxford Dictionary Online www.ask**oxford**.com/
Semino, E., ' A Sturdy Baby or a Derailing Train? Metaphorical Representations of the Euro in British and Italian Newspapers.' In *Text*. 22,1.2002. pp. 107-39
The American Heritage Dictionary of the English Language www.bartleby.com/61/
Waszink,V., Neoclassical Compounding, http://www.le.ac.uk/ee/jmc21/ichll3abstracts.html

# *PERSPECTIVES OF TRANSLATION PRACTICE WITH MAIN REFERENCE TO ENGLISH FOR SPECIFIC PURPOSES*

**Ana-Maria STOICA**
**Universitatea din Piteşti**

***Abstract:*** *The present article offers an insight into the complex process of translation, emphasizing mainly the difficulty encountered when translating specialized texts and the importance of lexical relationships between words, especially in the context of financial, economic or law translations. These relationships are fundamental if we wish to make an appropriate textual and contextual interpretation. They represent the supporting element that gives clarity to a specialized document.*

Keywords: *translation, lexical relationships, interpretation*

Although the general tendency is to consider translation as something that anybody can do with the help of an adequate dictionary, the fact of producing a written text using another text as a basis is a much more complex phenomenon than what is commonly believed. Translation for the professional translator is a constant learning cycle that moves through the stages of instinct, experience and habit, and, within experience, through the stages of abduction, induction and deduction. The translator is a professional for whom complex mental processes have become second nature, and a learner who must constantly face and solve new problems in conscious analytical ways.

One useful way of mapping the connections between experience and habit onto the process of translation is through the work of Charles Sanders Peirce, the American philosopher and founder of semiotics. Peirce addressed the connections between experience and habit in the framework of a triad, or three-step process, moving from instinct through experience to habit. Peirce[1] understood everything in terms of these triadic movements: instinct is a first, or a general unfocused readiness; experience is a second, grounded in real-world activities and events that work on the individual from the outside; and habit is a third, transcending the opposition between general readiness and external experience by incorporating both into a "promptitude of action", "a person's tendencies towards action", a "readiness to act". The process of translation in Peirce's three terms might be summarized simply like this: the translator begins with a blind, intuitive, instinctive sense in a language, source or target, of what a word or phrase means, how a syntactic structure works (instinct); proceeds by translating those words and phrases, moving back and forth between the two languages, feeling the similarities and dissimilarities between words, phrases and structures (experience); and gradually, over time, sublimates specific solutions to specific experiential problems into more or less unconscious behavior patterns (habit), which help him or her to translate more rapidly and effectively.

---

[1] Peirce, Charles Sanders (1931-58): *Collected Writings* (8 Vols.). (Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks). Cambridge, MA: Harvard University Press

Thus, translation should be given the importance it deserves, rather than considering it a mechanical process that can be carried out with the help of a dictionary alone. The aforementioned complexity becomes even more evident when the text in question deals with specialized subjects such as law, finance, banking, etc. In this particular case, when words belonging to the so-called General English appear next to specific terms and within a specific context, they contain nuances that must be accounted for in the final translation.

According to Halliday and Hasan, "the word text is used in linguistics to refer to any passage of whatever length that does form a unified whole."[1] We add however, that not all textual segments share the same internal structure and the same features; the context in which they are immersed will determine, to a great extent, these differences.

The set of terms gathered together in a text and considered more or less specific establishes a helpful context for the reader to interpret and subsequently to translate. In other words, the translator will be able to process and understand the information he/she has at his/her disposal. Such a contextual aid becomes much more evident when translating a text of an eminently law, economic or financial nature, making it practically impossible to analyze outside its context. Therefore, the nuances added by the contextual area will have the specific mission of confirming the correct meaning of a given term, while the rest of irrelevant entries that can be found in a specific dictionary or encyclopaedia should be ignored. This highlights that a translation, apart from being cohesive, must also be coherent. The translator must take into account the contextual clues embedded in the discourse in order to avoid ambiguities in the produced document, as long as such ambiguity did not exist in the original one.

The ability to understand and interpret specific information entails some knowledge, as deep as possible, about the syntactic and morphological structure of the foreign text, apart from establishing the lexical relationships among the different words, relations which will differ depending on the specific situations in which specialized texts are embedded. Discourse markers, lexical coherence or modal verbs signal the relationship between words and contribute to the coherence and cohesion of the text. That is to say, the main task of the translator is to eliminate from the original text all those textual elements which do not belong to the cultural background of the potential reader and to produce an easy-to-understand and correct document.

However, although it is necessary to recognize these guidelines, it is also evident that any theoretical principle needs to be put into practice in order to prove effective. The best way of doing so is by analyzing a text.

A wide variety of specific words belonging to the field of law or economics, as well as a great number of noun clusters and polysemantic terms can be found in specialized text. This makes, if possible, the task of both the unspecialized reader and the translator even more difficult. Speaking English is now an essential requirement for taking part in a technologically and culturally advanced society. Nowadays both students and professionals belonging to the law, banking and financial sectors are compelled to deal with English texts, which sometimes include a difficult-to-understand language if we take it out of its natural context.

The translator who dedicates himself to the task of trying to convey the meaning of a text as faithfully as possible must follow his/her own intuition which can

[1] Halliday, M.A.K. & Hasan, R. *Cohesion in English*. London : Longman, 1976

help him/her to translate the text in an appropriate way. A translator could also make use here of his/her previous knowledge about the text to be translated.

An important problem when translating specialized text from English is the high frequency of noun clusters. Noun clusters can be defined as "groups of words consisting of a chain of elements, all of them pre-modifying a final noun which is the nucleus of the series"[1]. In addition, a well-known researcher, David Trimble, says that noun clusters are "two or more nouns plus necessary adjectives that together make up a single concept; that is, the total expresses a single noun idea" as found in "supply-side issue," "large but undynamic ex-state banks" or "industry-wide wage negotiations." Such noun clusters usually form part of both scientific, economic and law documents, since it is often necessary to give a large amount of information in a restricted space at our disposal. The problem arises when trying to translate these expressions as correctly as possible. In English however, the more specialized the topic, the greater the number and complexity of noun clusters. So, what can we do to render them without altering their original sense? As we have already mentioned, the first thing we have to do is to take into account the context in which they are immersed as serious errors can produce an ambiguous or erroneous translation. As a case in point, extracting the noun cluster "labour arrangements" from a purely financial or economic context and placing it in an agricultural context, we observe a transformation in meaning i.e., human resources management in the former and soil preparation in the latter, for example. The widespread tendency is to start translating the last element of the group and then continue in reverse order until we get to the first one, keeping in mind the fact that we must produce a piece of information which can be clearly and properly understood.

On the other hand, a sociolinguistic analysis calls for cross-cultural expertise on the part of the translator, and this is where translation becomes interpretation.

Therefore, in a step-by-step translation process, we can take as a first example the following noun cluster taken from The Economist: "England's two-way trade in goods and services." Although at first sight its meaning in English is clear, it is rather complicated to render it properly in Romanian without altering its essence. Since the English sentence has three different qualifiers of the noun "trade" ("England's," "two-way," and "(in) goods and services," all of which would require a preposition in a literal translation into Romanian, one solution is to replace "two-way" (which would be literally translated as "în sens dublu") with the adjective "bidirecțional" The entire phrase then becomes "comerțul bidirecțional de bunuri şi servicii al Angliei" The phrase can be further simplified by replacing "two-way commerce" with "vânzare-cumpărare" (purchase and sale).

Students have considerable difficulties when translating a noun series consisting of more than four words. Furthermore, if we have the additional problem of using dictionaries which do not contain the expected equivalence, we can conclude that this activity is not as simple as it may appear at first. Examples like this one are quite frequent in a linguistic field dealing with law, financial and economic topics. As we have already stated, some words belonging to the so-called General English, when they appear next to specific nouns or accompanying words, acquire different meanings and nuances that must be reproduced in the final translation. It is clear to see that the word "labour" can have nine different meanings. This gives an approximate idea of how complex it becomes to translate a concept several times in the different ways intended by the transmitter. The examples encountered are "mobile labour"(forță de muncă

[1]Duff, Alan. *Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1989

mobilă),"flexible labour"(program flexibil de lucru),"labour market"(piața forței de muncă), "labour efficiency"(eficiența muncii), "shedding labour"(reducerea forței de muncă), and "labour law"(dreptul muncii) which is different from "labour legislation" (legislația muncii) etc. As can be seen, the word has a variety of possible translations depending on the specific context that it is necessary to highlight nuances we cannot find in a bilingual dictionary. In fact, if we looked up such terms in one of these dictionaries, we would find that it is often nearly impossible to get more than a general sense or meaning. In contrast, when we make use of specialized dictionaries, the result can be quite different and it is easier to find the right definition corresponding to each of the noun phrases. However, it is still necessary to add some cultural nuances so that the translation can sound proper.

This shows that we must take into account not only the elements present in the text, but also the entire underlying social-cultural framework, together with a general knowledge of economics, finance or law, in order to produce a good translation.

In this article we intended to show, in the first place, the importance of lexical relationships between words, especially in the context of financial translations. If they are essential when dealing with General English, they become the supporting element that gives clarity to an economic, law or financial document. Secondly, the consultation of specialized reference works in specific areas, as opposed to the use of general language dictionaries, aid the translator in carrying out the process efficiently. Thirdly, we reaffirm the necessary played by context when dealing with documents that leave no place for ambiguity since they include clear and straightforward concepts, which must be translated with the same scientific rigor they had in the original text. Therefore, an accurate translation cannot be achieved by simply putting disconnected elements together; instead, associated elements must work together to form a coherent whole.

**Bibliography**

Baker, Mona. *In Other Words*: *a Coursebook on Translation*. London: Routledge, 1997;
Duff, Alan. *Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1989;
Gutt, Ernst-August, *Translation and Relevance*, St. Jerome Publishing;
Halliday, M.A.K. & Hasan, R. *Cohesion in English*. London : Longman, 1976;
Newmark, P. *Approaches toTranslation*. New York: Prentice Hall, 1998;
Peirce, Charles Sanders, (1931-58) *Collected Writings* (8 Vols.). (Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks). Cambridge, MA: Harvard University Press;
Steiner, G., After Babel: *Aspects of Language & Translation*. New York: Oxford University Press, 1998.

# *TEACHING ENGLISH WITH VIDEO*

**Oana Manuela BOȚÎRCĂ**
**Universitatea din Piteşti**

***Abstract:*** *The purpose of this presentation is to show the importance of using video in classroom. This article will present some of the issues surrounding video with learners. It will discuss the benefits but also the potential drawbacks of using video, the different roles video can take and then present criteria for selecting videos, but also some pre-viewing, while-viewing and post-viewing video activities.*

Keywords: *video, learners, benefits, drawbacksn, activities*

English language teachers are often portrayed as being rather backwards when it comes to teaching using technology. It may be true to a certain extent. With a few exceptions, the majority of language teaching isn't exactly on the cutting edge of technology. The CD player and the DVD player are as about as high tech as many classrooms will get (although as little as several years ago cassettes and videos were the norm, that is when the television and video cassette player were working). In most training courses there is a lot of time devoted to methodology and language awareness, but perhaps only a 60 minute session on using technology.

Video is a valuable and possibly underused tool. There is always the temptation to simply put a video on at the end of the term and let the students watch a film without even challenging them to be actively involved.

Video as a listening tool can enhance the listening experience for the students. We very rarely hear a disembodied voice in real life but as teachers we constantly ask our students to work with recorded conversations of people they never see. This is often necessary in the limited confines of the language school and sometimes justifiable, for example, when we give students telephone practice. However, we can add a whole new dimension to aural practice in the classroom by using video. The settings, action, emotions, gestures that students can observe in a video clip, provide an important visual stimulus for language production and practice.

Film and video are very effective ways of both motivating the students and helping them to understand language, but they do need to be used with care and an understanding of some of the dangers and potential involved.

Jeremy Harmer identifies several main advantages of using video in classroom, but also some potential problems. "There are many reasons why video can add a special, extra dimension to the learning experience"[1]. He considers that one of the main advantages of using video in classroom is that students both hear and see the language.

One characteristic of video is that it presents language in the context of life; it shows students how language is used naturally in realistic settings. Students can see

[1] Harmer, J., *The Practice of English Language Teaching*, Longman, London, 2001, p. 282;

facial expressions, gestures, and whether the speaker is hesitant or not about a particular subject. They can observe the body language of a situation, how far apart people stand, how the characters react to emotional situations-information that is difficult to get from a book or an audio tape. All these paralinguistic characteristics give valuable meaning clues and help pupils to see beyond what they are listening to, and interpret the text more deeply.

This context has several advantages.

First, the language is authentic; this motivates students and also teaches language that is useful. In addition, the context increases the probability that the second language input will be comprehensible; hasn't everyone had the experience of being able to guess the meaning of something said in a foreign language because of the context in which it was said? Moreover, the settings presented in video teach more than language-they teach culture, which many students need to know as much as they need to know English. Students who are new to the culture feel comfortable because they can see how others have handled typical problems with school, family, finding a job or going shopping.

Video can also add variety to the classroom so that more than one method is used to present language. Not only will this make a class more interesting, but it can help students with different learning styles. Many visual learners feel left out in the typical classroom setting but can benefit from the visual input of video. Auditory learners also benefit since they can listen to videos more than once. Because videos can be watched again and again, they can provide the repetition that language learners need. Videos appeal to a wide variety of today's learners. Teenagers, in particular, are part of the video generation. They have a positive attitude towards television and video. It is seen as being "modern" compared to books. Many are more comfortable watching videos than reading books. Many adult learners need to see cross-cultural situations being acted out. This adds to their confidence in facing new situations in a new language.

Once the decision has been made to use a video in class, thought should be given as to what purpose the video is being used for, which is the role of the video. The way the video is used and the materials prepared for use with the video will depend on the role the video is to take. Below are four possible roles for video:

- *Developing listening skills*
  Listening for global understanding, listening for detail.
- *To provide information*
  To provide content relevant to students' needs and interests.
- *Presenting or reinforcing language*
  Grammar, vocabulary, functions.
- *Stimulating language production*
  Video used as a basis for discussion, a model for learners to follow, a visual aid.

A scheme of work using a video sequence may, however, encompass more than one of these roles. Learners may watch a video to find out information about, for example, a famous person. The same lesson may also include work on developing listening skills to enable learners to extract the relevant information. It could then be used to develop vocabulary on the topic of "lives".[1]

[1] Gallacher, Lynn, *Video and Young Learners*, (article) on www.teachingenglish.org.uk

How a teacher uses video in your classroom depends on his/her focus. There are several issues that must be taken into consideration:

- **Anticipate needs**: The teacher has to look closely at the script and clip. He/she must identify how much new vocabulary might need clarification, find the words that need previewing before watching, identify the words/expressions which can be guessed from context, look at the facial expressions or gestures/action and see if they can help him/her explain language. These points should be marked on the script and used them during a pause tape while involving students using questions.
- **Have an aim**: The teacher must have a purpose in playing a clip to the students: he/she must look at request forms and practice them, give students practice in giving a commentary, telling a story, lead to a discussion on an issue, give a concrete task for students to complete while viewing so they use the language he/she wants them to use and this helps them concentrate on the clip.
- **Length**: No matter how keen students are on the film or subject matter, they can only cope with so much at once. Teachers should avoid overwhelming them. The extract mustn't exceed 5 minutes of film**.** Short video sequences are easier to manipulate and they can be the starting point of a number of exercises. The teacher needs to design activities to keep his/her learners involved.
- **Run through**: The teacher must estimate the time students will take to do each activity and how many times he/she will need to show the clip again. He/she must run through the whole thing and get the timing right.
- **Set context**: If the clip comes from a sequence or part of a story, the teacher should set the scene before starting, briefly outline plot, characters or situation if necessary, show the clip with sound off for a few seconds to elicit where the people are, who they might be, what they are talking about etc.

When selecting an authentic video for use in the classroom certain general criteria should be kept in mind:

- *Watchability*
  Choose an interesting video to motivate the student. Imagine that a native speaker regards this video. It should be captivating.
- *Completeness*
  "The ideal video clip…… tells a complete story or section of a story"[1]. This idea of completeness is important for young learners whose primary motivation for watching a video is enjoyment.
- *Appropriateness of Content*
  The content should be suitable for the age of students.
- *Level of maturity ( if teaching children)*
  Children mature very quickly so a group of 11 years old children watching a video made for 8 year olds would probably regard it as "too babyish". On the other hand using a video intended for older children with a group of younger children might lead to the children not being able to understand the concepts in the video.

[1] Tomalin, B., *Teaching young children with video* (1991) in Stempleski S & Arcario P. ;

If, however, the video is being used for presenting language or for comprehension tasks there are further factors which should be considered when selecting a video.

- *Speech delivery*
  "Clarity of speech, speech rate and accents are all factors in determining how difficult a video excerpt will be for students to comprehend".[1]
- *Density of language*
  This refers to the amount of language spoken in a particular time. Videos where the language is dense are more difficult for learners to comprehend.
- *Language content*
  "In using video to present language, an important factor to consider is the linguistic items (particular grammatical structures, language functions, or colloquial expressions) presented in the scene".[2]
- *Degree of visual support*
  A good idea is to choose scenes that are very visual. The more visual a video is, the easier it is to understand - as long as the pictures illustrate what is being said.
- *Clarity of picture and sound*
  If the video has been copied from the television it is important to make sure both the picture and sound are clear.
- *Language level*
  The language level of the video should be appropriate for the level of the class without the teacher having to explain too much.

There are however a couple of potential problems that teachers should watch out for.

- *Passivity*
  Students are used to passively watching TV at home on the sofa. Teachers should try to avoid learners 'switching off' in class when the video is switched on by providing stimulating activities where the student can interact with and learn from the video.
- *Parents*
  This is linked to the above. Some parents may get annoyed when hearing their child has spent the class watching the TV "as they can do that at home". This can be prevented by ensuring that time actually watching the video is kept to a minimum and also by the children having something concrete to show to parents connected to the video: a worksheet, picture etc.
- *Poor quality tapes and disks*
  Poorly filmed material won't engage students. The quality must be sufficiently good to attract the students' interest.
- *Stop and start*
  There are students that lose interest and become frustrated when the teacher constantly stops and starts the video, only showing little extracts at a time. So, teachers should try to avoid too many interruptions of the video sequences.

---

[1] Stempleski, S. & Arcario, P., *Video in Second Language Teaching: Using, Selecting and Producing Video for the Classroom,* TESOL Inc, 1992, p. 115;

[2] Stempleski, S. & Arcario, P., *Video in Second Language Teaching: Using, Selecting and Producing Video for the Classroom,* TESOL Inc, 1992, p. 116.

Current thinking on video in the classroom advocates an integrated approach, not simply using the video in isolation but within a sequence of tasks: pre-viewing, while-viewing and post-viewing, always depending on the role chosen for the video. If for example, the video is used only as a stimulus, a pre-viewing stage would not be necessary. Below are suggested activities for the three stages.
Any pre-viewing activity will be associated with developing learners' comprehension strategies. Native speakers use many strategies to aid comprehension and these strategies can also be applied to learning a second language.

*Activities* :

- Tell learners they are going to watch/listen to a story/advert/news report about.... What do they expect to hear and see?
- Class discussion about video topic.
- Learners do quiz on topic of video. The quiz could be True/False or open-ended questions.
- Give learners two minutes to brainstorm vocabulary connected to topic
- Learners put written summary of video in order
- Learners watch video with sound off, then guess topic and content
- Learners read story/news article connected to video topic
- STORIES: Using flashcards of story - Ask learners if they can guess what happens in story. Flashcards need only be quick line drawings done on A4 card or even paper.
- STORIES: Learners predict story by numbering pictures from story on worksheet. To make the worksheet draw basic pictures illustrating main ideas of the story on paper. Make sure they are in a different order to the order they appear in the story.

In most cases you will want the learners to watch the video or video extract more than once. The aims for watching the video for the first time and further times will probably be different. Tasks completed while viewing a video for the first time are commonly associated with developing listening skills and in particular listening for global understanding. Activities for a second or third viewing are often associated with providing information (to provide content relevant to students' needs and interests.) and presenting or reinforcing language (grammar, vocabulary, functions).

*Activities*

- Developing listening skills
  - Learners watch video to confirm predictions made in pre -viewing activity
  - Learners answer comprehension questions
  - Teacher stops video and asks learners to predict continuation
  - Providing information
  - Learners make notes about content which will be used in post-viewing activity. This could be information they have heard or information they have seen.
  - Presenting or reinforcing language
  - Learners listen for specific pre-taught vocabulary. 6-8 vocabulary items would be enough. Learners say stop when they hear the vocabulary.
  - Learners listen for examples of grammatical structures and note them down.

- Learners participate in telling story along with video. This could be used after a video has been watched a few times. The learners are given a character in the story and the sound is turned down at various points. The learners try to say the words.

Post viewing activities are often connected to the idea of using language that came from the video or the video could simply have been used as a stimulus and the post viewing tasks are not connected in anyway to language found in the video.

*Activities*

- Using language
  - Learners read story/news report and compare it with video
  - Learners act out/record own version of video
  - Learners write similar dialogues to one they heard on the video
- Project work
  - Make posters/wall displays topic
- Craft work
  - Draw characters from story
  - Make book based on story
- Stimulus
  - Learners discuss aspect of video
  - Learners describe people in video.
  - Learners decide how old people in video are.
  - Learners vote on ugliest/best looking person

Video material can be a very useful source and asset for the language teaching-learning process because it combines both fun and pedagogic instructions in an authentic material that reflect real interaction. By employing videotaped material teachers can always create an indefinite number of language teaching activities. The activities above are mere examples based on one short segment and each focuses of a different language skill that EFL students need to acquire.

**Bibliography**

Allan, M., *Teaching English with Video*, Longman, London, 1985;
Harmer, Jeremy, *The Practice of English Language Teaching*, Longman, London, 2001;
Longeran, J., *Video in Language Teaching,* Cambridge University Press, Cambridge, 1984;
Norton, P., Wiburg, K., *Teaching with technology:Designing Opportunities to Learn*, Wadsworth Publishing, Belmont, USA, 2002;
Stempleski, S. & Arcario, P., *Video in Second Language Teaching: Using, Selecting and Producing Video for the Classroom*, TESOL Inc, 1992.
Tomalin, B., *Teaching young children with video*, 1993, in Stempleski, S. & Arcario, P. (Eds.).

# *THE ROLE OF TRANSLATION IN FOREIGN LANGUAGE TEACHING*

**Gisela Florentina CUMPENAŞU**
**University of Pitesti**

***Abstract:*** *This article deals with the issue of how translation might best be used as a teaching technique in language classes. It initially presents a short historical review of the issue. Presenting some major reasons for taking translation as a teaching technique, the paper offers some practical guidance for incorporating the technique in the classrooms and methods of using bilingual texts.*

Keywords: *translation, technique, bilingual texts*

## A historical review

Using translation as a teaching technique has had many ups and downs, that is, in different periods it has been an accepted as a teaching device or regarded as a controversial subject depending on prevailing objectives and teaching preferences (Rivers and Temperely, 1978). For many years it was right at the heart of language teaching, and indeed it was one of the basic elements of language in the medieval universities and schools (Duff, 1990). However, for the past few decades, translation has been generally put aside, and used from time to time in our courses.

A brief glance at the history of teaching English as a foreign language would demonstrate these "ups" and "downs". Translation was important in teaching Greek and Latin in the eighteenth and nineteenth centuries. *Grammar Translation Method* was the only method for teaching these languages. The most important aspect of the grammar translation method was that the translation was frequently used in the process of learning. It was used both as a means of explaining new words, grammar forms and structures and as a means of mastering the foreign language. However, excessive application of translation led to complete failure of the Grammar Translation Method and the drastic decline of the role of translation in TEFL.

Later on, Berlitz (1887), the founder of the *Direct Method*, severely reacted against the Grammar Translation Method and totally rejected translation. This method assumed the direct contact with the foreign language in meaningful situations and this approach supposed a better language learning from the part of the students.Thus, the Direct Method had a new orientation different from that of the grammar-translation method by substituting language contact for grammar recitation and language use for translation.

A study undertaken in 1923 on the state of foreign language teaching concluded that no single method guarantees successful results (Richards and Rodgers, 1990). The study, published as the *Coleman Report*, advocated that a more reasonable goal for a foreign language course would be a reading knowledge of the foreign language achieved through the gradual introduction of words and grammatical structures in simple reading texts. Coleman (1929) offered a compromise in the application of translation. Translation of some of the reading passages and grammatical structures was permissible. The use of the mother tongue was not prohibited in language instruction. Once again, translation was able to establish itself as a technique. Coleman allowed translation for better comprehension and interpretation of the reading passages.

Like the Direct Method, the *Audio-Lingual Method* attempted to develop target language skills without any reference to the mother tongue. This method was considered to be a further development of the direct method line.. According to this approach, in the process of habit formation via stimulus and response, old habits tend to get in the way of the new ones. The theory predicted that negative transfer from the first to the second language would take place in the learning process. Thus, it was believed that the elimination of the mother tongue from the learning environment would facilitate second, or foreign, language learning. Another characteristic of the audio-lingual method, of great importance for teaching a foreign language, was the rejection of translation as the main instrument of instruction.Therefore, all the exercises were within the target language, and the use of the student's native language was entirely minimized.

However, the *Cognitive Approach*, as a reaction to the Audio-lingual Approach rediscovered valuable features in the previous methods and thus emphasized translation (Stern, 1991). In this way the role of the mind, mentalistic activities, conscious and meaningful learning were also emphasized. The natural outcome of this emphasis was the revival of translation as a means of making the learning more meaningful and contextual.

The *Communicative Approach* was initially hostile to the use of translation in the classroom, but later it adopted a flexible approach. The inclusion of translation activities in the Headway textbooks is the sign of such flexibility. Apart from these ongoing "ups-and-downs," there are some reasons and inherent benefits in using translation as a teaching tool.

**The role of translation in teaching a foreign language**

By translation, we mean the transmission of a thought expressed in one language by means of another language. Translation is the interpretation of the meaning of a text in one language (the "source text") and the production, in another language, of an equivalent text (the "target text," or "translation") that communicates the same message.

The role of translation in foreign language teaching was of great importance. It was used as a means of conveying the meaning of a word, a phraseological group, a grammatical form or a sentence pattern. Translation was then considered to be a means of teaching a foreign language. But practice demonstrated, however, that the constant use of translation did not ensure the necessary conditions for students' direct comprehension and that speaking and reading were more important. Translation did not provide the development of speech habits and skills. Cosequently, the teacher might use translation when explaining new material and checking his students' knowledge.

There were also several types of translation used in foreign language teaching. Taking into account the relationship between the mother tongue and the foreign language, there were three types of translation: translation from the foreign language into the mother tongue, translation from the mother tongue into the foreign language and retranslation (first students translated from the foreign language into the mother tongue and then, after a while, back into the foreign language). Then, if we considered translation from the point of view of its relation to the original, there were four types of translation: *word for word translation* (or literally translation) which drew a comparision between the elements of the target language and those of the mother tongue observing in this way, the difference between these languages.

Another type of translation was *adequate translation*, which transmitted the thought expressed in the foreign language by means of the corresponding equivalents

of the mother tongue, then free translation or free interpretation of the text in the mother tongue that was read or heard in the foreign language.

The *literary-artistic translation* assumed a translation, which required special skills and knowledge. Therefore, it could not be introduced in school syllabus requirements. This type of translation under its two forms: written and oral, was to be used with the aim of checking students'comprehension and their knowledge of vocabulary and grammar. Consequently, translation was considered a means of teaching of foreign language and its various types were also recommended.

Translation must take into account a number of constraints, including context, the rules of grammar of the two languages, their writing conventions, their idioms and the like.

Perhaps the most common misconception about translation is that there exists a simple "word-for-word" relation between any two languages, and that translation is therefore a straightforward and mechanical process. On the contrary, translation is always fraught with uncertainties and with the potential for inadvertent "spilling over" of idioms and usages from one language into the other.

To decode the meaning of a text, the translator must first identify its component "translation units," that is to say, the segments of the text to be treated as a cognitive unit. A translation unit may be a word, a phrase or even one or more sentences. Behind this seemingly simple procedure lies a complex cognitive operation. To decode the complete meaning of the source text, the translator must consciously and methodically interpret and analyze all its features. This process requires thorough knowledge of the grammar, semantics, syntax, idioms, and the like, of the source language, as well as the culture of its speakers.

**Reasons for using translation as a teaching technique**

Teaching English at higher education is quite different from teaching it at secondary school or highschool. Here we teach the specialised vocabulary in a certain domain and it is a complex task. Moreover, students generally come from previous educational levels with a lack of knowledge and with no desire of getting involved in the teaching –learning process. Therefore, they should be aware of the fact that English is essential nowadays , on the one hand and that at this level they are taught specialised English courses based on specialised texts, on the other hand. What the students think and feel about language learning is of great importance in language teaching and this should be taken into account in any course planning (Nunnan 1999). They need to be able to relate lexis and structures of target language into their equivalents in their mother tongue. Therefore, sound pedagogy should make use of this learning style.

Translation makes the students develop their reading comprehension ability. It is quite obvious that before one can translate any text, he or she should read the text carefully, trying to make sense of its features like sentence structures, context and register. In other words, there should be a kind of textual analysis, which is very important in reading comprehension (Chellapan 1982). Indeed the difference between translation and reading is the degree of attention paid by the reader or translator, that is, in translation attention weighs far more heavily than in mere reading.

Translation is a conscious process of learning. In the translation process there are two types of activities both of which require full engagement of the learner. The first activity is "understanding" the source text and the second is "formulating" it in the target language (Herry and Higgins, 1992). This latter characteristic is what distinguishes translation from reading.

Translation is a kind of communicative activity, which is practiced within a meaningful context (Duff 1990). It enhances interaction between the teacher and the students and among the students themselves due to the fact that rarely is there any absolute "right" rendering of the text.

Translation can be used as an evaluative technique in reading classes. As reading is totally unobservable, comprehension should be inferred from the other behavior; it is important to be able to accurately assess students comprehension of the text read. That is, among the other techniques like "doing," "transferring," "answering," "extending," and "modeling," we may ask students to translate part of the reading text into their native language to ensure if they have fully grasped the meaning. This can be done at the end of the reading lesson.

**Practical guidelines**

As we have already discussed, students usually use L1 as a resource, so as teachers we should try to find out ways of exploiting this resource rather than neglecting it. To this end, some practical guidelines are presented below:

-Extreme care should be taken in selecting texts to be translated by the students. -Naturally, dull, overlong and uncommunicative texts that are difficult to translate usually demotivate the students. So, it is much more practical to start with short communicative texts.

In practical teaching situations, the students who are to work on translation should be given prior guidance on practical procedures before being engaged in the translation itself. Initially they should be told that translation is not just taking the pen and starting the translation word by word or sentence by sentence. They should be briefly informed of translation procedures like "preparation," "analysis," "transfer," "initial draft," "rewording," "testing the translation," "polishing," and "final manuscript" (Larson 1987).

Grouping the students is of great importance in our classes. It offers a cooperative climate and promotes learners responsibilities (Brown 2001). So, to get the best translation, students can work in groups and participate in oral discussions. These activities surely will make the translation task interesting since the students are learning the language in an active way.

To use translation as an effective teaching tool, the difficulty of the texts should be taken into account. In the selection of the texts, we should not only pay attention to the degree of second-language (L2) proficiency, but also the degree of difficulty of the texts. Unfortunately, there is not any comprehensive view on determining the text difficulty; however, teachers can make a prediction of the relative difficulty of a given text. One practical way of handling this problem is the initial adaptation of authentic translation material. In this way, some lexical, semantic, syntactic and discourse elements, which are supposed to impede the students' comprehension, may be manipulated (Darian, 2001). The translation of technical texts refers more specifically to texts that contain a high amount of terminology, that is, words or expressions that are used (almost) only within a specific field, or that describe that field in a great deal of detail.

**Using Bilingual text**

The use of bilingual text in the classroom may be a boon or an omen for an ESL teacher. The idea being that students sometimes need a crutch to support their ascendancy towards native-like fluency .What’s crucial to examine is the absorption

time, i.e., the time needed to actually learn vocabulary and structures for functional use. Our work focuses on using bilingual material to aid reading comprehension, especially in ESP classes. Students ranged in age from 18 to 5o. Types of material ranged from elementary material to material discussing newspaper or magazine article topics or scientific texts. In all cases, I find students are more confident and obtain a better understanding of said vocabulary as shown by their previous test results before and after the onset of English learning using a bilingual text approach.

In general, I find students achieved a general versus specific understanding. I emphasize to them not to translate word for word but to have a general grasp of the vocabulary or phrase so as to be able to apply it in a sentence or dialogue of their own making. In a sense, this is enabling the learners to develop an interlanguage as a middle ground. Willis (1997) presents Lightbown (1985) who talked about a learner facing a complex task. In the context of remembering, a teacher doesn't want a student to understand and process all the input, just enough input to get the contextual gist. Native speakers employ the same technique when decoding sentences in conversation. They don't latch on to every single utterance, as some words have less effect on meaning.

Now a teacher employing bilingual text shouldn't overemphasize the native language text. He doesn't need to read it for the students. The only translation should be a written one. All of the student's verbal input should be in English. By using Carter's definition , allowing lots of exposure to the target language in a range of contexts will aid comprehension but it won't necessarily lead to production. It seems ESL or EFL instructors need to examine the concept of context. Brown (1994) talks of misplaced context where a students misapplies 'book' knowledge through an overuse of formality. Teachers must be cautious in teaching oral forms and their written equivalents. Students often are not aware of subtle differences in meaning, some because of cultural differences.

Studies done on text structure affecting comprehension have shown there are real differences instudents' recall of material based on the alignment of the ideas presented compared to the students' cultural backgrounds. The use of bilingual text cuts down on the time needed to learn vocabulary and hence, the time needed to reach a better reading comprehension level. Laufer felt that based on his research, L2 learners generally rely on vocabulary to help them negotiate meaning in text and speech. Laufer continues with comments about a minimum threshold to use guessing effectively would be about the 3000 word family level. That is what is needed by a reader to successfully understand and use a contextual guessing strategy successfully.

Students though, eventually need to recognize that truly knowing a word involves
relating that word to other words in a number of ways as mentioned by Cook. Now, as Brown points out, whether students may over-generalize using inductive reasoning to apply to circumstances that don't follow a certain rule of use or fit a particular contextual
meaning is more difficult to determine.

Teachers warning students of multiple meanings may suitably head off overgeneralization. In this case, pointing up multiple meanings of words in a student's own language will serve as a consciousness raiser. Students should be made aware of the fact that all languages share some common aspects, i.e., sentences, grammatical structure, general and specific vocabulary.

One important aspect of learning to read in the bilingual text approach is looking at grammatical structures. As pointed out by Leech in his article "Students'

Grammar-Teachers' Grammar-Learners' Grammar", students must be reminded of differences between their native language and the target language.

The teacher may assist students in pointing out structural differences. The methods used to do this may vary. Certainly doing it by direct oral translation will prove to be extremely difficult for most teachers. More importantly, students need to be made aware of the situation, not necessarily understand all structural differences. The idea as underlined by Leech is to teach rule of thumb shortcuts. This will allow students to proceed from central tenets to more peripheral ones. In other words, teach the common core of examples first, later adding the special cases.

**Conclusion**

There are some good reasons for the purposeful inclusion of translation activity in our classrooms. First of all, as a communicative activity, it enhances interaction between teacher and students and among the students themselves. Second, being a conscious process of language learning, it fully engages the learners in the learning process. Third, translation helps students develop their reading comprehension abilities. Fourth, it can be used as an evaluative technique for checking students reading comprehension of a particular text. However, in order to obtain the above-mentioned benefits, we must consider some points. The students should be initially given prior guidance on the practical procedures of translation activity and encouraged to work in groups to get the best translation. The degree of students' L2 proficiency along with the degree of the text difficulty should also be considered.

**Bibliography**


Brown, H. Douglas, *Teaching by Principles: An interactive approach to language pedagogy.* Second edition: NY. Longman,2001

Darian, S. , Adapting Materials for Language Teaching. FORUM. Vol. 39.NO: 2 June: p.2,2001

Nunnan, D. , *Second Language Teaching and Learning*. Boston: Heinle& Heinle Publishers, 1999.

Hervey, S. and Higgins, I. , *Thinking Translation: A course in translation method*. London: Rutledge, 1992

Stern, H. H. , *Fundamental Concepts of Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1991

Duff, A. , *Translation*. Oxford: Oxford University Press.,1990

Richards, J. C. and Rodgers, T. (1990) *Approaches and Methods in Language Teaching: A description and analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990

Gautam, K., *English Language Teaching: A critical study of methods and procedures*. Harman Publishing House.,1988

Larson, M. L. , *Meaning -based Translation: A guide to cross language equivalence*. University press of America, 1984

Chllapan, K., Translanguage, Translation and Second Language Acquisition. In F. Eppert (Ed.), *Papers on translation: Aspects, Concepts, Implications* (pp. 57-63) SEMEO Regional Language Center.,1982

Rivers, W. M. and Temperly, M. S. , *A Practical Guide to the Teaching of English as a Second Language*. Oxford: Oxford University Press, 1978

Coleman, A. ,*The Teaching of Modern Languages in the United States*. New YorkMacmillan,1929

# *VERBAL CONSTRUCTIONS OF THE " THERE IS" TYPE*

**Aurora – Tatiana DINA**
**Universitatea din Piteşti**

***Abstract****: The present paper presents the verbal constructions of the " there is " type in several types of sentences, emphasis being laid on the existential sentences. When " there" is accompanied by the verbs " to be" in different tenses, it is no longer an adverb of place in the sentence but an introductory subject. The constructions of this type in English, with " there is" as subject, represent verbal constructions of incomplete predication, because they must always be accompanied by a noun or a noun substitute. The subject of a clause is thematic in typically conveying given information. But when the subject is an indefinite noun phrase, it introduces new information*

Keywords: *sentences, constructions, subject, predication, noun*

The sentence is a structure, which contains two main constituents: the noun phrase functioning as the subject of the sentence, and the verb phrase, functioning as its predicate.

*There* can be used as subject. The preparatory subject *there* is used in sentences where the logical subject is indefinite:

e.g. *There are some books on the table.*
*There won't be enough money.*

Sometimes *there* is used with verbs other than *to be. To happen, to occur* and *to come* are such verbs:

*e.g*. There happened that he forgot everything.

There comes a time when you have to make a choice.

*The adverb* there *can function as a* formal- grammatical subject *in a sentence when it is accompanied by tenses of the verb* to be. *In this case it is no longer an adverb or an adverbial in the sentence.*

In a sentence like: *"There were a few new tape – recorders in the office"* , *there were* is the formal subject, while the logical subject is *tape – recorders.*

The constructions of the *"there is"* type in English represent verbal constructions of incomplete predication, because they must always be accompanied by a noun or a noun substitute, like in the following examples:

e.g. *There will be a concert in open air tonight.*
*There is no place like home.*
*Are there any copies left ?*

With these constructions the subject is definitely a new element to the reader or interlocutor; its determinative is epiphoric. On the other hand, the noun – logical subject, can be also a proper name or a common noun determined by *the,* that is anaphoric; but then the meaning of *there is* is different:

e.g. *There's John coming.*
*There's the birthday cake.*

Other meanings of *there is* can be noticed in the following sentences:

*e.g. There's a good joke!*

*There's a fine gentleman!*

Besides the verbal forms of *to be, there* can also be associated with other few verbs too:

e.g. *There came the rain.*

*There lived once an old woman in the forest.*

In constructions introduced by *there* emphasis is laid merely on the *existence* or *absence* of the real subject. When verbs, others than *to be* are employed, which happens more rarely, emphasis is laid either on existence or on the semantic content of these verbs:

The introductory subject *there* is indispensable in all sentences referring to existence that is all those intended to describe the contents of a room, bookcase or the location of objects, of geographical elements.

Existential sentences are principally those beginning with unstressed word *there,* and are so called because when unstressed *there* is followed by a form of the verb *be,* the clause expresses the notion of existence:

*e. g. There is nothing healthier than a good sleep..*

There is a regular relation of equivalence between existential clauses with *there + be* and clauses of the standard types. The equivalence applies however, only if the clause of the normal pattern has an indefinite subject, and a form of the verb *be* in its verb phrase. We may derive existential clauses from regular clauses by means of a general rule:

Subject + ( auxiliaries ) + *be* + predication

→ *there* + ( auxiliaries ) +*be* + subject + predication

The subject of the original clause may be called the " notional " subject of the *there* – sentence, so as to distinguish it from *there* itself, which for most purposes is the "grammatical" subject.

Existential *there* is a device for leaving the subject position vacant of content.

The subject of a clause is thematic in typically conveying given information. But when the subject is an indefinite noun phrase, it introduces new information. Hence in sentences like *A book is on the table* there is a certain awkwardness, which may be avoided by introducing *there* and postponing the indefinite noun phrase to a non – thematic position: *There is a book on the table.*

Examples of the seven clause types are ( where the elements of the sentence are thus abbreviated: S= subject; V= verb; C= complement; O= object; A= adverbial):

SVC: *Something must be wrong → There must be something wrong.*

*SVA: Was anyone around ? → Was there anyone around ?*

*SV: No one was waiting → There was no one waiting.*

*SVO: Plenty of people are getting promotion → There are plenty of people getting promotion.*

*SVOC: Two bulldozers have been knocking the place flat → There have been two bulldozers knocking the place flat.*

*SVOA: A girl is putting the kettle on → There's a girl putting the kettle on.*

*SVOO: Something is causing her distress → There is something causing her distress.*

Passive versions also occur:

*SV: A whole box has been stolen → There has been a whole box stolen.*

*SV: No shops will be left open → There'll be no shops left open.*

The bare existential sentence postulates the existence of some entity or entities. It has a simple clause structure *there + be +* indefinite noun phrase:

e.g. *Undoubtedly, there is a God. ( "God exists" )*

*There have always been forbidden love stories ( " Forbidden love stories have always existed " )*

The rule that existential sentences should have an indefinite noun phrase as " notional subject" prevents the derivation of sentences like *There 's the money in the box* from *The money is in the box.* This limitation can be waived, however, in answers to existential questions ( actual or implied):

e.g. *Is there anyone coming to dinner ?*

*Yes, there's Harry and there's also Mrs. Jones*

Also acceptable is the indefinite exclamatory *the* followed by the superlative as in:

*e.g. There's the oddest – looking man standing at the front door !*

Existential *there* occurs widely in dependent clauses: *Let me know if there's anyone waiting.*

It is also fronted as subject in a type of sentence like the following:

e.g. *There appears to be something wrong with the road.*

The *there* of existential sentences differs from *there* as an introductory adverb both in lacking stress, and in behaving in most ways like the subject of the clause:

It often determines concord governing a singular form of the verb, especially in declarative sentences, even when the following " notional subject" is plural:

e.g. *There's two ladies in the waiting room.* ( informal)

*There are two ladies in the waiting room.* ( formal )

It can act as subject in *yes- no* and tag questions:

e.g. *Is there any more soup ?*

*There's nothing wrong, is there ?*

It can act as subject in infinitive and - *ing* clauses:

e.g. *I don't want there to be any misunderstanding.*

*He was disappointed at there being so little to do.*

There is an important additional type of existential sentence which consists of *there + be +*noun phrase + clause resembling a post modifying clause. Such sentences can be related to sentences of basic clause types without the two restrictions: the verb need not be a form of the verb *be,* and although there must be an indefinite element it need not be subject:

e.g. *Something keeps bothering him → There's something that keeps bothering him.*

*I'd like you to meet some people → There's some people that I'd like you to meet.*

The pronoun *that* can be omitted even when it is subject of the relative clause formation.

There is also a common existential sentence pattern *there + be +* noun phrase *+ to* – infinitive clause:

e.g. *There was no one for us to talk to.*

*There's plenty of housework to do.*

Such infinitive clauses are also allied to relative clauses, as we see comparing

*At last there was something to write home about.*

with

*At last there was something about which to write home.*

This type of existential sentence sometimes has a definite noun phrase as notional subject:

e.g. *There's the man next door to consider.*

There is also a restricted idiomatic construction consisting of *there* + *be* + *negative* + participial – *ing* clause::

e.g. *There's no telling what he'll do.*

A sentence beginning with unstressed *there* shows the word order P – S, the verbal predicate consisting of a verb denoting a state or a motion:

e.g. *There is a man at the door.*
*There have been many accidents lately.*
*There seems to be a mistake.*
*Once upon a time there lived a king.*
*There comes a time when it is useless to struggle.*

The construction is occasionally found with a passive predicate, in which case the word order is either P – S or p – S – P( where P stands for predicate, S stands for subject, and p stands for predicative):

e.g. *Then there was committed the greatest crime of that or any succeeding age. **
*There was very little work done that morning.*

In sentences with a pronoun – subject and a nominal predicate concord of number in English sometimes operates differently.

In emphatic and identifying sentences the verb *to be* agrees in number with the pronoun – subject.

*There was a knock.*

When we say that something exists we normally begin the sentence with *there + be* and put the subject after *be.*

e.g. *There is a bank in the center of the town.*

We do not normally say A *bank is in the center of the town.*

We use this structure with " indefinite " subjects, such as: *a man, some letters anybody.*

e.g. *There is a man at the door.*
*There are some letters for you.*
*" Is there anybody at home?"*
*" No, there isn't. "*

We can use this structure with different forms of *be.* For example:

e.g. *There is a bank in the center of the town.* ( present tense)
*There was a telephone call for you last night.* ( past tense)
*There has been an accident.* ( present perfect )
*There will be a lot of people at the party.* ( future )

If the subject is plural, *be* takes a plural form also:

e.g. *There is a man at the door.* *There are some men at the door.*
*There was a telephone call for you last night.* *There were two telephone calls for you last night.*
*There has been an accident.* *There have been a lot of accidents recently.*

If we compare *there is, there are* and *it is, they are* we notice that we use *there + be* to say that something exists and we use a personal pronoun ( *it, they+ be* or another verb ) to give more details.

e.g. *There is a letter for you. It's from Australia.*
*There is a man at the door. It's Mr. Davis.*

*There are some biscuits in the kitchen. They are in the cupboard.*
*There were some flowers on the desk. They were for you.*
*There will be one person waiting for you at the airport. He is your travel guide.*

**Bibliography**

Alexander, L.G., *Longman Advanced Grammar*,Longman, Essex, 1993
Bantaş, A., *English descriptive Syntax,* Institutul European, Iaşi, 1996
Cobb, T., *Today's English Grammar,* Prietenii Cărţii, Bucureşti 1994
Dooley, J., *Grammarway*, Express Publishing, Berkshire, 1999
Quirk,R., *A University Grammar of English,* Longman, Essex, 1993
Levițchi,L., *Gramatica limbii engleze,* Teora, Bucureşti, 1997

# *A METHODOLOGICAL APPROACH TO BELIEF MODALITY IN ENGLISH – THEORY AND SAMPLE EXERCISES TO BE USED IN CLASS*

**Adriana LAZĂR**
**Universitatea din Piteşti**

***Abstract:*** *Modals fall into two major semantic categories: the action modality and the belief modality. Since most modals are used in either modality, clauses containing them may be systematically ambiguous unless the context disambiguates them. Both modalities deal with notions of permissibility and obligation.*

*The belief modality involves the strength of the speaker's belief in the likelihood of some situation. Some modals indicate various degrees of obligation on the speaker to believe or disbelieve; others simply specify whether belief is permissible or not permissible. A negative occurring immediately after a modal usually negates what follows but does not negate the modal. The part of the clause that a negative negates is the scope of that negative.*

*Two time references are involved for clauses with modals: the time at which the modal notion applies, typically the time of the utterance, and the time of the situation to which the modal applies, typically a time later than the time of utterance. For a modal to apply to a situation prior to the time reference of the modal, perfect aspect is used. In the action modality, the combinations should have and could have are often used as counterfactuals, that is, they imply that the action did not occur.*

*Semantic notions such as permissibility and obligation are useful for providing an account of how meaning is organized within words such as the modals under discussion.*

Keywords: *modals, action modality, belief modality, permissibility,obligation*

Modals used in the belief modality express the speaker's belief about the likelihood of some situation, whether past, present, or future. Consider these examples with *must:*

*I don't see Mary here. She must have left early.*
*Look at all those reporters around Jenny. She must be very important.*
*Jan's article didn't appear in this month's magazine. It must be appearing in next month's issue.* (Compare: **It must appear in next month's issue.)*

The speaker is indicating obligation, but a different kind of obligation, the obligation to *believe* that something is or is not the case. In the first example, the speaker indicates his belief about a past situation. He believes now that she left early. Had he seen her leave, he would have been sure enough to say, *She left early*, but instead, his conclusion is based on *inference.* The fact that he doesn't see her obliges him to believe that she left early. The second example reports the speaker's belief about an ongoing situation, which, again, is inferred from evidence. The speaker doesn't *know* that Jenny is important or he would not have needed the modal. The third example involves an inference about a future situation. Notice that it is acceptable only when progressive aspect is used. The progressive aspect indicates what was described in Chapter 17 as "a present plan for future action." Apparently, *must* cannot refer to future time unless it is accompanied by progressive aspect. In the belief modality *must* requires progressive aspect to refer to future time. That is why the fourth example is asterisked.

Now see what happens to the examples if *may is* substituted for *must*:
*I don't see Mary here. She may have left early.*
*Look at all those reporters around Jenny. She may be very important.*
*Jan's article didn't appear in this month's* New Yorker. *It may be appearing in next month's issue.* (Or: *It may appear in next month's issue.)*

With *must* the examples indicate what the speaker felt *obliged* to believe, but with *may* they indicate what the speaker felt it was *permissible* to believe. Again, the speaker's conclusions are based on inference from evidence, but the evidence isn't strong enough to *oblige* him to believe that Mary left early or that Jenny is very important or that Jan's article is going to appear in the next month's issue. It is strong enough to *permit* these inferences. Approximations to the *must* and *may* sentences in the first example of each set would be these:
*Certain evidence obliges the speaker to believe that Mary left early.*
*Certain evidence permits the speaker to believe that Mary left early.*[8]

The core modal *will,* as used in the belief modality, has often been described as a "future tense marker." *Will* is certainly used to make clauses refer to future time and it frequently occurs with future time adverbs:
*Our family will be at the railway station tomorrow.*
*Andrew will be presenting his novel in Bucharest next week.*

But we can cancel out this future time reference sense by substituting other forms for the future time adverbs:
*Our family will be at the railway station right now.*
*Andrew will be presenting his novel in Bucharest at this very moment.*

What, then, is the real function of *will?* One way to determine this is to compare examples like the last set with sentences having no modal:
*Our family are at the railway station right now.*
*Andrew is presenting his novel in Bucharest at this very moment.*

While the present tense sentences assert their propositional content as facts, in the *will* sentences the speaker is a little more cautious and the content is presented as *inference.* The inference is about the situation now or, in the sentences with future time adverbs, about the future. Inferences about the future can be called *predictions.*

Further evidence as to the basic function of *will* comes from a comparison with *must:*
*Our family will be at the railway station right now.*
*Our family must be at the railway station right now.*
*Andrew will be presenting his novel in Bucharest at this very moment.*
*Andrew must be presenting his novel in Bucharest at this very moment.*

The *will* sentences and the *must* sentences both represent inferences about the family's presence at the airport and Andrew's novel presenting. In fact, they are essentially synonymous. Thus the basic function of *will* is similar to that of *must.* There are, however, subtle differences: The *must* sentences imply that the speaker has *reason* to believe in the truth of the propositional content; the *will* sentences do not carry such an implication. Because they therefore indicate that the speaker is acting in an authoritarian fashion, *will* comes across over as stronger than *must.*

As in the action modality, the periphrastic modal *be going to* is a near-paraphrase of *will.* But look at the following sentences:
*Our family are going to be at the railway station right now.*
*Andrew is going to be presenting his novel in Bucharest at this very moment.*

While they are grammatical, it's hard to imagine the circumstances in which they would be uttered. Indeed, we would probably interpret the first example as expressing the action modality. The speaker has made sure that the police will be at the airport. The second is somewhat more easily interpreted as a belief modality utterance, but its likely context is still hard to determine. The reason is that *be going to* in its belief modality sense focuses on the present time if the *be* is in the present tense. The situation at the present time provides indications as to what will happen:
*Roger has been delivering too many lectures. He is going to lose his voice if he doesn't rest it more.*
*The baby's temperature has dropped. He's going to be all right.*

**Other Obligation Modals: *have to, should, and ought to***

The periphrastic modal *have to* can be used in the belief modality, but this use is comparatively rare, being limited to situations in which speakers are asserting their belief very emphatically. The difference between the following two examples is clear:
*Look over there! That must be John Smith.*
*Look over there! That (just) HAS to be John Smith.*

Note that in such constructions, the *have* receives emphatic stress.

Compared to *must* and *have to,* which express a strong obligation for the speaker to believe that the propositional content of the clause is true, the modals *should* and *ought to* indicate a much weaker obligation. Supposing you and Annie were watching a bad performance of the first act of a stage play. You might try to cheer her up by saying one of these two belief modality sentences:
*The second act should be more exciting, Annie.*
*The second act ought to be more exciting, Annie.*

You are indicating to Albert a weaker degree of belief as to the likelihood of a more exciting second act.

The implication that there is a cause for the belief expressed is present for *have to, should,* and *ought to*. In the last two examples, it is probably some experience as to what often happens in such performances or knowledge of the plot of the play.

Now compare the last example with a sentence using *will.* Someone who says, *That will be my suitcase,* is talking as if she has no evidence to support her belief.

**Other Permission Modals: *might, could***

Although our examples of permissibility in the belief modality have used *may,* two other modals, *might* and *could,* are at least as frequently used to indicate beliefs the speaker feels are permissible for him or her. We'll repeat the examples, replacing *may* with the other two modals:
*I don't see Mary here. She might/could have left early.*
*Look at all those reporters around Jenny. She might/could be very important.*
*Jan's article didn't appear in this month's magazine. It might/could be appearing in next month's issue.* (Or: *It might/could appear in next month's issue.)*

The three modals differ in strength, *might* being more tentative than *may,* and *could* more tentative than *might.*

The other permissibility modal, *can,* is not used for the belief modality in affirmative statements:
*I don't see Mary here. *She can have left early.*

However, as we'll see, it is used in negatives and interrogatives.

**Negatives and Interrogatives**

Belief *must* and *may* occur in negative clauses:

*She must not have seen the exhibition.*

*She may not have seen the exhibition.*

However, speakers are more likely to use *can't* in such clauses:

*She can't have seen the exhibition.*

In conversation especially, speakers can avoid using any modals to communicate probability, using instead predicates like *be sure* and *believe,* or sentence adverbs like *perhaps* and *presumably:*

*I'm not sure she saw the exhibition.*

*I don't believe you like that shirt, do you?*

*Perhaps they don't like pineapple on their spaghetti.*

*Presumably they didn't meet him at the Court.*

The subject of a predicate like *be sure* or *believe* has to be first person if the clause is to be a true counterpart to clauses with belief modals, since such clauses are used to communicate speaker beliefs.

This may be why *must* and *may* don't occur in interrogatives, since it seems strange to ask someone else what you, the speaker, believe about a situation. The following examples are not interpreted as being in the belief modality: **Must she be fat? *May she be fat?* although, of course, they can be given an action modality interpretation, for example, one in which a casting director is asking a playwright about a character in the play.

However, there are other core modals, notably *can, could,* and *might,* that can be used to ask about the *addressees* belief concerning a situation. Here are examples in descending order of strength:

*Can Charley be too bored already?*

*Could/couldn't Charley be too bored already?*

*Might/mightn't Charley be too bored already?*

Notice that belief modality *can't* isn't used in negative questions.

There are other rather subtle differences among them, subtleties depending on the context in which the sentence is uttered. For instance, the example with *can* might be used to express the speaker's skepticism about Charley's boredom, just like its counterpart with *possible:*

*Is it possible that Charley is too bored already?*

**Time Reference**

With modals, two time references are involved: the time of the speaker's belief about a situation and the time of the situation itself. So, in the sentence *Our daughter may take the exam next week,* the time of the possible operation is in the future, next week, but the time reference of the speaker's belief about the time of the operation is now, the present. Since the periphrastic modals can be marked for tense, it might seem easy to use them to refer to a past or present inference or belief. For instance, the periphrastic modals *be going to* and *be bound to* have the present tense forms *is/are going to* and *is/are bound to* and the past tense forms *was/were going to* and *was/were bound to*. But the past tense form in the belief modality does not necessarily refer to a past inference or belief.

Consider the following examples:

*The 2005 the film was going to be very successful. Already the cinema chains had placed huge orders.*

*The new policies were bound to be unpopular.*

These sentences are ambiguous between present belief and past belief, even though past situations, the film's success and the unpopularity of the new policies are referred to. Insertion of the adverb *obviously* before *going to* and *bound to* makes the belief a past belief and not necessarily a belief of the speaker. If, instead, we insert *I see now that* at the beginning of each example, the reference is to a present belief.

In the belief modality, the core modals, which cannot be marked for past or present tense, always designate the speaker's belief at the time of the utterance. Unlike action modals, belief modals are used to make an inference now about something that was the case *prior to now.* This is done by using the perfect aspect form after the modal. Here are past time counterparts for most of the modal sentences we looked at earlier:

*It HAD to have been raining outside then.*
*It would have been raining outside then.*
*It must have been raining outside then.*
*It should have been raining outside then.*
*It could have been raining outside then.*
*It ought to have been raining outside then.*
*It may have been raining outside then.*
*It might have been raining outside then.*

Note that the examples with *should* and *ought to* are normally *counterfactual* sentences, that is, they indicate that it was not in fact raining then. The combination *would have is* also counterfactual if it is part of a conditional construction, as in these sentences:

*(If we had known), we would have come to the concert.*
*The President would have served another term if he had not been assassinated.*

**Conclusion**

The basic semantic notions used in this account of the English modals are a relatively small set: permissibility, obligation, negation, cause, act, and belief. We pointed out that, in combinations with the negative, permissibility sentences can be logically equivalent to obligation sentences. This equivalency was shown to explain why *may not* and *must not* sentences are essentially paraphrases in the action modality.

**Sample Exercises**

1. Explain the ambiguity of each of these examples:
*Joanne may not leave the house on Wednesdays.*
*Joanne must not leave the house on Wednesdays.*
2. Explain the belief modality senses of the following sentences:
*a. Shelley must have left that house by five o'clock.*
*b. Could Jessica carry that chair?*
*c. The governor can't be doing favors for those men.*
3. Make up two sentences in which modals are used counterfactually. Then explain briefly the situation in which each would be understood counterfactually and describe any other possible interpretations of your sentences.
4. The belief modality modals, whether core or periphrastic, can be arranged into two groups according to whether belief obligation or permissibility is involved. Think of four situations in which these modals could be used to advise, to warn, or to carry out some other speech act. The situations could occur, for example, in a court room, at a building site, at a local government meeting, or in a classroom. Write several sentences for each, using different modals from both groups.

**Bibliography**

Alexander, L. G., *Longman English Grammar*, Longman, London, 1988
*Budai, László, Gramatica engleză,* Teora, Bucureşti, 1997
Whitehall, H, *Structural Essentials of English*, London, 1967

# *STUDENT – GENERATED EXERCISES IN EFL LEARNING*

**Nicoleta MINCĂ**
**Universitatea din Piteşti**

***Abstract:*** *The paper extends the idea of introducing student-generated exercises in the EFL classroom activity. Students are to be involved in creating the linguistic frame of the exercise from their individual resources and they can exploit all their knowledge of the foreign language to express their cognitive internalization of the rules*
*As SGEs are used after the pre-teaching of a target structure but before the consolidation exercises have been done, they act as an immediate check, since by making up their own examples, students should be explicit about their understanding of the rules. By letting students create some of their own learning materials, teachers encourage them to grow up into independent and self-confident foreign language learners.*

Keywords: *exercise, knowledge, independent, self-confident, learners*

Traditionally, learners have largely been mere respondents to teacher-produced worksheet exercises (TPEs). Typically, they have been required to add to, rearrange, or complete a section of one or more texts that have originated outside their own linguistic context. By contrast, student-generated exercises (SGEs) require the students to create the linguistic frame of the exercise from their individual resources, thereby requiring them to make explicit their current understanding of a particular target structure. In other words, students are actively involved in exploiting all their linguistic knowledge of the foreign language to express their cognitive internalization of the rules.

To illustrate how SGEs might operate in the classroom, here is a sample lesson plan for teaching the target structure *some/any* to preintermediate students:

*Stage 1*

1. Expose target structure (TS) – by listening a passage.
2. Teacher (T) elicits from the students (SS) whole examples of *some/any* from the text. T puts all the sentences on the board and asks SS in pairs to try to work out the rules of TS by applying the symbols + - ? to the examples.
3. T elicits the following paradigm from SS and writes it on the board:

   \+ I have got *some* money.
   \- I haven't got *any* money.
   ? Have you got *any* money?

4. T ask SS to think of a suitable context for the TS, e.g., shopping, and asks SS to role-play a mini-dialogue in pairs.

*Stage 2*

5. SS A and B each write five sentences of their own, leaving the TS blank.
6. Each partner tries to answer the other's exercise. SS negotiate meaning where anything is ambiguous, and correct local errors, e.g., spelling and punctuation. SS ask T to mediate in any disputes.

7. A and B receive back their own answered and corrected exercises. SS evaluate their own success.
8. SS write a second draft of the exercises and submit it to the teacher for approval.
9. SS circulate their final draft exercises to other SS in the class to answer.

We may use $SGE_s$ as teaching/learning aids in four different areas:

*Grammar*

a. With beginner students to illustrate *this/that/these/those*. The students have to first agree on appropriate symbols, such as two hands with pointing fingers for *these*, which they draw on the blackboard. They subsequently had to devise an exercise that uses some symbols.

b. Again, $SGE_s$ are used with beginners to practise *wh*-questions.

c. pronouns: *some/any, much/many*.

d. comparatives and superlatives.

e. to differentiate between various forms of the past and future tenses.

*Vocabulary*

Upper – intermediate students are asked to write a portrait of someone special to them. They give their partner a choice of adjectives with which to fill in the blanks.

*Extended writing*

Students write a paragraph about a news item of their choice. The infinitive was given in brackets and their partner has to fill in the blanks with the correct form of the verb.

*Questionnaires*

Intermediate and upper – intermediate students are asked to design their own questionnaires about why they are learning English and what they want from their course. They have to interview two other students and write down their replies.

Being active means that students cannot just be given information, rather they must have opportunities to internalize information in ways which are meaningful to them. SGEs are not merely artificial vehicles for structure in the way that many contrived teacher-produced exercises are.

Stevick distinguishes between two kinds of performance, the productive and reflective. In the former the student is required to start with something other than that provided by the teacher or textbook. This productive performance "comes from somewhere deeper within the student than reflective performance does. Other things being equal, the deeper the source of a sentence, the more lasting value it has for learning the language."

SGEs are productive both in form and content, as students can choose what they want to say as well as deciding on how best to express it. During extended writing of SGEs, such as the one where students have to write a news-item paragraph, they can write about news that really interested them.

Six general strategies that may contribute directly to language learning have been identified. SGEs utilize five of the cognitive learning strategies:

- Students must clarify and verify their understanding of the foreign language in an operational way.

- Deductive reasoning is central to the approach, as students are consciously applying rules to produce the target language.
- Practice – that is, focusing on accuracy of usage – is fundamental to the method.
- Monitoring – which refers to strategies in which the learner notices errors and observes how the message is received and interpreted by the addressee. The peer-correction component obviously provides the feed-back.
- Inductive inferencing – which refers to strategies that use previously obtained linguistic or conceptual knowledge to derive explicit hypotheses about the linguistic form, semantic meaning or speaker's intention. This process is activated by both designing the frame and filling it in. In practice, this inductive inferencing was shown to be at work even with beginner students when they are asked to write and answer a series of *wh*-questions. Without having been taught explicitly the rules of inversion, the internalization of the structure was definitely stimulated, and all the students produced perfectly inverted questions without seeming to be aware of having done so.

Teacher-produced exercises are largely decoding exercises, and at lower levels students traditionally do very little free encoding. However, because of the interactive nature of peer correction and the resulting double focus on both structure and meaning, SGEs are both encoding and decoding exercises. They bridge the gap between acquiring the structural code of the target language and exploiting the semantic potential of the system.

As mentioned earlier, students, in writing their own exercises based on a target structure, are testing their internal hypotheses about the foreign language and its rules. Because of the constraints of the interlanguage of the two students involved in the peer correction, there is genuine hypothesis testing against the linguistic and cognitive framework of each partner. The imperfection of each of the two students' interlanguage systems is vital for this testing. When traditional TPEs are given in "perfect" foreign language, this element of interactive hypothesis testing is missing. Feedback from pair interaction is necessarily immediate and concerned with both accurate structure and the comprehensibility of content, whereas teacher feedback tends to be more concerned with accuracy than meaning.

Breen and Candlin in their *Applied Linguistics* see the role of the teacher as that of both a facilitator in the communication process and as a resource for the students, that is a consultant. This is certainly true in SGEs, where the teacher is a coordinator of activities and an arbiter in any student disputes rather than the provider of language examples. This is important for learner training because, as Rubin says, if students are dependent on teachers to shape language to suit them and to provide them with proper input, they can't begin to take charge of their own learning when the teacher is not there.

From the teacher's point of view, one of the most valuable aspects of $SGE_s$ is as a diagnostic tool. Because students are actively tapping all their linguistic resources to produce examples, the teacher is given a continuous sampling of individual student competence at any stage of the course. SGEs, therefore, highlight a variety of problems that might otherwise have remained hidden and which can be dealt with as soon as they are revealed. As SGEs are used after the pre-teaching of a target structure but before any other consolidation exercises have been done, they act as an immediate check, since by

making up their own examples, students are forced to be explicit about their understanding of the rules. One student, for example, was adamant that all English sentences must begin with *The*, although his partner disagreed. On other occasion the same student announced categorically that the Past Simple must always be preceded by *was* or *where*. It appeared that this pernicious "virus" had already started to infiltrate the minds of other, less self-confident members of the class when it was exposed in an $SGE_s$ and disposed of rapidly by the teacher.

In practice, $SGE_s$ combine the current cardinal pedagogical principles of:

*Delegation*: Teachers, as classroom managers, can and should transfer as much of the responsibility for learning as possible to the students.

*Cost Effectiveness*: In institutions where economy is a major concern, there is no expensive photocopying of TPEs involved, and textbooks themselves might be dispensed with altogether in minimally resourced Third World teaching situations. In other words, the technique is not confined to privileged settings. Moreover, there is a considerable saving of teacher time and energy to be utilized in more creative activities then the mundane production of worksheets.

*Self Management*: Many researchers deplore the tendency in pedagogy to infantilize learners and to maintain them in a state of intellectual and emotional dependency on teachers, course materials, tightly organized methods and gadgetry. By letting students create some of their own learning materials and subsequently criticize each other's, teachers are encouraging them from the very beginning to grow up into independent and self-confident foreign language learners.

From the theoretical perspective, there are three facets of SGEs. Students must:

1. discover meaning from within themselves – *heuristic*
2. test their own hypotheses against the schemata or cognitive framework of their partners – *interactive*
3. test their mutual hypotheses against the teacher's knowledge of the rules – *diagnostic*.

Moreover, at least three theoretical views of language explicitly or implicitly underlie all currently popular language-teaching methods-the structural, the functional (semantic) and the interactional. Because SGEs combine aspects of all three, they are theoretically neutral, and this should make them transferable to almost all teaching situations.

Clarke asks why materials adaptation in the EFL classroom needs to be done solely by the teacher when greater learner involvement in the process would considerably enhance its value. While remaining skeptical about the possibilities of a fully negotiated *syllabus* in most classroom contexts, he is convinced that learners can and should make a greater contribution to what happens in their classrooms. He suggests ways in which learners, as problem-solvers, can create their own tasks, such as by constructing their own substitution tables, by developing their own reading comprehension questions, or by producing their own data for a Call vocabulary exercise. In all these activities, pair or group-work is integral, and the role assigned to the teacher is that of both linguistic resource and activity coordinator. Working on this cooperative basis is important because "for learners to undertake tasks which other members of their class have devised is likely to result in a higher degree of commitment."

A teacher who observed SGEs in operation commented on the total involvement of the participants with none of the "slack" that sometimes occurs in, for example, teacher-given information-gap exercises. Richards warns that their usefulness

should be verifiable formally as well as on an informal observation basis, and those data should be sought on the types of language and linguistic interaction that particular activities actually generate in the classroom. Even so, mental strategies cannot be equated with or necessarily inferred from external behavior although greater involvement is thought to result in increased learning.

We may believe that SGEs are valid in the classroom because a genuine task is being undertaken that helps students to bridge the gap between linguistic and communicative competence. Whatever their ultimate theoretical justification, from both the teacher's and the students' point of view, SGEs seem to work.

**Bibliography**

Allwright, R. *Language learning through communication practice*, Brumfit and Johnson, 1979.

Breen, M. P. Candlin, C., *The essentials of a communicative curriculum in language teaching*; *Applied Linguistics,* 1980.

Brumfit, C. J. and Johnson, K., *The communicative approach to language teaching*, Oxford University Press, 1979.

Clarke, D. F., Materials adaptation: Why leave it all to the teacher? *ELT Journal*, 1989.

Richards, J. C., The secret life of methods. *TESOL Quarterly*, 1984.

Stevick, E. W., The riddle of the "right method". *IATEFL Newsletter*, 1990.

Wenden, A. L. and Rubin, J., *Learner strategies in language learning*, Englewood Cliffs, Prentice Hall International, 1987.

# *STUDENTS PARTICIPATION IN CLASS DISCUTION*

**Ana Cristina POPESCU**
**Universitatea din Piteşti**

***Abstract:*** *Students' enthusiasm, involvement, and willingness to participate affect the quality of class discussion as an opportunity for learning. The challenge is to engage all students, keep them talking to each other about the same topic, and help them develop insights into the material. There was a warning against falling into quasi discussions – encounters in which students talk but do not develop or criticize their own positions and fail to reflect on the process and outcomes of the session. Two common forms of quasi discussion are quiz shows (where the teacher has the right answers) and bull sessions (characterized by cliches, stereotypes, empty* generalizations, lack of standards for judging opinions, and aimless talking).

Keywords: *involvement, willingness, challenge, discussion, quiz shows*

Encourage students to learn each other's names and interests**.** Students are more likely to participate in class if they feel they are among friends rather than strangers; so at the beginning of the term, ask students to introduce themselves and describe their primary interests or background in the subject These introductions may also give you some clues about framing discussion questions that address students' interests. Get to know as many of your students as class size permits**.** In classes of thirty or less, learn all your students' names. If you require students to come to your office once during the first few weeks of class, you can also learn about their interests. Class participation often improves after students have had an opportunity to talk informally with their instructor.

Arrange seating to promote discussion**.** If your room has movable chairs, ask students to sit in a semicircle so that they can see one another. At a long seminar table, seat yourself along the side rather than at the head. If appropriate, ask students to print their names on name cards and display them on their desk or the table. Latest research shows that people tend to talk to the person sitting opposite them, that people sitting next to each other tend not to talk to one another, that the most centrally placed member of a group tends to emerge as leader, and that leaders tend to sit in the least crowded parts of a room.

Allow the class time to warm up before you launch into the discussion**.** Consider arriving two to three minutes early to talk informally with students. Or open class with a few minutes of conversation about relevant current events, campus activities, or administrative matters.

Limit your own comments. Some teachers talk too much and turn a discussion into a lecture or a series of instructor-student dialogues. Avoid the temptation to respond to every student's contribution. Instead, allow students to develop their ideas and respond to one another.

Make certain each student has an opportunity to talk in class during the first two or three weeks. The longer a student goes without speaking in class, the more difficult it will be for him or her to contribute. Devise small group or pair work early in the term so that all students can participate and hear their own voices in nonthreatening circumstances.

Plan an icebreaker activity early in the semester. For example, **a** professor teaching plant domestication in cultural geography asks students to bring to class a fruit

or vegetable from another culture or region. The discussion focuses on the countries of origin and the relationship between food and culture. At the end of class students eat what they brought.

Ask students to identify characteristics of an effective discussion**.** Ask students individually or in small groups to recall discussions and seminars in which they have participated and to list the characteristics of those that were worthwhile. Then ask students to list the characteristics of poor discussions. Write the items on the board, tallying those items mentioned by more than one student or group. With the entire class, explore ways in which class members can maximize those aspects that make for a good discussion and minimize those aspects that make for a poor discussion.

Periodically divide students into small groups. Students find it easier to speak to groups of three or four than to an entire class. Divide students into small groups, have them discuss a question or issue for five or ten minutes, and then return to a plenary format. Choose topics that are focused and straightforward: "What are the two most important characteristics of goal-free evaluation?" or "Why did the experiment fail?" Have each group report orally and record the results on the board. Once students have spoken in small groups, they may be less reluctant to speak to the class as a whole.

Assign roles to students**.** Ask two or three students to lead a discussion session sometime during the term. Meet with the student discussion leaders beforehand to go over their questions and proposed format. Have the leaders distribute three to six discussion questions to the class a week before the discussion. During class the leaders assume responsibility for generating and facilitating the discussion. For discussions you lead, assign one or two students per session to be observers responsible for commenting on the discussion. Other student roles include periodic summarizer (to summarize the main substantive points two or three times during the session), recorder (to serve as the group's memory), timekeeper (to keep the class on schedule), and designated first speaker.

Use poker chips or "comment cards" to encourage discussion**.** One faculty member distributes three poker chips to each student in her class. Each time a student speaks, a chip is turned over to the instructor. Students must spend all their chips by the end of the period. The professor reports that this strategy limits students who dominate the discussion and encourages quiet students to speak up. Another professor hands out a "comment card" each time a student provides a strong response or insightful comment. Students turn back the cards at the end of the period, and the professor notes on the course roster the number of cards each student received.

Use electronic mail to start a discussion**.** One faculty member in the biological sciences poses a question through electronic mail and asks the students to write in their responses and comments. He then hands out copies of all the responses to initiate the class discussion.

Build rapport with students. Simply saying that you are interested in what your students think and that you value their opinions *may* not be enough. In addition, comment positively about a student's contribution and reinforce good points by paraphrasing or summarizing them. If a student makes a good observation that is ignored by the class, point this out: "Thank you, Dan. Maria also raised that issue earlier, but we didn't pick up on it. Perhaps now is the time to address it. Thank you for your patience, Maria".

Bring students' outside comments into class**.** Talk to students during office hours, in hallways, and around campus. If they make a good comment, check with them first to see whether they are willing to raise the idea in class, then say: " Ioana, you were

saying something about that in the hall yesterday Would you repeat it for the rest of the class.

Use nonverbal cues to encourage participation**.** For example, smile expectantly and nod as students talk. Maintain eye contact with students. Look relaxed and interested.

Draw all students into the discussion. You can involve more students by asking whether they agree with what has just been said or whether someone can provide another example to support or contradict a point: "How do the rest of you feel about that?" or "Does anyone who hasn't spoken care to comment on the plans for … ?" Moreover, if you move away from – rather than toward – a student who makes a comment, the student will speak up and outward, drawing everyone into the conversation. The comment will be "on the floor," open for students to respond to.

Give quiet students special encouragement. Quiet students are not necessarily uninvolved, so avoid excessive efforts to draw them out. Some quiet students, though, are just waiting for a nonthreatening opportunity to speak. To help these students, consider the following strategies:

Arrange small group (two to four students) discussions.

Pose casual questions that don't call for a detailed correct response:

"What are some reasons why people may not vote?" or "What do you remember most from the reading?" or "Which of the articles did you find most difficult?"

Stand or sit next to someone who has not contributed; your proximity may draw a hesitant student into the discussion.

Discourage students who monopolize the discussion**.** In classes with fewer than forty students, four or five students accounted for *75* percent of the total interactions per session. In classes with more than forty students, two or three students accounted for 51 percent of the exchanges. Here are some ways to handle dominating students:

Break the class into small groups or assign tasks to pairs of students.

Ask everyone to jot down a response to your question and then choose someone to speak.

If only the dominant students raise their hand, restate your desire for greater student participation: "I'd like to hear from others in the class."

Avoid making eye contact with the talkative.

If one student has been dominating the discussion, ask other students whether they agree or disagree with that student.

Explain that the discussion has become too one-sided and ask the monopolizer to help by remaining silent: "Mihai, since we must move on, would you briefly summarize your remarks, and then we'll hear the reactions of other group members."

Assign a specific role to the dominant student that limits participation (for example, periodic summarizer).

Acknowledge the time constraints: "Ion, I notice that our time is running out. Let's set a thirty-second limit on everybody's comments from now on."

If the monopolizer is a serious problem, speak to him or her after class or during office hours. Tell the student that you value his or her participation and wish more students contributed. If this student's comments are good, say so; but point out that learning results from give-and-take and that everyone benefits from hearing a range of opinions and views.

Tactfully correct wrong answers. Any type of put-down or disapproval will inhibit students from speaking up and from learning. Say something positive about those

aspects of the response that are insightful or creative and point out those aspects that are off base. Provide hints, suggestions, or follow-up questions that will enable students to understand and correct their own errors. There are also suggested prompts such as "Good–now let's take. it a step further"; "Keep going"; "Not quite, but keep thinking about it."

Reward but do not grade student participation**.** Some faculty members assign grades based on participation or reward student participation with bonus points when assigning final grades. Students are asked to rate the class participation of each of their classmates as high, medium, or low If the median peer rating is higher than the instructor's rating of that student, the two ratings are averaged. If the peer rating is lower, the student receives the instructor's rating. Other faculty members believe that grading based on participation is inappropriate, that is, subjective and not defensible if challenged. They also note that such a policy may discourage free and open discussion, making students hesitant to talk for fear of revealing their ignorance or being perceived as trying to gain grade points. In addition, faculty argue, thoughtful silence is not unproductive, and shy students should not be placed at a disadvantage simply because they are shy.

There are means other than grades to encourage and reward participation: verbal praise of good points, acknowledgment of valued contributions, or even written notes to students who have added significantly to the discussion. One faculty member uses lottery tickets to recognize excellent student responses or questions when they occur. He doesn't announce this in advance but distributes the first ticket as a surprise. Tickets can be given to individuals or to small groups. Over the term, he may hand out fifteen to twenty lottery tickets. In a small class, you maybe able to keep notes on students' participation and devote some office hours to helping students develop their skills in presenting their points of view and listening to their classmates.

**Bibliography**

Beard, R. M., and Hartley, J. *Teaching and Learning in Higher Education*. (4th ed.) New York: Harper & Row, 1984.

Clarke, J. H. "Designing Discussions as Group Inquiry." *College Teaching,* 1988, *36(4),* 140–143.

Hyman, R. T. *Improving Discussion Leadership*. New York: Teachers College Press, 1980.

Sadker, M., and Sadker, D. "Ensuring Equitable Participation in College Classes." In L.L.B. Border and N.VN. Chism (eds.), *Teaching for Diversitv. New Directions for Teaching and*
*Learning, no*. 49. San Francisco: Jossey-Bass, 1992.

Tiberius, R. G. *Small Group Teaching: A Trouble-Shooting Guide.* Toronto: Ontario Institute for Studies in Education Press, 1990.

Welty, W. M. "Discussion Method Teaching." *Change,* 1989, *21(4),* 40–49.

# *LA TRADUCTION DU VERLAN EN/ HORS CONTEXTE*

**Diana ANDREI**
**Université de l'Ouest de Timisoara**

***Resumé:*** *Dans le présent article nous nous proposons de montrer l'utilité de l'analyse du verlan en classe de FLE à travers la traduction. La première partie de l'article a un caractère plutôt théorique, alors que dans la deuxième, nous insistons sur la traduction et les types de traduction que nous pourrions proposer aux étudiants. Le paramètre dont nous avons tenu compte lors de la rédaction des exercices a été celui de la complexité. Nous attirons l'attention sur le fait que les solutions que nous proposons autour du verlan ne sont définitives, mais ils acceptent des modifications et des améliorations.*

Mots-clés : *analyse, traduction, complexité, verlan*

**1. Choix du thème**

Suite à des lectures à caractère théorique qui visaient d'une part la traduction, d'autre part les paramètres selon lesquels on doit évaluer une traduction, nous avons décidé d'appliquer ces données théoriques sur un corpus pratique. Cette perspective nous a semblé exploitable surtout parce que le corpus que nous avons proposé est composé d'exemples tirés du *verlan*. En outre, cette piste nous a permis de mettre en relation deux domaines complémentaires : la didactique et la traduction.

Nous espérons parvenir à démontrer, à la fin de notre article que la traduction *linguistique* (Lederer, 1994) *interlinguale* (Jakobson, 1963) ne constitue par vraiment un procédé de traduction, qu'elle est peu créative, voire restrictive. Elle ne met pas en valeur l'acte de la traduction. Mais le but de cet article n'est pas d'annuler ce type de traduction, même s'il y a des voix qui ont tenté de le faire. Le principal argument en faveur de la répudiation de ce type de traduction est que l'acte traductif se fait sans contexte. Or, comme la traduction est fortement contextualisée, une analyse hors contexte serait contre ses principes basiques. Le seul avantage que nous envisageons en opérant ce type de traduction est qu'on prépare les étudiants aux notions de niveaux de langue. Ils seront mis en situation d'utiliser le dictionnaire et de constater que la synonymie n'est plus un simple problème de richesse linguistique. Souvent, la synonymie pose des problèmes de choix . Quel mot choisir ? A ce moment là, il faut fouiller le mot adéquat dans les dictionnaires, chercher son étymologie, les contextes dans lesquels il a été utilisé, ses occurrences, l'époque où il a été employé, le milieu social dans lequel il a été produit, etc. La traduction constitue probablement un des cas rares où la synonymie est ressentie comme un problème.

Par contre, la traduction *interprétative* (Lederer, 1994) *interlinguale* (Jakobson, 1963) est le type de traduction qui favorise une exploitation didactique en classe de FLE. Elle représente, selon nous, le seul moyen d'apprendre aux étudiants l'importance du contexte dans l'acte de la traduction, ainsi que l'insuffisance des dictionnaires. Par contexte, on renvoie aussi bien au contexte linguistique mais surtout au contexte extralinguistique.

Si nous avons utilisé le terme d'insuffisance pour décrire les dictionnaires qui existent sur le marché du livre, nous ne l'avons pas fait gratuitement. Cette remarque nous a été fournie par la réalité elle-même. Les dictionnaires abondent en informations peu systématisées et je pense surtout aux dictionnaires de synonymes, parce que ce sont

ceux qui nous intéressent le plus dans l'acte de la traduction. Le manque de systématisation, ainsi que le niveau assez bas de langue des étudiants, mènent parfois à des traductions inadéquates. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une inadéquation due à l'ignorance des paramètres contextuels linguistiques mais surtout extralinguistiques.

Une dernière remarque ou plutôt une explication, renvoie au choix de notre corpus. Au début, nous avons hésité entre un corpus composés d'exemples tirés de l'argot et un autre, comportant des exemples fournis par le verlan. Finalement, nous avons opté en faveur de ce dernier vu son caractère ludique. De plus, la dernière décennie a été extrêmement favorable à son répandissement. Le phénomène a dépassé les limites restreintes d'un groupe. Grâce à la médiatisation dont il a bénéficié, il a gagné rapidement des adeptes parmi les jeunes issus de couches sociales aisées.

**2. Fonctions du verlan**

Signe d'une couche sociale marginalisée, le verlan est une composante active de la langue. Tout comme l'argot, il est sujet à des évolutions permanentes. Le symptôme dont il est affecté le pus souvent est celui de vieillissement prématuré. A peine répandu et assimilé à une échelle plus large d'utilisateurs, il se replie sur lui-même pour produire d'autres éléments.

Celui qui a surpris de façon très schématisé mais aussi très utile les caractéristiques du verlan a été Jean-Pierre Goudaillier dont la structure tripartite nous la reprenons ci-dessous (*Introduction* à *Comment tu tchatches !* – Dictionnaire du français contemporain des cités). L'auteur y distingue trois fonctions du verlan :

- *fonction identitaire* (Goudaillier, 2001 : 10)
- *fonction cryptique* (Goudaillier, 2001 : 10)
- *fonction ludique* (Goudaillier, 2001 : 10)

Dans l'espace de cet article, nous ne nous proposons pas d'analyser si l'ordre des fonctions, telle qu'elle apparaît dans l'*Introduction* de l'auteur est aléatoire ou par contre, elle relève de leur importance dans la définition du *verlan* comme phénomène linguistique. Ce n'est pas non plus le but de cet article de cerner si cette disposition trahit aussi l'attitude de l'auteur quant à l'implication et au rôle du linguiste dans ce problème, même s'il a déjà fait entendre sa voix à ce sujet dès les années '90. Il a affirmé que c'était aux linguistes de constater quelle était la situation linguistique en France. Il manifestait déjà assez clairement sa position en faveur de la protection du *français circulant* (Goudaillier, 2001: 7), action doublée par une attitude un peu plus relâchée envers les autres, y compris leur appartenance linguistique à une langue maternelle autre que le français. Analysé dans ce contexte, le *verlan* constitue la façon des ressortissants de nationalités étrangères de manifester leur altérité par rapport au français qui fait figure d'oppresseur. Le ressortissant, ne disposant pas de moyens économiques nécessaires pour faire entendre sa voix, le fait par le biais de la langue.

Sous l'oppresseur, il recrée l'espace du *chez moi* à travers le confort linguistique qui lui est refusé dans la vie quotidienne. D'où la dénomination de *parler véhiculaire interethnique*, employée par Jacqueline Billiez (1990) ou celle lancée par Louis- Jean Calvet, de *culture interstitielle* (1994:269). Nous apprécions la capacité des dénominations de saisir le caractère assez marginal du phénomène.

Les violences physiques sont discrètement abandonnées en faveur des violences verbales. Qu'est-ce que c'est que le *verlan* sinon une violation d'une vierge qui se veut le français académique, le français comme seul moyen de communication accepté officiellement à l'école ou au travail. Chaque individu, et par extension, chaque

nation a besoin de marquer son territoire. Faute d'un territoire à eux, les immigrants imaginent un territoire à l'intérieur d'un autre, selon le modèle de la poupée russe. Il utilise l'arme même de l'oppresseur- la langue- en la ridiculisant, en la contournant de sa finalité initiale, tout en lui assurant une autre : celle d'instrument cryptique de communication.

Bien que cette mode soit capricieuse et passagère, on pourrait dédier à la problématique du *verlan* au moins un cours, surtout au niveau universitaire. Sans se proposer d'en épuiser la problématique, projet d'ailleurs utopique, un tel cours pourrait au moins aider les étudiants à se familiariser avec le phénomène; les derniers pourraient ainsi bénéficier de l'un des antidotes linguistiques nécessaires afin d'éviter les expériences linguistiques embarrassantes, voire décourageantes, lorsqu'ils sont mis en situation de discours authentique, avec des natifs.

L'intérêt des étudiants pour le *verlan* peut être capté grâce au caractère ludique de cette composition linguistique, opaque au début et de plus en plus claire vers la fin du processus de décryptage. Pour que les étudiants saisissent le caractère ludique du *verlan*, il faut d'abord leur expliquer les procédés qui sont régulièrement utilisés afin de créer des mots en verlan, tels que : l'apocope, l'aphérèse, le redoublement hypocoristique et l'inversion des syllabes. Cela donnera la possibilité à l'enseignant d'introduire un court chapitre à caractère théorique. Pour que les étudiants parviennent à une intériorisation de ces procédés, il faut que la partie théorique soit suivie d'une partie pratique composée d'exercices. Nous analyserons un peu plus loin les types d'exercices que nous pouvons proposés.

**3. Types d'exercices proposés**

Après une première partie, à caractère plutôt théorique et méthodologique, nous avons considéré utile d'introduire un chapitre à caractère pratique. Le principe dont nous avons tenu compte dans la création des exercices ci-dessous a été celui de la complexité. En partant des exercices très simples basés soit sur la création de mots en verlan à partir d'un procédé mentionné dans la consigne, soit sur la reconnaissance du procédé d'obtention du mot en verlan, nous passerons à d'autres, plus complexes. Dans cette dernière catégorie, nous rangerons les différents types de traductions.

Quel que soit le type d'exercice que nous proposons aux étudiants, il faut toujours leur offrir en introduction un support théorique. Dans notre cas, le support théorique comportera quelques définitions sur la troncation, l'apocope, l'aphérèse, le redoublement hypocoristique et l'inversion des syllabes. Une fois cette première démarche à caractère théorique parcourue, nous pouvons passer à des exercices pratiques.

**3.1.** Tout en leur précisant quel est le procédé d'obtention d'un mot en verlan, nous leur demanderons d'imiter l'exemple afin d'obtenir d'autres mots en verlan. Nous leur proposerons d'abord des exercices sur le procédé le plus fréquent d'obtention des mots en verlan : l'**inversion des syllabes**. Nous pouvons soit leur donner les mots sous la forme des listes, soit en contexte.

| | **Mot de départ** | **Inversion** | **Mot d'arrivée** |
|---|---|---|---|
| 1. | bizarre | → | **zarbi** |
| 2. | bloqué | → | **kéblo** |
| 3. | cablé | → | **bléca** |
| 4. | pourri | → | **ripou** |
| 5. | bagnol | → | **gnolba** |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 6. | bande | → | **deban** |
| 7. | café | → | **féca** |
| 8. | poulet | → | **lépou** |
| 9. | métro | → | **tromé** |
| 10. | tabac | → | **bata** |
| 11. | taxi | → | **xita** |
| 12. | choper | → | **pécho** |

La raison pour laquelle nous favorisons l'usage des mots hors contexte, et sous la forme de listes, au moins au début, est le besoin de créer chez les étudiants une certaine facilité et rapidité dans l'obtention des mots en verlan.

Nous pouvons aussi considérer la démarche inverse. En leur donnant les mots en verlan (d'arrivée)et en leur précisant le procédé d'obtention qui se trouve à la base de ces mots (l'inversion des syllabes), on leur demande de trouver le mot de base (mot de départ).

**3.2.** Une deuxième série d'exercices sera dédiée aux mots obtenus à la suite d'une troncation par **apocope**.

| **Mot de départ** | | **Apocope** | **Mot d'arrivée** |
|---|---|---|---|
| 1. | **brelica** (verlan de *calibre*, revolver) | → | **brelic** |
| 2. | **dékis** (verlan de *kisdé*, policier, flic) | → | **dèk** |
| 3. | **djiga** (verlan de *gadji*, fille, femme) | → | **djig** |
| 4. | **painco** (verlan de *copain*) | → | **painc** |
| 5. | **reufré** (verlan de *frère*) | → | **reuf** |
| 6. | **tainpu** (verlan de *putain*, prostituée) | → | **tainp** |
| 7. | **teuscha** (verlan de *chatte*, sexe féminin) | → | **teusch** |
| 8. | **teushi** (verlan de *shit*, haschisch) | → | **teush** |
| 9. | **tromé** (verlan de *métro* [politain]) | → | **trom** |
| 10. | **turvoi** (verlan de *voiture*) | → | **turv(e)** |

La démarche inverse, telle que nous l'avons proposée dans les cas des mots en verlan obtenus par inversion des syllabes, reste un procédé valable pour l'apocope. En leur donnant les mots en verlan (d'arrivée) et en leur précisant le procédé d'obtention qui se trouve à la base de ces mots (l'apocope), on leur demande de trouver le mot de départ. Les cas où les exercices semblent trop difficiles, on peut aider les étudiants en leur donnant des renseignements supplémentaires sur les mots. Les difficultés sont dues au fait que l'apocope s'applique, dans les exemples ci-dessus, à des mots qui ont déjà subi les modifications propres aux mots en verlan.

**3.3.** Une troisième série d'exercices sera dédiée aux mots obtenus à la suite d'une troncation par **aphérèse**.

| | Mot de départ | Aphérèse | Mot d'arrivée |
|---|---|---|---|
| 1. | algérien | → | **rien** |
| 2. | contrôleur | → | **leur** |
| 3. | facile | → | **cil(e)** |
| 4. | gonzesse | → | **zesse** |
| 5. | inspecteur | → | **teur** |
| 6. | musique | → | **zic** |
| 7. | prison | → | **zon** |
| 8. | problème | → | **blème** |
| 9. | rencart | → | **cart** |
| 10. | sandwich | → | **dwich** |
| 11. | travail | → | **vail** |
| 12. | tunisien | → | **zien** |

Si jusqu'à présent nous avons considéré la démarche inverse, qui consistait à donner le mot de départ à partir du mot d'arrivée, en respectant la règle de composition, comme type d'exercice considéré séparément, cette fois-ci la démarche n'est plus possible ou elle l'est difficilement. Elle était facilement réalisable lors de l'inversion des syllabes, un peu plus difficile à réaliser lors de l'apocope, et encore plus difficile, voire impossible lors de l'aphérèse. Si pour l'apocope le principal obstacle était le fait que les mots de départ étaient déjà en verlan, dans le cas de l'aphérèse le problème c'est qu'il est difficile de deviner la syllabe qui est tombée. Pour que la démarche inverse soit possible, l'étudiant doit avoir des connaissances antérieures à ce niveau là.

**3.4.** Une quatrième série d'exercices sera dédiée aux mots obtenus à la suite d'un **redoublement hypocoristique**.

| | Mot de départ | Redoublement hypocoristique | Mot d'arrivée |
|---|---|---|---|
| 1. | **leur** (verlan de *contrôleur*) | → | **leurleur** |
| 2. | **zic** (verlan de *musique*) | → | **ziczic** |
| 3. | **zon** (verlan de *prison*) | → | **zonzon** |
| 4. | **fan** (verlan de *enfant*) | → | **fanfan** |
| 5. | **gen** (verlan de *argent*) | → | **gengen** |

Au niveau de ce dernier exercice, nous pourrions demander d'abord aux étudiants de trouver eux-mêmes le terme du verlan qui sera ensuite redoublé. Au lieu de le leur indiquer directement, nous leur donnerons les mots de base (*contrôleur*, *musique*, *prison*, *enfant*, *argent*) tout en leur précisant quel est le procédé à base duquel ils peuvent créer le terme du verlan correct.

| Mot de départ | Aphérèse Verlan$_1$ | Redoublement hypocoristique | Mot d'arrivée(Verlan$_2$) |
|---|---|---|---|

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1. | *contrôleur* | → | **leur** | → | **leurleur** |
| 2. | *musique* | → | **zic** | → | **ziczic** |
| 3. | *prison* | → | **zon** | → | **zonzon** |
| 4. | *enfant* | → | **fan** | → | **fanfan** |
| 5. | *argent* | → | **gen** | → | **gengen** |

Les exemples que nous avons utilisés afin d'exemplifier les quatre procédés sont tirés de Goudaillier (2001). Si nous n'avons pas donné dans notre article les définitions des procédés tels : l'inversion des syllabes, l'apocope, l'aphérèse ou le redoublement hypocoristique, ce n'est pas par ignorance, mais parce que l'espace de cet article ne le permettait pas. De plus, ce sont des définitions facilement accessibles, soit dans les dictionnaires, soit sur Internet.

**3.5.** Dans la dernière partie de notre article, nous proposerons des exercices autour du verlan à travers des traductions. Nous proposerons plusieurs types de traductions :

- traduction linguistique (Lederer, 1994)
- traduction interprétative (Lederer, 1994)
- traduction intralinguale (Jakobson, 1963)
- traduction interlinguale (Jakobson, 1963)

D'abord nous reprenons les définitions telles qu'elles ont été employées par les auteurs cités.

**Traduction linguistique**

> « […] J'englobe sous l'appellation traduction linguistique la traduction de mots et de phrases hors contexte […] » (Lederer, 1994 : 15)
>
> « […] la traduction linguistique est une traduction par correspondances. » (Lederer, 1994 : 50)
>
> Les correspondances « […] s'établissent entre des éléments linguistiques, mots, syntagmes, figement ou formes syntaxiques.
>
> […] évocation hors contexte […] » (Lederer, 1994 : 51)

**Traduction interprétative**

> « […] et je dénomme traduction interprétative, ou traduction tout court, la traduction des textes. » (Lederer, 1994 : 15)
>
> « La traduction interprétative est une traduction par équivalences […] » (Lederer, 1994 : 50)
>
> Les équivalences «s'établissent entre textes. […] L'équivalence est une correspondance inédite. Elle est le mode de traduction général, n'excluant pas pour autant les correspondances qui justifient l'existence d'éléments qui
>
> correspondent en toutes circonstances […] emploi dans un texte. » (Lederer, 1994 : 51)

**Traduction intralinguale**

> « […] ou reformulation (rewording) consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue. » (Jakobson, 1963 :79)

**Traduction interlinguale**

> « […] ou traduction proprement dite consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue. » (Jakobson, 1963 :79)

Au niveau des exercices que nous proposerons aux étudiants, les quatre types de traduction seront mélangés selon les modèles ci-dessous:

- linguistique intralinguale

- linguistique interlinguale
- interprétative intralinguale
- interprétative interlinguale

Nous précisons que, dans la littérature de spécialité, il y a des auteurs qui considèrent que la seule forme réelle de traduction est celle interprétative. Nous sommes d'accord avec cette affirmation, mais nous considérons aussi que, dans une perspective didactique, la traduction linguistique représente une première forme d'entraînement avant la traduction interprétative. Parmi les auteurs qui rejettent la traduction linguistique, nous citons M. Lederer (1981). Toute perspective de la traduction, théorique ou pratique, est voué à l'échec lorsqu'elle est isolée de la réalité dans laquelle le texte de départ a été verbalisé parce que **«** le discours est plus révélateur des mécanismes du langage que la langue hors communication (…) la signification contextuelle d'un mot est celle qui lui reste de la signification par rapport à l'ensemble du contenu sémantique que représente la signification de ce mot isolé dans la langue**»** (Lederer, 1981 : 188). Le mot utilisé hors contexte développe une sémantique plus diversifiée qu'un mot utilisé en contexte. Le contexte joue un rôle restrictif. Il peut activer certains sens et en désactiver d'autres.

En revenant à notre hiérarchie présentée ci-dessus, nous précisons qu'elle n'est pas aléatoire. Nous considérons la traduction linguistique moins contraignante pour un étudiant. Elle se situe hors contexte, ce qui lui donne la possibilité d'exercer la synonymie, d'abord en français, grâce à la traduction linguistique intralinguale, pour passer ensuite à la traduction toujours linguistique, mais cette fois-ci interlinguale. Les deux premiers types de traductions laissent à l'étudiant la liberté d'utiliser des dictionnaires monolingues et de synonymes. Ils accumuleront ainsi des informations supplémentaires sur les niveaux de langue aussi bien en langue source, qu'en langue cible. De plus, ces deux types de traductions n'obligent pas l'étudiant à une sélection, comme dans le cas de la traduction interprétative, qui est fortement contextualisée et impose un certain choix de la part de l'étudiant.

Avec la traduction interprétative, qu'elle soit intralinguale ou interlinguale, nous changeons de niveau. Nous abandonnons ce qui en termes saussuriens correspondrait à la langue, pour nous placer au niveau de la parole et du texte. Les mots en verlan ne seront plus analysés hors contexte, mais en contexte. Cela implique un certain choix de la part de l'étudiant qui s'efforcera d'opter en langue source, mais surtout en langue cible, en faveur du meilleur équivalent. Son choix dépend beaucoup de la qualité de son bagage cognitif accumulé antérieurement à l'acte de traduction sur le verlan, mais aussi du contexte de production de ce phénomène, etc. En fonction de ces paramètres extralinguistiques il pourra opter pour le meilleur équivalent. Dans le choix de l'équivalent approprié, un rôle important revient, à part le contexte extralinguistique, au contexte linguistique dans lequel le mot en verlan est utilisé. Le choix correct du mot en langue cible est d'autant plus difficile que le verlan n'a pas de correspondant direct en roumain. La solution serait d'utiliser le niveau de langue le plus proche au verlan et qui existe en roumain : l'argot.

Le principal obstacle dans cette situation est de rendre en langue cible (d'arrivée) un terme qui est fortement marqué culturellement en langue source (de départ). **«** […] Les objets ou les notions appartenant exclusivement à une culture donnée ne possèdent pas de correspondances lexicales dans la civilisation d'accueil et si on arrive à les exprimer néanmoins, on ne peut compter sur le lecteur de la traduction pour connaître avec précision la nature de ces objets et de ces notions ; les habitudes

vestimentaires ou alimentaires, les coutumes religieuses et traditionnelles mentionnées par l'original ne sont pas évidentes pour le lecteur de la traduction. Il ne s'agit pas seulement de savoir quel mot placer dans la langue d'arrivée en correspondance à celui de la langue de départ, mais aussi et surtout de savoir comment faire passer au maximum le monde implicite que recouvre le langage de l'autre**»** (Lederer, 1994 : 122). Le verlan correspond à cette définition. Il est le signe d'une microculture apparue au sein de la culture française, selon le modèle de la poupée russe. Pour éviter les blocages chez les étudiants, ceux-ci doivent apprendre au fur et à mesure que la traduction n'est que rarement une question de correspondance, et qu'en général c'est une question d'équivalence et d'adéquation contextuelle.

Considérons l'exemple du verlan **keuf** et analysons son comportement dans les quatre types de traductions proposées :

- traduction linguistique intralinguale :

*arhnouch/ bleu/ chtar/ condé/ cow-boy/ coy/ dèk/ dékis/ dular/ fouine/ guisdé/ képi(s)/ kisdé/ navarro/ neufoui/ pic-vert/ schmit/ starsky*

- traduction linguistique interlinguale :

*ciripoi/ curcan/ gabor/ jandarm/ poliţai/ poliţist/ sticlete/ trocar/ ţagher*

- traduction interprétative intralinguale :

c'est vrai, quoi ! Avant elle aimait pas les **keufs**, point ! Personne aime les **flics**, merde !(**Reboux**, 1996, p. 36)

Dans notre cas, la traduction intralinguale n'impose pas de changements radicaux. Le seul mot pour lequel nous pourrions proposer de synonyme en argot serait **keufs → flics.** Mais nous pourrions aussi faire des analyses au niveau de la phrase afin de répertorier d'autres phénomènes propres a ce niveau de langue, comme par exemple, la négation sans *ne*, l'intonation, l'ordre des mots dans la phrase.

- traduction interprétative interlinguale

Avec les données obtenues par les étudiants dans le cas de la traduction linguistique interlinguale, il faut, en tant qu'enseignant, lui faire des suggestions quant au choix de l'équivalent le plus correct lorsqu'on constate que son choix se dirige vers des mots peu appropriés au contexte. Par exemple, nous n'encourageons pas les solutions de traduction en langue cible du type : **keufs**- *gabor, trocar, ţagher* parce qu'il y a un trop grand écart entre le niveau de langue en français (le verlan) et le roumain (populaire). Nous éliminons aussi de la liste les équivalences suivantes: *poliţai, poliţist* à cause de la même inadéquation entre les niveaux de langue dans les deux langues (de départ et d'arrivée). Quant à l'équivalent *jandarm*, nous considérons qu'il est trop vieilli et donc il s'agit toujours d'un problème d'inadéquation entre les niveaux de langue. Les solutions que nous envisageons tournent autour : *ciripoi, curcan, sticlete.* Ce sont les seules variantes qui renvoient partiellement à l'étymologie du mot *flic* (le son produit par le fouet). Les termes en roumain, tout comme en français, exprime une certaine sonorité.

Pour les synonymes en français, nous avons utilisé le dictionnaire de Goudaillier (2001), alors que pour les synonymes en roumain, nous avons utilisé le dictionnaire de Dumitrescu (1998).

**Conclusions**

Nous espérons avoir démontré l'utilité de l'étude du *verlan* à travers les traductions en classe de FLE. Au risque de reprendre ce que nous avons affirmé au début de notre article, nous précisons le caractère perfectible des solutions proposées.

**Références bibliographiques**

Billiez Jacqueline, «Le parler véhiculaire interethnique de groupes d'adolescents en milieu urbain», *Actes du Colloque «Des langues et des villes»* (Dakar, 15- 17 Décembre 1990), p. 117- 126.

Calvet Louis-Jean, 1993, *L'argot en 20 leçons*, Paris, Payot&Rivages.

Calvet Louis-Jean, 1994, *Les voix de la ville- Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot.

Dumitrescu Dan, 1998, Dicționar de argou francez- român, Teora, Bucureşti.

Goudaillier Jean-Pierre, 1997, *Comment tu tchatches. Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose (3e éd. 2001).

Jakobson Roman, 1963, «Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, p. 79

Lederer Marianne, 1994, *La traduction aujourd'hui- Le modèle interprétatif*, Paris, Hachette.

# *LE DÉFIGEMENT DANS LE SLOGAN PUBLICITAIRE FRANÇAIS*

**Georgiana BURBEA**
**UPJV Amiens – France**

***Résumé**: Un élément très important dans la création d'un spot publicitaire est la cible, c'est-à-dire la couche de population à séduire. C'est pour cela qu'une publicité, qu'elle soit télévisée ou non, doit être doxique, comprendre un ensemble de connaissances partagées par les personnes d'une communauté, afin d'être comprise par le plus grand nombre de personnes qui constituent la cible de celle-ci.*

*L'objectif de cette étude est d'étudier la construction des slogans publicitaires, de décrire leur mise en mots en discours. Parmi ces formules figées on prendra en compte surtout les proverbes, les locutions et les expressions populaires, tout en suivant leur façon d'être introduits dans ce discours si large qu'est celui de la publicité.*

Mots-clés : *spot publicitaire, cible, slogans*

**Types de figement**

Si on tente de résumer l'approche linguistique de la notion de **figement linguistique** il apparaît qu'entrent dans cette catégorie toute expression, locution ou phrase figée dont on ne peut pas changer les termes sans changer le sens et de facto produire des effets de sens autres. Le terme de figement linguistique est utilisé ici dans le même sens qu'A. Rey et C. Chantreau (1993), lorsqu'ils emploient les termes « expressions » et « locutions »[1]

Comme tout procès langagier, les expressions figées ont une dimension culturelle. Ce figement culturel, dont parle B.N. Grunig (1990 : 133) est stocké dans la

[1] « La distinction entre "expression" et "locution" est-elle pertinente ? J'ai passé quelque temps à chercher un critère discriminant entre ces deux concepts, sans succès. Les seules définitions existantes sont vagues, subjectives et non opératoires :
« Qu'appelle-t-on ici une locution, une expression ? La locution est une unité fonctionnelle plus longue que le mot graphique, appartenant au code de la langue en tant que forme stable et soumise aux règles syntactiques de manière `a assumer la fonction d'intégrant. On pourrait dire la même chose d'expression, mais une distinction réapparaît pour peu qu'on mette l'accent sur la genèse des deux termes. Locution (du latin locutio, de loqui, « parler ») est exactement « manière de dire », manière de former le discours, d'organiser les éléments disponibles de la langue pour produire une forme fonctionnelle. C'est pourquoi on peut parler de « locutions adverbiales » ou « prépositives », alors que ces mots grammaticaux complexes ne seraient jamais appelés des « expressions ». En effet, l'expression est cette même réalité considérée comme une « manière d'exprimer quelque chose ». Elle implique une rhétorique et une stylistique ; elle suppose le plus souvent le recours `a une « figure », métaphore, métonymie, etc. [...]
Les limites entre locution et expression, entre ces deux termes et énoncé fréquent ou codé, ou avec tournure et idiotisme, ne sont ni franches ni nettes. » (Rey et Chantreau, 1993)
L'objectif de catégoriser les expressions verbales en « expressions » et « locutions » a donc été abandonné, faute de base stable et objective permettant de faire le tri.

mémoire d'une même communauté linguistique : « figement dans la langue et la culture française ».

C. Kerbrat-Orecchioni explique qu'il s'agit des connotations par « allusion à un énoncé antérieur, faisant partie de la compétence culturelle de la communauté à laquelle s'adresse le message allusif » (1997 : 126). Ces figements dans la langue et la culture française, pour ce qui nous concerne, constituent le matériau de base des slogans publicitaires.

Grâce à ces slogans publicitaires on peut retrouver « l'horizon culturel » des Français (1997 : 134). Il s'agit ici des références culturelles, qui renvoiera à des titres de livres, de films, des proverbes, des segments entiers extraits de chansons, de poèmes ou de divers textes connus d'un grand nombre de francophones.

Dans le cadre de ces figements culturels on retrouve aussi des « détournements » de proverbes pour reprendre l'expression de A. Grésillon et D. Maingueneau (1984), il existe dans ce cas une relation de « dominance » entre le plan du signifiant et du signifié. Proverbes et formules figées peuvent donc être réinvesti et devenir l'objet de déconstruction et reconstruction. Nous souhaitons maintenant à travers quelques exemples de slogans publicitaires montrer certains phénomènes de transgression.

**Quelques formes de transgression de la formule figée**

« Si la formule figée n'existait pas dans la langue française (et dans d'autres langues) le slogan publicitaire perdrait l'un de ses auxiliaires les plus précieux. » (Grunig, 1990 :115). Grâce à ces caractéristiques présentées précédemment, le proverbe est bien représenté dans la publicité, comme on va le voir en ce qui suit. Il y a plusieurs méthodes pour faire entrer dans les textes publicitaires des formules figées, l'une d'entre elle étant l'intrusion par substitution qui est peut-être la plus souvent utilisée.

**1. L'intrusion par substitution**

Un grand nombre de slogans publicitaires qui s'appuient sur des formules figées utilisent la substitution, comme façon de détourner ces syntagmes qu'on trouve dans la langue, dans l'impossibilité de changer. On substitue à un segment d'une formule figée, un segment différent, selon le schéma suivant :

FF : *Les feuilles mortes se ramassent à la pelle.* (On a une expression « à la pelle » qui signifie « en grande quantité »)

*Les bonnes affaires se ramassent à la pelle*. (Maréchal)

On peut remarquer que dans ce cas, on n'a aucune liaison entre les deux mots « feuilles mortes » et « bonne affaires », mais on garde quand même le schéma : nom + adjectif.

Le même procédé est mis en œuvre dans le cas suivant :

*Prends tes jambes à ton cou*. (« Prendre ses jambes à son cou » ayant le sens de « se résoudre à partir pour quelque message, ou quelque voyage)

*Prends tes Dim à ton* cou.

Ici on a procédé à une substitution entre « jambes » et le nom de la marque « Dim », ce qui fait que les deux mots deviennent synonymes si on sait que les Dim sont des collants, donc on parle plus des jambes, mais des Dim.

Cette substitution peut se faire soit dans la partie gauche, soit dans la partie droite de la phrase. En fait, ce procédé consiste à remplacer un élément par un autre élément dans un contexte parfaitement stable, qui est la formule figée. Parfois ces

éléments qui contribuent à cette substitution sont des mots qui se ressemblent beaucoup, en ce qui concerne la forme :

Ex : *Je suis dans tous mes Etam*.

On observe que le mot « Etam » est très proche du mot qui fait partie de la formule figée « états » (« Je suis dans tous mes états » = très agité, affolé) ; en fait on est face à des cas des slogans qui utilisent ce procédé de détournement, mais aussi des jeux de mots, comme l'utilisation des paronymes. Le slogan publicitaire en question joue en effet sur deux niveaux : sémantique, ainsi que morphosyntaxique, pour donner une sens du genre « quand je m'habille Etam, je suis bien, voire très bien, en forme »

Ex : *En avril ne te découvre pas d'un fil.* (Un proverbe qui exprime l'expérience météorologique paysanne, avec un aspect vieilli, mais qui reste assez vivant)

*En avril ne te découvre pas d'un Dim.*

Ce travail de substitution porte en soi le résultat qui contribue à la co-construction du sens ; bref, la substitution entraîne la production du sens nouveau. On pourrait dire que « Dim » est le remplaçant et « fil » est le remplacé. On a dans le même slogan un jeu des mots qui pourrait être l'allitération : *avril-Dim.*

Cette substitution est une opération très intéressante : on remplace un élément par un autre, mais on garde toujours un contexte stable : « en avril ne te découvre pas d'un…» ou bien « les … se ramassent à la pelle » qui permet au consommateur de faire la liaison entre le slogan et la formule figée et prendre ainsi le produit comme étant le meilleur, car la formule figée est un fait connu par tout le monde, il a de l'autorité, elle appartient au savoir partagé et par conséquence elle a de légitimité et peut être réactivée régulièrement.

Dans le cadre de la substitution, il faut faire la différence entre le slogan et la formule figée utilisée pour arriver au slogan en question. Les deux sont des objets qui n'ont pas du tout le même statut. La formule figée est reconnue, inscrite dans la culture d'une communauté et elle ne peut pas inventée. Elle est stockée dans la mémoire du peuple de la culture duquel elle fait partie. Ces propriétés sont remarquables, comme Grunig le montre, tant de point de vue psycholinguistique (« il s'agit alors de la force de la trace mémorielle »), que du point de vue idéologique (« il s'agit alors de la force tranquille d'une familiarité profonde, culturellement enracinée »). Par contre, le slogan, n'a pas du tout les mêmes propriétés. Il constitue une création souvent ludique, toujours éphémère. L'expression figée subsiste derrière le slogan. En effet, ces deux formules coexistent dans notre mémoire et c'est la force du jeu publicitaire.

**2. Au-delà de la simple substitution**

Tous les slogans qui utilisent une formule figée ne sont pas des cas de substitution, même si celle-ci semble être la plus efficace et la plus simple en même temps. Certains slogans opèrent ce qu'on appellera une « **multisubstitution** », en d'autres termes plusieurs processus de substitutions simultanées semblent se superposer.

Ex : *Quand les lessives délavent les couleurs trinquent* (Mir) - qui coexiste avec le proverbe

*Quand les parents boivent les enfants trinquent.*

On a ici une substitution de « lessives » avec « les parents » et « les couleurs » avec « les enfants ». En même temps « délavent » remplace « boivent ». Cet exemple met en relief que le « gommage » de la substitution casse le schéma de la formule figée, même si on retrouve le même nombre d'éléments :

Quand les NOM VERBE les NOM trinquent.

On a ainsi deux mots qui restent de la formule figée, que Grunig appelle « termes repères »: ces termes repères « constituent en effet des pics émergeant, par lesquels la mémoire peut être accrochée ». (1990 : 130)

Dans les exemples suivants, l'isomorphie disparaît par l'effacement de la négation :

Ex : *Quand les Jet sont là les couleurs dansent. – Quand le chat n'est pas là les souries dansent.*

*Moins cher que ça tu meurs. – Plus beau que moi tu meurs.*

A côté de la multisubstitution, on pourrait parler de la « **substitution soutenue par le contexte** », qui permet de travailler les formules figées dans les slogans publicitaires. Le contexte oriente vers une interprétation plutôt que vers une autre. Ainsi, dans l'exemple suivant, il fonctionne pour soutenir la substitution :

Ex : *Hansaplast, tout nouveau tout bobo*

« bobo » en remplaçant « beau » permet d'élaborer le nom de la marque, s'informer sur le produit.

Un autre type serait celui de la « **manipulation** ». Une formule figée peu être « défigée » et retrouver son sens littéral. Le sens figé d'une formule coexiste toujours avec le sens littéral du syntagme, ce qui permet, dans le cas de la formule figée, deux types de lecture : une littérale et une autre donnée, figée, dans laquelle les mots composants la formule perdent leur sens et se réunissent pour donner un sens commun. Il en va ainsi dans l'exemple suivant :

Ex : « prendre sa veste »

Lu littéralement, le syntagme nous donne l'image d'une personne qui saisit sa veste, mais lu comme une expression figée, le syntagme n'a qu'un seul sens, celui de « subir un échec ». Le message publicitaire de LU :

*LU et approuvé.* (Lu)

présente un défigement remarquable, par la présence de la marque LU, homophone de « lu ».

Ce qui permet, dans ce type de manipulation, un défigement c'est bien souvent environnement pictural qui accompagne le slogan publicitaire ou bien la connaissance du monde du récepteur.

**Du rôle de la dimension culturelle**

Comme on a déjà vu, les formules figées sont la base des slogans publicitaires, premièrement parce que le lecteur peut puiser dans sa mémoire, la mémoire collective, faire appel plus ou moins consciemment à des savoir enfouis et opérer un travail de décodage des slogans publicitaires. Néanmoins cela ne veut pas dire que tout ce qui est figement dans la culture et la langue française, ou bien dans d'autres cultures et langues, est utilisable dans le vaste domaine de la publicité, mais seulement ce qui « devrait sans difficulté être disponible dans le stock mémoriel des récepteurs » (Grunig, 1990 : 133).

**1. Quelques lieux de réinvestissement**

**Le titre de film et les émissions télévisés**

La publicité a beaucoup utilisé le monde du film pour la construction des slogans, comme on le verra dans ce sous-chapitre. Les créateurs ont réinvesti plutôt les titres, que des citations celles-ci étant en général moins connues. Dans les exemples suivants, on retrouvera une liste de titres remontés à la conscience des Français et qui

s'y sont installés pour constituer un horizon culturel, assez faible, ayant en vue que ces titres existent sans leur contenu. En effet, « la lettre du titre (par exemple *Un tramway nommé Désir*) importe autant que le contenu de l'œuvre elle-même (qui restera inconnu du récepteur ) » ( Grunig, 1990 : 134).

Ex : *Tant qu'il y aura des petits creux.* (Télécom) - Tant qu'il y aura des hommes.

*Un café nommé désir* (Carte noire) – Un tramway nommé désir.

*Certains l'aiment Kool* (cigarettes KOOL) - Certains l'aiment chaud.

*Moins cher que ça tu meurs* – Plus beau que moi tu meurs

Les titres d'émissions télévisées sont également exploités, comme dans l'exemple suivant :

Ex : *Chaussures Eram et bottes de cuir.*

qui reprend le titre de la série culte britannique « Chapeau melon et bottes de cuir ».

Si ces slogans fonctionnent, c'est-à-dire sont décodés, c'est qu'ils visent une cible qui possède ce type de savoirs.

Dans le cadre toujours des slogans qui reprennent des titres des films ou d'émissions télévisées, un facteur temps intervient. « Parfois, c'est seulement dans le feu d'actualité que l'éclat d'un titre peut rejaillir sur un slogan » (Grunig, 1990 : 135). Dans d'autres cas, comme pour « Certains l'aime chaud », les choses ne se passent pas de la même manière : des cinémathèques, des rediffusions à la télévision, un festival, entretiennent le mythe. Ce titre, comme beaucoup d'autres appartiennent à l'histoire et constituent des véritables sources pour les créateurs des slogans publicitaires.

Parallèlement à ces éléments « vivants », les proverbes sont aussi revisités.

**Les proverbes et les maximes**

Comme les titres issus du monde de la littérature et du spectacle, les proverbes et les maximes constituent une réserve de formules figées très exploitée par le monde de la publicité. Comme on le connaît, ces parémies viennent de la sagesse ancestrale et sont connues par tout le monde. Ainsi les proverbes et les maximes sont toujours disponibles dans la vie quotidienne, étant toujours dans notre mémoire prêts à être utilisés à n'importe quel moment. Leur intervention dans la vie courante se fait d'une façon non réfléchie, « automatique ».

Ex : *Aide toi, Contrex t'aidera.*

*Œil pour oeil son pour son.* (Ampex).

*Tout est bain qui finit bien.* (Sentens)

*Quand les Jet sont là les couleurs dansent.* – Quand le chat n'est pas les souries dansent.

*Le temps passe, pas les couleurs.* (Brandt)

*Qui sème à temps récolte une belle retraite.* (Aviva)

Le slogan utilisé par Shivas : « Loin des yeux, près du cœur », prend comme point de départ le proverbe « Loin des yeux, loin du cœur ». La répétition qui existait au début dans la formule proverbiale n'existe plus ; en remplaçant le mot « loin » par son antonyme « près », en donnant place à la locution prépositionnelle « près de », le créateur du slogan maintient le sens figuré qui existait dans la parémie.

Nous remarquerons aussi un conservation du nombre des syllabes ou de ce que B.N Grunig appelle « le rythme de la formule figée » : « …. Le décodeur, qui a retrouvé la formule figée originelle, est aidé dans ce travail mémoriel par le fait que le slogan qui lui est livré a la même structure rythmique que la formule figée. Avec un

nombre de syllabes et un mode de répartition dans les mots constant, il y une permanence d'une trame. Pareille « isomorphie » est incontestablement de nature à faciliter la récupération mémorielle de la formule figée originelle ». (1990 : 123)

Le slogan de Contrex s'appuie sur un segment religieux (devenu proverbe) comme axe persuasif : « Aide toi, le ciel t'aidera » (une des formes premières étant : « Aide toi, Dieu t'aidera » - bref « il faut commencer par agir avant de compter sur la providence, le hasard, la chance ». Le slogan est obtenu par une simple substitution du mot « ciel » par le nom de la marque « Contrex », qui aurait le sens de « il faut agir » ; cette stratégie argumentative en inférant, doit conduire le lecteur / le consommateur à acheter Contrex.

« Œil pour oeil son pour son », la publicité d'Ampex reprend la formule traditionnelle « Oeil pour œil, dent pour dent » de la loi du Talion, employée pour signifier un esprit de vengeance irréductible (Exode 21, 24). On a ici un travail de substitution le mot « dent » est remplacé par « son », donnant ainsi le sens du message. Le rythme de la formule figée est bien sûr présent dans le texte publicitaire, toujours pour faciliter la récupération mémorielle de celle-ci.

Dans l'exemple pour la marque Sentens : « *Tout est bien qui finit bien* », la formule figée est reprise par le slogan « Tout est bain qui finit bien. Nous remarquons que le mot « bien » est remplacé par « bain » qui constitue l'objet destiné à la vente, un mot qui vaut sur le plan de la forme que du son. On est ainsi face à un paronyme de « bien ». En résumé, le slogan introduit une séquence figée, mais en même temps il joue aussi avec les mots (comme nous l'avons montré au deuxième chapitre).

« *Au poil et à l'œil* » (Gillette) est un slogan qui réunit deux locutions : « au poil » ayant le sens de « nu » et « à l'œil » = gratuitement. Dans ce cas, il n'y a aucun remplacement. Tout se joue ici au niveau sémantique, ainsi le message serait « tu peux être bien rasé pour un prix dérisoire, presque gratuit ».

« *Petit Mickey deviendra grand* » est une publicité qui joue toujours sur un remplacement : « Mickey » remplace « poisson », existant dans la locution proverbiale utilisée par La Fontaine dans ses fables, ayant le sens que toute personne, toute chose est appelée à se développer.

« *Qui sème à temps récolte une belle retraite* », le slogan d'Aviva, nous renvoie au proverbe « Qui sème le vent récolte le tempête » (= avoir les résultats, mauvais, comme mérite). La locution « à temps » remplace le nom « le vent » de la formule originale, « retraite » remplace « la tempête » et l'adjectif « belle » comme déterminant de « retraite » est introduit sans avoir d'équivalent dans le proverbe. Ce que nous devrions remarquer dans ce message publicitaire serait l'effacement du sens négatif de la formule figée qui n'existe plus dans le texte publicitaire.

Nous avons à travers de ces divers exemples montré la manière dont les parémies sont travaillées pour arriver à constituer des messages publicitaires efficaces. Nous avons vu qu'au delà d'une simple substitution, nous avons parfois des jeux de mots qui viennent accomplir cette tâche. Nous avons tenté de voir aussi ce qui se passe au niveau sémantique, c'est-à-dire de voir si les sens des parémies sont retenus par les fabricants des slogans ou il s'agit seulement d'un travail au niveau de la substitution.

Les « bougers » se rencontrent également à des niveaux autres, notamment au niveau de la langue, langue relâchée, soutenue…

**Le langage familier**

D'autres slogans utilisent des expressions figées qui appartiennent à un autre registre de langue, le langage familier. Dans la plupart des cas, les cibles visées sont

les jeunes. En utilisant leur propre langage, on crée des liens d'appartenance à une communauté, à un groupe social.

Alors on a des slogans comme :

Ex : Y en a *marre de payer trop cher* (Un slogan pour la téléphonie mobile : Orange) qui utilise l'expression populaire assez vielle qui reste quand même dans l'apanage du langage des jeunes. L'expression utilisée ici se trouve sous une forme impersonnelle, en montrant le fait que ce n'est pas seulement une personne qui « en a marre de payer trop cher », mais qui englobe plusieurs personnes. On peur remarquer aussi dans cette « pub » une idée d'opposition entre cette téléphonie mobile et une autre qui à la première vue n'existe pas.

Un autre slogan qui joue sur ce mélange des registres : standards et familiers.

Ex : *Buvez du lait, c'est vachement bon*. (slogan pour une marque de lait)

L'adverbe « vachement », utilisé avec un sens admiratif, intensif : « très », se rapproche du point de vue formel du mot « la vache » qui n'existe pas dans le texte, mais que l'on peut deviner par le mot « lait ». Alors le slogan n'utilise pas seulement un mot du langage familier, mais il joue aussi avec les sens des mots en faisant coexister deux mots qui se rapprochent du point de vue de la forme, mais qui n'ont rien en comment en ce qui concerne le sens ; l'adverbe « vachement » n'a rien qui puisse renvoyer à l'animal.

Chaque publicité doit avoir une base argumentative ou persuasive. La publicité s'inscrit dans la rhétorique ancienne où on avait affaire avec un locuteur et un locuté, donc une relation de manipulateur à manipulé. Pour manipuler le public, quelque soit le domaine, on a des arguments « décisifs » ou « possibles », comme l'écrit Ducrot dans *Les échelles argumentatives* (1980). Certains arguments sont plus forts que d'autres, plus efficaces que d'autres selon leur caractère plus ou moins décisif, d'où l'intérêt de cette notion d'échelle argumentative. Dans ce cas, l'expression figée pourrait être considérée comme un argument décisif, car les expressions populaires, les proverbes, les dictons sont des énoncés « génériques à valeur de vérité générale », utilisés pour exprimer des jugements « law-like », qui ressemble à des lois, comme disait Dahl dans l'article « Remarques sur le générique », (*Langages*, 79 : 55-60). Les proverbes véhiculent, comme les phrases génériques, un contenu vrai pour tout le locuteur. L'interlocuteur ne peut que difficilement le contredire, à titre d'exemple qui sert de support à un discours confère à ce dire une certaine légitimité comme le montre Ollier : « L'autorité du proverbe, du point de vue du contenu, lui vient de sa très haute généralité, si haute qu'elle fournit, sans nécessiter d'autre exemple, le cadre où ranger le cas en cause » (1976 : 337).

Pour construire ce caractère argumentatif ou persuasif, le marketing utilise, plus souvent qu'on ne le pense, des expressions connues par tout le monde, appuie ces messages sur la doxa des expressions figées, des expressions défigées ou dans d'autres cas des jeux de mots qui ont la capacité de faire l'annonce plus facile à retenir, comme on l'a pu remarqué cette courte étude.

**Bibliographie**

Dahl, « Remarques sur le générique », in Langage, 79, 2000.

Ducrot, O., *Les échelles argumentatives*, Paris, Minuit, 1980.

Gruning, B., *Les mots de la publicité*, Presses de CNRS, 1990.

Kerbrat-Orecchioni, C.,« L'analyse des conversations » in : *Sciences Humaines* 16, mars-avril 1997, La communication, état des savoirs, 24-27, 1997.

Rey A. et Chantreau S., *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993

# *DIFFICULTÉS ET LIBÉRATION DE L'EXPRESSION ORALE EN CLASSE DE LANGUE ÉTRANGÈRE*

**Cristina ILINCA**
**Universitatea din Piteşti**

***Résumé:*** *Dans cet ouvrage nous essaierons d'identifier les causes des difficutés que les apprenants rencontrent lorsqu'ils doivent s'exprimer à l'oral dans une langue étrangère. Cette communication contient aussi quelques considérations sur des conseils pédagogiques à suivre pour encourager les apprenants à prendre la parole.*
Mots-clés : *causes, difficultés, apprenants*

L'apprentissage d'une langue étrangère vise le développement d'une compétence linguistique qui consiste à adapter son comportement langagier à des situations diverses, à innover, à produire des énoncés nouveaux, à mobiliser ses capacités pour la réalisation d'un projet en poursuivant un objectif lié à un besoin vital ou social. Il faut donc prendre en compte quatre compétences : la compréhension d'un message oral, la compréhension d'un message écrit, l'expression d'un message oral, l'expression d'un message écrit. Le plus souvent les apprenants d'une langue étrangères ont plus de difficultés à s'exprimer, à communiquer à l'oral. Dans cet ouvrage nous tenterons d'identifier les causes de ces difficultés et de rechercher des solutions pour encourager les apprenants à surmonter de tels obstacles.

Mais qu'est-ce que l'expression orale ? S'exprimer oralement, c'est transmettre un message, généralement aux autres, en utilisant principalement la parole comme moyen de communication. Cette activité ne peut se comprendre qu'en fonction d'un certain nombre de rapports : le rapport que l'on entretient avec le langage, le rapport que l'on entretient avec soi-même,le rapport que l'on entretient avec les autres.

Le rapport au langage. Toute langue a une structure particulière qui régit sur la pensée elle-même : un roumain ne peut penser qu'en fonction de ce que lui permet la langue qui véhicule sa pensée. Tous les roumains ont donc en commun un certain rapport au langage mais chacun entretient avec lui une relation particulière en fonction de ce que le langage représente affectivement pour lui. Le langage peut être associé à de bonnes ou de mauvaises expériences ou il peut être vécu comme un instrument permettant d'accéder à un certain pouvoir ou permettant aux autres de dominer.

Le rapport à soi-même. Une fois que l'on a intégré les différentes contraintes de la langue, on ne s'exprime oralement (ou par écrit) qu'en fonction de ce que l'on est soi- même et qu'en fonction de la façon dont on se voit soi-même : parler de quelque chose c'est aussi parler de soi-même. Un apprenant introverti parlera d'une voix faible et ne fera pas de gestes tandis qu'un apprenant extraverti parlera fort en faisant beaucoup de gestes. Le corps, la voix, les gestes, l'attitude sont des moyens par lesqueles on s'extériorise, l'expression orale peut donc être considérée comme une technique instrumentale qui repose sur la décontraction, la respiration, l'articulation, le regard, le geste.

Le rapport aux autres. La façon dont on s'exprime dépend de la manière dont on perçoit le statut, le rôle des autres par rapport à soi. On ne parle pas de la même façon à sa mère, à ses amis, à ses collègues, à une autorité : si l'on a l'impression que

les autres nous jugent, notre façon de s'exprimer en sera affectée. Le rapport aux autres réagit sur le rapport à soi-même et inversement.

Dans son ouvrage *Prendre la Parole*, Hélène Sorez[1] distingue *des causes immédiates et causes indirectes possibles* des difficultés de l'expression. Nous allons adapter ici sa classification à la situation d'apprentissage d'une langue étrangère.

Dans le cadre des *causes immédiates des difficultés d'expression* on distingue : des obstacles tenant au contenu des informations, des obstacles inhérents à la spécificité des situations de groupe, des causes venant de sa façon de voir les autres et de se voir soi-même.

Concernant *le contenu*, l'apprenant peut être indifférent, avoir l'impression de manquer de compétence ou d'information, ne pas être d'accord avec les autres participants sur le sujet du débat ; le sujet traité peut lui provoquer de mauvais souvenirs.

*Les situations de groupe*. Un apprenant n'éprouvant aucune difficulté à parler avec une personne peut se trouver absolument inhibé en groupe. Le groupe lui fait peur ; il peut avoir l'impression que les autres apprenants forment un corps tout-puissant vis-à-vis duquel il n'est rien. Il a peur des réactions du groupe, de son jugement. En plus, il peut arriver que l'apprenant en cause éprouve de l'antipathie pour les autres participants au cours, ce qui va mener à son isolement du reste du groupe.

*L'attitude envers les autres et envers soi- même*. La perception que l'on a d'autrui, la façon dont on imagine son impression sur nous- mêmes sont sans doute les causes principales de la difficulté à s'exprimer. Notre apprenant risque d'avoir l'impression que les autres ont un niveau de langue supérieur, qu'ils expriment mieux que lui-même ce qu'ils ont à dire ; il peut avoir peur des visages nouveaux ou devant l'inconnu que les autres apprenants représentent. Il va sans dire que l'attitude des autres est en étroit rapport avec l'attitude envers soi-même. Le manque de confiance en soi, l'image infériorisée de soi-même, des difficultés dans l'implication personnelle et l'aptitude de s'intéresser au monde extérieur se traduisent par de la timidité ou de l'anxiété qui « empêchent » l'apprenant de s'exprimer oralement.

Parmi *les causes indirectes possibles des difficultés d'expression* on peut énumérer le tempérament de l'apprenant, sa situation familiale, l'école, sa vie socio-professionnelle dans le cas des apprenants adultes.

*La timidité* peut être un facteur qui bloque l'expression. Certains étudiants sont tentés de dire : « Je suis timide, je manque de confiance, c'est comme ça que je suis, je n'y peux rien ». Les facteurs qui auraient pu renforcer cette timidité peuvent être la situation familiale, l'insertion socio-professionnelle, l'école.

*La situation familiale*. L'influence affective de la famille est prépondérante surtout dans les premières années de vie. Des perturbations d'ordre affectif ou social peuvent influencer l'envie de parler, de s'exprimer : la carence affective est un manque d'affection qui peut venir d'une cause objective (séparation) ou de la difficulté des parents à exprimer leur affection à leur enfant. Ce manque d'affection peut lui faire perdre l'envie de vivre et donc de parler. L'autoritarisme peut aussi mener à une limitation de la liberté de l'enfant. Du point de vue social, la famille peut être un milieu où l'enfant entend ses parents parler des événements extérieurs, ce qui l'incite à s'exprimer, ou, au contraire, un milieu où l'acte de parole n'est pas favorisé.[2]

---

[1] Ed. Hachette, Paris, 1995

[2] Witte, A., *Le cours de langues interactif*, Ellipses, Paris, 2002, p.64

*La vie socio-professionnelle*. La plupart des entreprises, publiques ou privées deviennent de plus en plus bureaucratiques. La rigidité de leur organisation et des règles suscite des essais de trangression, ce qui aboutit à l'établissement des règlements encore plus stricts. Ces prescriptions pèsent sur le climat humain dans l'entreprise et sur les possibilités de s'exprimer de chacun en créant une sorte de personnalité acquise, se traduisant par le conformisme et le retrait. Le conformisme restreint la liberté qu'on se donne soi-même de dire ce que l'on veut, on a tendance à adopter une forme d'expression légèrement stéréotypée pour se conformer aux normes de l'entreprise. Le retrait se traduit principalement par la non-expression. Outre cette restriction des possibilités d'expression interpersonnelle avec les collègues, certains postes obligent au silence, ne donnent aucune occasion d'améliorer son expression en langue étrangère et de l'utiliser alors que d'autres favorisent.

*L'école*. Par école nous entendons l'ensemble du système scolaire. Malgré de nombreuses recherches et expériences pédagogiques, malgré la contestation du système scolaire, l'école reste le plus souvent désadaptée.

L'enseignement traditionnel vise principalement la transmission d'un ensemble de connaissances et l'apprentissage de méthodes de raisonnement, d'analyse critique et d'exposition. Le plus souvent il y a surtout transmission à sens unique alors que l'acquisition des méthodes passe par le dialogue. La plupart du temps les élèves doivent se taire pour écouter . Ils ne doivent parler qu'au moment que l'enseignant choisit : quand il interroge ou quand il décide d'instaurer une discussion ou quand il fait faire un exposé. Et même dans ces moments-ci les élèves doivent utiliser dans leur expression orale seulement la voix ; ils sont donc amenés à inhiber leurs possibilités corporelles et gestuelles, leurs aptitudes à la créativité étant ainsi entravées.

Nous ajouterons à ces causes de nature psychologique et sociale, l'utilisation de la *méthode traditionnelle* en classe de langue étrangère. Depuis des années, on met la compréhension d'une langue avant l'expression. Les élèves ne s'expriment rarement en langue étrangère autrement que pour rendre compte de ce qu'ils ont compris. Le résultat, c'est que bien souvent seuls les plus motivés parmi les meilleurs prennent la parole et la majorité se tait. Dès la première année d'étude, une passivité désolante est souvent constatée chez les élèves. Combien par classe peuvent passer un semestre entier sans prononcer plus de 2 ou 3 phrases?

Le système traditionnel, mène trop souvent soit à une connaissance théorique d'une langue peu conforme à la réalité du français oral courant, par exemple, soit dans le pire des cas, à une incapacité chronique à dire spontanément la moindre phrase en français.

C'est pourquoi ces dernières années on assiste à la mise en place d'une stratégie de développement de la production orale communicative intensive, d'un enseignement orienté vers l'action communicative : *la méthode communicative*. La prise de parole en continu d'une part et une simulation d'échanges ou d'interaction verbale d'autre part permettent à l'apprenant de concrétiser son apprentissage. Enseigner une langue de communication, c'est faire parler l'apprenant à la première et à la deuxième personne; il doit être acteur d'un échange. Prendre la parole, agir, se confronter à la langue de communication, voilà le seul moyen de progresser.

Que peut-on faire face à ces obstacles ? On peut essayer d'agir directement sur leur cause par une réflexion critique et par une action sur la société et ses institutions ce qui implique une organisation collective. Mais au niveau individuel, il faut permetrre à

chacun de surmonter les difficultés qui l'ont contraint à ne pas s'exprimer oralement comme il le voudrait. Pour atteindre ce but, il nous semble bon de :

- *Favoriser une vue positive de soi-même et l'acceptation de sa propre personalité*. Chacun a « naturellement » une vue positive de soi-même, ce qui est indispensable à l'équilibre général. Mais à la suite de nombreuses interactions on porte sur sa propre personne le jugement des autres et on intègre les normes de la société indiquant ce qu'il est bon d'être et donc de dire. On n'exprime qu'une partie de ce qu'on est. Pour libérer l'expression il faut donc favoriser une acceptation plus totale de soi-même. L'enseignant peut proposer des exercices d'expression personnelle qui ont pour but d'aider les apprenants à vaincre leur timidité : par exemple, dire un mot sur de différents tons, sur le ton préféré en faisant un geste.

- *Favoriser le désir de communiquer en supprimant la peur d'autrui*. Le désir de communiquer peut être inhibé par des causes extérieures et renforcé par l'appréhension devant autrui, par la peur d'être jugé. Il faudrait essayer de donner des occasions de vaincre cette peur, ce qui permettra un élan vers autrui.

La mise en situation collective c'est un bon moyen de faire disparaitre la peur de parler devant un groupe. Les jeux des mots et des idées sont une bonne occasion pour les apprenants de surmonter la timidité et la gêne face à un groupe, de ne plus avoir l'impression que les autres expriment mieux ce qu l'on veut dire. Ces jeux donc particulièrement intéressants pour ceux qui « n'osent pas » parler en groupe.

La répétition chorale est un exercice de prononciation et de développement des automatismes idiomatiques. Elle induit également une façon naturelle de débloquer la peur qui existe chez certains étudiants car tout le monde parle en même temps. L'enseignant fournit un « modèle » de phrases ou de mots que les étudiants doivent tous répéter ensemble. Le professeur donne un feedback sur l'activité du groupe.

- *Favoriser la réflexion sur les raisons des difficultés éprouvées*. Ce n'est que grâce à la réflexion que l'on peut prendre ses distances par rapport aux structures, aux situations de communication, aux expériences. En cela la réflexion constitue un apprentissage de la liberté. Pour libérer l'expression il faut donc donner des supports en vue de cette réflexion. Il est recommandable d'utiliser des activités d'improvisation avec le lecteur de cassettes pour donner l'ocassion aux apprenants de s'écouter, de réfléchir à leurs difficultés et d'améliorer ainsi leur expression.[1]

- *Favoriser l'action libératoire*. La parole est acte et l'acte est libératoire. Pour libérer l'expression il faut doner des occasions de passer à l'action et relier la parole à un processus général de créativité. La libération de l'expression ne peut intervenir qu'après une préparation minutieuse. On a souvent tendance à faire l'inverse, et à demander aux apprenants de s'exprimer sur un thème sans leur avoir au préalable fourni les éléments linguistiques dont ils ont besoin. Seuls les meilleurs sont capables de le faire et on cantonne les plus faibles dans leur passivité et dans leur impression négative de la langue étrangère et de leurs propres capacités. La prise de parole en continu pourrait être l'objectif final d'une séquence d'apprentissage . Au cours de celle-ci des phases de récapitulation permettront une première approche de ce travail difficile : les apprenants parlent du document déclencheur qui porte, par exemple, sur les vacances du ou des personnages. Les apprenants devront résumer les vacances du personnage qui apparaît dans le document respectif à partir des notes, l'objectif final étant qu'ils soient en mesure de parler pendant une minute sans s'interrompre de leurs propres vacances.

[1] Sorez, H., *Prendre la parole*, Hachette, Paris, 1995, p. 25

Les thèmes choisis doivent correspondre aux centres d'intérêt et à la vie quotidienne des apprenants.

Nous sommes souvent amenés à nous interroger sur les critères de réussite d'un apprentissage. Quand peut -on considérer que les apprenants maîtrisent tel ou tel vocabulaire ou telle ou telle structure ? Quelle en est la preuve ? On pourrait dire que l'apprentissage a eu lieu lorsque les élèves sont capables de réutiliser de façon nouvelle, en dehors du contexte d'apprentissage initial, le vocabulaire et les structures enseignés et travaillés pendant les cours de français.

**Bibliographie**

Cosaceanu, A., *Didactica limbilor straine*, Ed. Universitatii Bucuresti, Bucuresti, 2003
Marcu, T., *Repere in didactica limbilor straine*, Cartea Universitara, Bucuresti, 2004
Sorez, H, *Prendre la parole*, Hatier, Paris, 1995
Weiss, F., *Jouer, Communiquer, Apprendre*, Hachette, Paris, 2002
Witte, A., *Le cours de langues interactif*, Ellipses, Paris, 2002

# *DÉICTIQUES ET ACTIVITÉ DISCURSIVE. PERSPECTIVES DE RECHERCHE EN LINGUISTIQUE FRANÇAISE*

**Simina MĂSTĂCAN**
**Université de Bacău**

***Résumé***: *Eléments linguistiques directement ancrés dans la situation d'énonciation, les déictiques perdent complètement leur sens en dehors de celle-ci – c'est le point de départ des discussions autour de la spécificité référentielle de ces unités linguistiques (symboles indexicaux, embrayeurs), souvent opposés aux anaphoriques. Dans la linguistique française actuelle, ils jouissent d'un statut particulier, étant impliqués dans les recherches visant l'établissement des référents, le repérage spatio-temporel, la subjectivité dans le langage, etc. Appelés souvent « des formes vides » (syntagme contesté par certains), leur usage rencontre parfois des difficultés qui proviennent, généralement, de l'identification de la limite – assez fragile - entre éléments déictiques/non déictiques (délimitation qui repose, actuellement, sur l'opposition nouveau/saillant, c'est-à-dire sur une opération d'ordre cognitif). On s'attachera à montrer que la prise en compte des paramètres de l'énonciation propres à chaque type de discours doit s'accompagner, dans le cas des déictiques, d'un raisonnement sur leur pertinence communicative.*

Mots-clés : *déictiques, repérage, subjectivité, énonciation, pertinence communicative*

La reconsidération de la notion de **sujet** et des relations entre les contenus linguistiques et l'environnement extralinguistique a permis aux nouveaux théories (énonciatives, pragmatiques, discursives) de dépasser les postulats de l'ancienne réflexion sur la langue, bloquée, en quelque sorte, entre « code » et « message ». Pour la plupart des chercheurs, l'étude des déictiques se range sur une place de choix dans toute étude de l'énonciation. Pour Kerbrat-Orecchioni, par exemple[1], l'énonciation est justement la recherche de ces procédés linguistiques (de la catégorie des déictiques, des modalités, des termes évaluatifs) qui font possible que le locuteur imprime sa marque dans l'énoncé, s'inscrive dans le message (de façon explicite ou implicite) et se situe par rapport à lui.

Benveniste ouvre son inventaire de l'appareil formel de l'énonciation[2] avec des unités telles : les indices de personne (impliqués dans le rapport *je/tu*); les indices nombreux de l'ostension (de type *ce*, *ici*, etc.), termes qui impliquent un geste désignant un objet; le paradigme entier des formes temporelles, qui se détermine par rapport à l'EGO, centre de l'énonciation. Il préfère appeler ces unités **indicateurs**, Roman Jakobson les nomme **shifters**, terme anglais généralement traduit par **embrayeur**. On emploie aussi, avec presque le même sens, le terme **indice** (**symbole indexical**), qui traduit le terme anglais *index*, utilisé par Peirce. Nous allons utiliser le terme consacré dans l'espace français, à savoir celui de **déictique**.

En effet, si on prend les phrases: *Je reviens dans un quart d'heure*. / *Que penses-tu de ce film?* on s'avise qu'elles contiennent des expressions déictiques, qui

[1] Cf. Kerbrat-Orecchioni, C., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980, p. 3
[2] Benveniste, E., „L'appareil formel de l'énonciation", *Langages* 17/1970, Paris, Didier-Larousse, pp. 13-16

renvoient à divers référents localisés dans la situation d'énonciation immédiate: le locuteur (*je*), l'allocuteur (*tu*) et l'objet dont il s'agit (*ce film*). Pour interpréter ces expressions déictiques, c'est-à-dire pour identifier leur référent, il faut se rapporter à la situation d'énonciation immédiate. On s'aperçoit que leur référence varie avec chaque situation particulière. « *Je* vous garantis que *j'*en ai de toutes les couleurs que *vous me* demandez » est un énoncé qui peut être prononcé par tout vendeur, y compris par le personnage Gridoux du roman *Zazie dans le métro*[1]. Aussi peut-on opposer les expressions déictiques aux expressions non déictiques; dans la phrase suivante, les groupes nominaux ont un référent qui est spécifié grâce au sens préconstruit des unités lexicales, sans recours à des données situationnelles: « Devant la bibliothèque se carrait une commode en coquillages, avec des ornements de peluche »[2]

Les déictiques traduisent le mieux le fonctionnement réflexif du langage: leur sens codé renvoie à leur propre utilisation dans l'énoncé. Ainsi, une occurrence particulière de *je* désigne la personne qui énonce cette occurrence. Les déictiques sont donc étroitement reliés aux éléments constitutifs de la situation d'énonciation: **personnes**, **objets présents**, **lieu** et **temps**.

Quant on parle de la nature des éléments déictiques, on évoque, le plus souvent, comme terme de comparaison, **les anaphores**, autre forme que revêt la référence. A considérer les exemples suivants : a) **J**'ai mal à la tête (**je** est un déictique) / b) Mon père est chirurgien. **Il** est parti hier soir à l'hôpital (**il** est une anaphore, en reprenant *mon père*) on remarque que la nature de la référence est celle qui, premièrement, doit être prise en compte dans la distinction déictiques / anaphores. Entre les deux, il y a :

- des **points communs** : tout comme les déictiques, les anaphores manquent d'autonomie référentielle (ils ne peuvent pas établir, par eux-mêmes, la référence). On dit que ces termes sont « faiblement saturés sémantiquement »[3]

- des **points divergents** : le processus de « saturation sémantique », dont parle le linguiste Milner, est différent dans les deux cas. Les informations censées combler les lacunes sont de nature différente, et proviennent des sources différentes :

a) du contexte, dans le cas de la référence anaphorique, c'est à dire de l'environnement linguistique, où il faut chercher l'antécédent, qui est un terme autonome. Un terme anaphorique a une double fonction : il a le même référent que le terme anaphorique (on dit qu'il lui est **coréférent**) et il reprend, à la fois, celui-ci. En *b*, *mon père* est l'antécédent de l'élément anaphorique *il*.

b) de la situation d'énonciation (environnement physique), dans le cas de la référence déictique (*je* de *a)* peut être identifié seulement à partir du moment de l'énonciation, à travers les indices que l'énonciateur donne de lui-même).

Par conséquent, on remarque que la référence anaphorique met en fonction des éléments de nature linguistique, alors que la référence déictique combine les aspects linguistiques et les aspects non linguistiques.

La situation d'énonciation est étroitement impliquée dans l'identification d'un type de référence déictique particulière, la **référence démonstrative** : *Le professeur, montrant de la main Paul : « **Cet élève** a gagné une bourse d'études en France »*. Le

---

[1] Queneau, R., *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959, p. 73

[2] Flabert, G., *Bouvard et Pécuchet*

[3] Selon A. Reboul, J. Moeschler, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, p. 351, en citant J. -C. Milner, *Introduction à une science du langage*, Paris, Seuil, 1989

geste du professeur (visible seulement dans une situation précise) est indispensable à l'identification du référent *Paul.*

Mais les mécanismes référentiels utilisés dans la communication sont encore beaucoup plus compliqués. Pendant un échange verbal, les interlocuteurs doivent pouvoir référer à des objets extérieurs au système linguistique, établir toujours la connexion avec la réalité extraverbale. Mais comment pourrait-on définir cette « réalité », du moment où Père Noël et Mont Blanc y coexistent bel et bien et peuvent être désignés par le locuteur ? C'est étonnant de voir que les langues sont à même de constituer un univers de discours imaginaire, par la mise en relation d'un énoncé à un référent.

Le cas de la **référence absolue**, par exemple, (qui comprend les termes qui n'ont besoin d'aucune autre information que celle linguistique pour avoir un sens) est révélateur pour le pouvoir de la langue d'instaurer au sein même de son système une réalité qui lui est étrangère. A cet égard, O. Ducrot affirme, dans *Dire et ne pas dire* (1972): « La communication linguistique, ayant souvent pour objet la réalité extralinguistique, les locuteurs doivent pouvoir désigner les objets qui la constituent: c'est la fonction référentielle du langage. (...). Cette réalité n'est cependant pas nécessairement « la réalité », « le monde ». Les langues naturelles ont en effet ce pouvoir de construire l'univers auquel elles se réfèrent: elles peuvent donc se donner un univers de discours imaginaire »[1]. La référence est donc considérée en général comme le processus de mise en relation de l'énoncé au référent, c'est-à-dire l'ensemble des mécanismes qui font correspondre à certaines unités linguistiques certains éléments de la réalité extralinguistique.

Dans *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage* (1980), Catherine Kerbrat-Orecchioni souligne que l'expression de « formes vides » utilisée par Benveniste à propos des indicateurs est à reprendre. Elle critique de même une définition donnée par Paul Ricoeur: « Les pronoms personnels sont proprement "asémiques"; le mot "je" n'a pas de signification en lui-même » (*La métaphore vive*). On ne peut pas affirmer, soutient Orecchioni, que les déictiques n'ont pas de sens en eux-mêmes ou que leur sens varie avec la situation: « ce qui varie avec la situation, c'est le référent d'une unité déictique, et non pas son sens, lequel reste constant d'un emploi à l'autre ; le pronom *je* fournit toujours la même information, à savoir « la personne à laquelle renvoie le signifiant », qui est le **sujet de l'énonciation**[2]. On s'applique donc à relier le problème de la définition des déictiques et la problématique de la référence.

Il est à observer que,[3] d'une certaine manière, la référence de toutes les unités varie avec la situation. Soit les exemples: *a. J'ai posé mes lunettes sur la table du salon.* / *b. J'ai réparé la table de la cuisine.* C'est bien évident que le sens de *table* est identique dans les deux cas, mais que les références varient. Orecchioni y répond en disant que la dénotation (le dénotatum, cf. John Lyons) de *table* forme un ensemble relativement stable, délimité, alors que celui d'un déictique est presque insaisissable, puisqu'il doit englober la totalité des êtres susceptibles d'utiliser cet adverbe.

---

[1] Ducrot, O., *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972, p. 117

[2] Kerbrat-Orecchioni, C., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980, p. 40

[3] Cette objection a été discutée aussi par R. Eluerd, *La pragmatique linguistique*, Paris, Nathan-Recherche, 1985, p. 36

Les pronoms personnels sont, à côté des possessifs, les mieux connus des déictiques. Pour recevoir un contenu référentiel précis, les personnels exigent du récepteur qu'il prenne en considération la situation de communication : est *je* celui qui dit *je* dans un énoncé déterminé ; est *tu* celui à qui ce *je* dit *tu*. En disant *je* et *tu*, les énonciateurs s'approprient la langue et se posent comme énonciateurs, en mobilisant à leur profit le système de la langue. Une remarque très importante s'impose : *je* et *tu* dépassent le statut de simples signes linguistiques, pour devenir « des opérateurs de conversion de la langue en discours »[1].

Dans le cadre du dialogue, les positions s'échangent, s'inversent, l'énonciateur, à lui seul n'ayant aucun pouvoir. C'est le couple *je/tu* (les **coénonciateurs**) celui qui est au centre de l'énonciation, qui devient une **coénonciation** (les termes sont empruntés à Culioli). On a remarqué que, le plus souvent, le locuteur devient son propre auditeur et anticipe sur les dires de l'autre.

Dans le fragment suivant, tiré de Marivaux (*Le jeu de l'amour et du hasard*), on pourrait aisément analyser de ce point de vue les déictiques de personne qui apparaissent. (*Silvia, déguisée en domestique, parle avec Dorante*) :

« Dorante. Parbleu, cela est plaisant, ce que tu as juré pour homme, je l'ai juré pour femme, moi, j'ai fait serment de n'aimer sérieusement qu'une fille de condition.

Silvia. Ne t'écarte donc pas de ton projet,

Dorante. Je ne m'en écarte peut-être pas tant que nous le croyons, tu as l'air bien distingué, et l'on est quelque fois fille de condition sans le savoir.

Silvia. Ah, ah, ah, je te remercierais de ton éloge, si ma mère n'en faisait pas les frais. »[2]

Les deux personnages se guettent en se cachant dans un échange verbal plus ou moins ludique (*le marivaudage*), où le jeu des personnes suggère la tension de la situation.

*Nous* et *vous* ne sont pas, automatiquement, les pluriels de je/tu, à la manière de l'opposition *livre / livres*. Ils sont plutôt des « personnes amplifiées »[3], des formes ambiguës : *nous* inclut le locuteur et d'autres personnes (allocutaires ou tierces personnes (Nous=je+non je> je +tu, je+il(s), je+tu+il(s)); *vous* désigne le ou les allocutaires et peut inclure une tierce personne.

*Nous* peut, éventuellement, avoir une valeur générale, proche de *on* (*moi et tous les autres*) : « Il fait déjà nuit noir ; *nous* sommes jeudi déjà »[4]

On s'avise aussi[5] que, par définition, ces pronoms de dialogue ne désignent que des *référents humain* ou *anthropomorphes* (comme les animaux dans les fables de La Fontaine). Non seulement les animaux peuvent être humanisés par ce procédé, mais aussi les objets, même les endroits les plus divers. C'est une technique littéraire assez connue, celle de personnifier une ville - Bleston, par exemple - comme dans l'*Emploi du temps* de Butor :

---

[1] Maingueneau, D., *L'énonciation en linguistique française*, Paris. Hachette, 1999, p. 22
[2] Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Bookking International, p. 31
[3] Maingueneau, D., *L'énonciation..., op. cit.*, p. 22
[4] Butor, M., *L'emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956, p. 218
[5] Riegel, Pellat, *Grammaire méthodique du français*, p. 578

« (...) il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, avant que la grande aiguille soit devenue verticale sur l'horloge, avant que le train s'ébranle m'emportant loin de *toi* »[1]

Il est à observer que les *pronoms personnels de troisième personne* peuvent aussi prendre une valeur déictique quand ils servent à désigner une personne présente dans la situation:1) (Une mère, vers une amie à propos de son enfant) : *Regarde-le! Comme il est drôle*! / 2) « Les Anglaises, *ensemble*. Qu'avez-vous vu ?; Bérenger. J'ai vu... j'ai vu... des oies... ; John Bull. *Il* a vu des oies. Quel plaisantin ! »[2]

Le pronom indéfini *on* peut se substituer aux déictiques traditionnels, dans deux situations[3] : comme substitut de *nous* et comme moyen d'éviter la deuxième personne :1) **On** part demain pour Paris (*Nous partons*...) / 2) **On** est bien aujourd'hui ? (*Tu es bien*...) / 3) Alors, **on** est heureuse ? (l'accord se fait avec le genre de l'interlocuteur).

Les déterminants et pronoms possessifs de première et deuxième personnes - singulier et pluriel - (*ma* tante, *tes* idées) ont également une valeur déictique. Leur sens suppose une mise en rapport avec le locuteur ou l'allocutaire : *Veux-tu me prêter **ton** stylo ? J'ai perdu **le mien***

1. **«** Jean, *continuant d'inspecter Bérenger* : *Vos* vêtements sont tout chiffonnés, c'est lamentable, *votre* chemise est d'une saleté repoussante, *vos* souliers... (*Bérenger essaie se cacher ses pieds sur la table*) *Vos* souliers ne sont pas cirés... Quel désordre !... *Vos* épaules... »
2. « Botard. (...) C'est **votre** faute.
   Dudard : Pourquoi **la mienne** et pas **la vôtre** ?
   Motard, *furieux*. **Ma** faute ? C'est toujours sur les petits que ça retombe »[4]

La fréquence des déictiques possessifs suggère, dans ces fragments de Ionesco, une situation tendue et des difficultés dans la compréhension de l'autre.

Le déterminant possessif confère au groupe nominal entier une valeur déictique. Les possessifs de troisième personne peuvent aussi fonctionner comme des déictiques, quand ils renvoient à une tierce personne, obligatoirement présente dans la situation de discours: *Regarde sa conduite!*[5]

Les déterminants et les pronoms démonstratifs servent à constituer des groupes nominaux qui réfèrent à un objet présent dans la situation La présence du geste de désignation est du moins implicite: *Donne-moi cette photo/ceci/cela; Regarde celui-là*.

« Bérenger. Je t'adore, Daisy. Je t'admire (...) Tu es si belle, tu es si belle. (*On entend de nouveau un passage de rhinocéros*) ... Surtout, quand on te compare à **ceux-ci**... (*Il montre de la main en direction de la fenêtre*) (...)

Daisy. Alors, nous avons le droit de vivre. Nous avons même le devoir, vis-à-vis de nous mêmes, d'être heureux. La culpabilité est un symptôme dangereux. C'est un signe de manque de pureté.

---

[1] Butor, M., *L'emploi du temps, op. cit.*, p. 298
[2] Ionesco, E., *Le piéton de l'air*, in *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963, p. 165
[3] Dont parle D. Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française, op. cit.*, p. 26
[4] Ionesco, E., *Rhinocéros*, éds. citées, p. 11 et 58
[5] Cf. *GMF*, p. 578

Bérenger. Ah oui, cela peut mener à **ça**... (*Il montre du doigt, en direction des fenêtres sous lesquelles passent des rhinocéros*) »[1].

Il faut bien apprécier le contexte d'énonciation, parce que, lorsqu'ils renvoient à un segment antérieur du texte, les démonstratifs gagnent une valeur anaphorique: « Je suis avide de beauté. **Ça** me manque »[2]

Dans la même direction, Kerbrat-Orecchioni constate que l'expression des pronoms démonstratifs a une double détermination: **cotextuelle** (se rapportant à l'environnement linguistique) et **communicationnelle (emploi déictique)**[3]. Dans l'énoncé suivant, extrait d'une pièce de théâtre: *Dites... (il montre Diego), **ce** matelot arrive de Santos. Si on l'interrogeait*? l'adjectif démonstratif est cotextuel si la pièce est lue (antécédent: Diego) et déictique si elle est vue. La même interprétation est valable dans les exemples de Ionesco que nous venons de mentionner. Dans un roman, où la dissociation entre les spectateurs, les personnages et le metteur en scène n'est pas si évidente, **ça** a, le plus souvent, une valeur non déictique :

« On roule un peu, puis Gabriel *montre le paysage d'un geste magnifique.*

- Ah ! Paris, qu'il profère d'un ton encourageant, quelle belle ville. Regarde-moi **ça** si c'est beau. »[4]

Il y a deux classes de démonstratifs à valeur déictique, celle des déterminants (*ce...ci/là*) et celle des pronoms (*ça, ceci, cela, celui-ci/là*). Dans le cas des démonstratifs constitués à l'aide des particules *ci/là* la répartition est de nature déictique puisqu'elle se fait selon l'axe: proximité/éloignement par rapport au locuteur.

Les éléments adverbiaux qui rendent aussi l'expression de lieu peuvent établir leur référent par rapport à la localisation de l'énonciation: *ici* désigne le lieu (ou une partie du lieu) où le locuteur parle, peut s'opposer à *là*, qui désigne ce qui en est éloigné ou séparé:

Il y a, en effet, des « micro-systèmes sémantiques »[5], rangés de la façon suivante : *Ici/là/là-bas* ; *près/loin* ; *en haut/en bas* ; *à gauche/à droite*, etc. Leur identification est redevable à la position du corps de l'énonciateur ; tout changement de position entraîne une modification dans ce système.

Dans l'énonciation théâtrale, il arrive souvent que les indications de lieu soient données dans la perspective du spectateur, et non pas de celle des personnages, comme le relève les exemples suivants :

1. « *Le premier Anglais et le Petit Garçon s'en vont doucement vers **la gauche** (cour) ...* »[6]

2. « *L'épicerie se trouve donc dans le fond du plateau, mais assez sur **la gauche**, pas loin des coulisses. (...). Entre l'épicerie et **le côté droit**, la perspective d'une petite rue. **Sur la droite**, légèrement en biais, la devanture d'un café.* »[7]

---

[1] Ionesco, E., *Les Rhinocéros*, éds. citées, p. 106
[2] Ionesco, E., *Le tableau*, ,éds. citées, p. 237
[3] Kerbrat-Orecchioni, C., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage, op. cit.*, p. 44. Dans la même situation, D. Maingueneau parle de **déictiques anaphoriques** et **déictiques situationnels** ; c'est seulement la deuxième situation que nous prenons en compte comme englobant des déictiques véritables (*L'énonciation en linguistique française, op. cit.*, p. 34)
[4] Queneau, R., *Zazie dans le métro, op. cit.*, p. 11
[5] Maingueneau, D., *L'énonciation..., op. cit.*, p. 35
[6] Ionesco, E., *Le piéton de l'air, op. cit.*, p. 196
[7] Ionesco, E., *Rhinocéros, op. cit.*, p. 9

L'indication « *On y entre par une porte vitrée qui surmonte deux ou trois marches* » met en scène un observateur extérieur, qui est placé devant ce décor et en fonction duquel on fait les repérages nécessaires.

- *En face* peut avoir un emploi déictique, se plaçant souvent dans la perspective du locuteur / personnage :

Le Logicien, *venant vite en scène par la gauche*. Un rhinocéros, à toute allure, sur le trottoir **d'en face** »[1]

La source des indications temporelles est le moment où l'énonciateur parle, le « moment de l'énonciation », le présent linguistique, la « source du temps », selon Benveniste.

Pour donner une image de l'expression du temps, on pourrait imaginer un axe de la durée, sur lequel un événement serait localisé par rapport à un moment T pris comme référence. T peut, selon le cas, correspondre à une date particulière prise comme référence du fait de son importance historique dans une civilisation donnée (la naissance du Jésus-Christ fonctionne pour nous comme base du calendrier et du système de datation, en ce qui concerne la numérotation des années). Lorsqu'il s'agit de la conjugaison verbale, la localisation temporelle en français s'effectue essentiellement grâce au double jeu des formes temporelles des verbes ou des adverbes.

*Les compléments de temps*[2] déictiques sont repérés toujours par rapport au temps de l'énonciation. Ils peuvent marquer la coïncidence (*maintenant, en ce moment, aujourd'hui*) ou un décalage antérieur (*hier, la semaine passée, le mois dernier*) ou postérieur (*demain, dorénavant, dans huit jours, la semaine prochaine*).

1. « Jean. Vous avez la manie des couleurs **aujourd'hui**. Vous avez des visions, vous avez encore bu »[3].
2. « Journaliste. Bien sûr, mon cher Maître. Vous recevrez **demain** le chèque. »[4]
3. « Depuis **hier**, je cherche en vain à concentrer mon attention sur ce lundi 19 novembre ... »[5]
4. « Je n'ai pas cessé de penser à James pendant tout ce temps, pendant que nous prenions congé, pendant que je leur promettais de revenir **dimanche prochain**... »[6]

Une valeur indirectement déictique ont aussi les prépositions temporelles : *depuis x* implique que *x* est antérieur au moment de l'énonciation (dans *depuis hier*, *depuis aujourd'hui*, *depuis maintenant*), alors que *à partir de x* implique que *x* est simultané ou postérieur au moment de l'énonciation :

« Vous êtes riche, monsieur le Français, vous voici **depuis** cinq jours à Bleston, et vous gagnez déjà beaucoup plus que moi qui y suis depuis d'années, beaucoup plus que quantité de ceux qui y sont nés et qui n'en sont jamais sortis »[7]

A côté des adverbes, diverses catégories grammaticales peuvent avoir valeur déictique: **des adjectifs**: *actuel, passé, prochain*, **des prépositions**, **des verbes**. *Venir*

---

[1] Ionesco, E., *Rhinocéros, op. cit.*, p. 14
[2] Cette classification est proposée en Riegel, Pellat, *GMF*, 579
[3] *Ibid*., p. 73
[4] Ionesco, E., *Le piéton de l'air*, p. 128
[5] M. Butor, *L'emploi du temps*, p. 153
[6] *Ibid*., p. 178
[7] *Ibid*., p. 35

marque un déplacement vers l'endroit où se trouve le locuteur: *Viens ici/chez moi*, tandis qu'*aller* s'emploie dans tous les autres cas.

Au terme de ces observations, forcément incomplètes, l'importance des déictiques dans la langue s'avère d'autant plus grande. On notera, pour finir, que c'est toujours l'activité subjective du locuteur celle qui a produit, le dernier temps, une reconsidération des rapports déictiques / anaphores : si le locuteur considère l'objet comme nouveau dans le discours, il s'agit de référence déictique ; lorsque, au contraire, le référent est déjà connu ou inférable, on a affaire à une anaphore (approche d'inspiration cognitiviste)[1].

Quand on parle, on doit fournir des informations à propos des objets du monde extérieur, qui ne peuvent être identifiés que par rapport à certains poins de référence. A travers le système des déictiques, le repérage a la particularité de s'effectuer non par rapport à d'autres unités internes au discours, mais par rapport aux données concrètes de la situation de communication. Les unités déictiques ont ainsi pour vocation, tout en appartenant à la langue, de la convertir en parole: le « je » du code appartient à tout le monde, disait Benveniste, mais parler, c'est se l'approprier, c'est organier son discours sur le monde, donc le monde lui-même autour des repères du *je/ici/maintenant*: toute parole est égocentrique. Les déictiques permettent au parleur de se constituer en sujet, et de structurer l'environnement spatio-temporel; ils rendent possible l'activité discursive elle-même.

**Bibliographie**


Benveniste, E., „L'appareil formel de l'énonciation", *Langages* 17/1970, Paris, Didier-Larousse

Butor, M., *L'emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956

Charaudeau, P., Maingueneau, D., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 2002

Ducrot, O., *Dire et e pas dire*, Paris, Hermann, 1972

Eluerd, R., *La pragmatique linguistique*, Paris, Nathan-Recherche, 1985

Ionesco, E., *Le piéton de l'air*, in *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963

Ionesco, E., *Le tableau* in *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963

Ionesco, E., *Rhinocéros*, in *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963

Kerbrat-Orecchioni, C., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980

Maingueneau, D., *L'énonciation en linguistique française*, Paris. Hachette, 1999

Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Bookking International, 1978

Queneau, R., *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959

Reboul, A., Moeschler, J., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Editions du Seuil, 1994

Riegel, M., Pellat, J.-Ch., Rioul, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999


[1] Cf. Charaudeau, P., Maingueneau, D., *Dictionnaire d'analyse du discours*, p. 159

# *SYMBOLISME DES CONTES ET DIDACTIQUE DU FLE*

**Mihaela MITU**
**Université de Piteşti**

***Résumé:*** *Notre étude aura comme objet d'analyse les éléments signifiants du conte de Charles Perrault « Le Petit Chaperon Rouge» et ses variantes. Par éléments signifiants nous comprendrons ici les lexèmes qui se chargent de valeurs symboliques et confèrent aux contes un fort aspect éthique, déontologique et même d'initiation. Nous verrons que les informations fournies par le sens littéral et le sens en contexte sont incontournables pour la lecture « tabulaire », la seule lecture qui revèle la dimension connotative de ces éléments. L'exploitation de la configuration discursive des contes est une activité qui développe la créativité en classe de FLE et donne à l'apprenant le goût de la lecture.*

Mots-clés : *lexèmes, valeurs symboliques, aspect éthique, déontologique, dimension connotative*

« Un conte, parce qu'il est du domaine de la fiction et que l'on semble n'y attacher guère d'importance, permet d'aborder les questions les plus graves. Or, satisfaits, les besoins immédiats – pouvoir dormir sans crainte, voir écartées la soif et la faim – le premier problème qu'affronte une société est celui des rapports entre ses membres et notamment avec ceux auxquels, en raison de leur statut, de leur âge ou de leur fonction d'autorité, on doit les témoignages de la soumission »[1].

Nous voilà situés par cette citation au beau milieu d'une culture dans laquelle la morale sociale joue une grande importance, où les contes acquièrent un fort aspect éthique, déontologique et même d'initiation car, n'oublions pas, ses productions mystérieuses de l'esprit populaire sont « un produit direct du coeur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité »[2].

Le conte fonctionne selon les règles individuelles de la culture où il s'est développé. La distinction entre le sens figuré et le sens littéral marque particulièrement le conte, ce qui se manifeste dans un jeu permanent entre le concret et le figuré.

Le sens figuré des contes peut être classé en trois éléments :

- *le sens symbolique* (allégorique) qui est codifié par les valeurs et le système culturel de la société ;
- *le sens moral* qui se montre lorsque le conte s'adresse directement au public et lui donne des instructions de comportement dans la société. Le conte s'avère de ce point de vue un « ethnotexte » qui raconte des situations essentielles ou primordiales sous la forme d'une suite d'épreuves initiatiques et où les éléments « signifiants » (lexèmes, symboles, figures) aident au décodage adéquat;
- *le sens anagogique*[3] qui renvoie à des situations réelles d'une société, soit sociales, soit naturelles (par exemple les contes cosmologiques qui expliquent la genèse de la nature et du monde).

Entamer une présentation globale des contes et surtout du conte Le Petit Chaperon Rouge, signifie s'arrêter aussi sur les voies ouvertes dans cette direction par les études

[1] Denise, Paulme, op. cit., p.11.
[2] Gaston, Bachelard, *La Poétique de l'espace*, P.U.F., 1967, p.2.
[3] Sens anagogique : l'un des sens spirituels des textes bibliques, qui a rapport à l'achèvement céleste de la vie surnaturelle, Dictionnaire Hachette. 1990, p.62.

symboliques et sur les interprétations « initiatiques », thèses qui peuvent nous aider lors d'une approche « tabulaire[1] » plus approfondie des contes dans la classe de FLE.

*Le sens anagogique*

Les interprétations de la couleur rouge, dans le conte que nous venons de mentionner, sont de différents ordres. Les unes « cosmologiques » prétendent que l'on peut lire dans le conte l'aventure quotidienne du soleil qui, le soir, devient rouge et se fait dévorer par la nuit (Le Loup). Le conte deviendrait ainsi une forme d'angoisse, l'angoisse de l'homme matérialisée sous une apparence dramatique (le Petit Chaperon Rouge est dévoré par le Loup – le Jour est dévoré par la Nuit) se transformant en une métaphore généralisée permettant le figurer un phénomène naturel.

*Le sens symbolique*

D'autres spécialistes découvrent dans la couleur rouge la preuve « que le conte nous racontait l'histoire de l'Aurore aux doigts de rose ou celle de la Reine de Mai ou l'éternel combat de l'homme et de la femme, qui se trouverait ainsi définie par un symbole de la menstruation »[2]. Prenant en considération le vêtement de la fillette[3], le thème du conte traiterait le passage de l'adolescence à l'état de femme. A ce propos on dit du Chaperon Rouge que la fillette a revêtu le vêtement de la puberté car le rouge était à l'époque de la Renaissance, couleur de fête, couleur de la robe de mariée – symbole de puberté, mais aussi symbole de la perte de virginité. C'est ce qui arrive à notre héroïne en désobéissant à sa mère.

Poussant plus loin les remarques faites quant au décodage des symboles des objets signifiants on pourrait noter les interprétations données par François Flahault « dans les contes, qui est au lit n'est pas seul: le lit y figure en lieu où se joue le rapport à l'autre, un lieu de forte interlocution, un lieu où les complications du désir ont leur place, mais non le simple besoin »[4]. Le Loup – mangeur d'hommes – acquiert une signification terrible dans le conte de Perrault, car il confond désir et besoin. Interprété ainsi le conte de Perrault *Le Petit Chaperon Rouge*, il n'est pas étonnant qu'on ait considéré parfois cette histoire comme un moyen indirect propre à faire comprendre, sans le dire aux jeunes gens, qu'un certain nombre d'épreuves sont nécessaires pour accéder à la maturité. Cette interprétation « sexuelle » si chère aux phychanalystes nous donne l'occasion de faire appel aux paroles de Marc Soriano qui remarque à propos de ce type d'interprétation : « s'il en est ainsi, le sens caché du symbole concernera l'adopteur qui l'aura choisi entre beaucoup d'autres et non le conte lui-même »[5].

D'autre part l'issue tragique du conte n'est plus la même dans de nombreuses versions rencontrées dans la tradition européenne ou africaine où l'intervention du chasseur (chez les frères Grimm), des villageois alertés (dans Le chêne de l'Ogre) de la chèvre (chez I. Creangă), tue le Loup et délivre le Petit Chaperon Rouge ou la forêt d'un Loup méchant et la société d'un Ogre assassin. Le conte devient ainsi récit à caractère social qui vise à rétablir l'ordre moral, car l'ordre normal des choses exige que le

---

[1] L'approche « tabulaire » permet l'actualisation et le développement du savoir encyclopédique encodé dans les éléments signifiants du conte.

[2] Marc Soriano, *Les contes de Charles Perrault*, cité par G. Jean in *Le pouvoir des contes*, Castermann, 1981, p.160.

[3] "le chaperon rouge" = bande d'étoffe que les femmes portaient sur l'arrière de la tête (Bruno Bottelheim, *Préface aux Contes de Charles Perrault*, Le livre de Poche, 1987, p.8.

[4] Fr. Flahault, *Interprétation des contes*, Denoël, 1988, p.73.

[5] Marc Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Galimard, 1973, p.130.

méchant soit puni, qu'il soit éliminé du monde du héros pour que celui-ci puisse vivre heureux jusqu'à la fin de ses jours.

Ce vieux conte de tradition orale et populaire a connu un prodigieux succès, répandu par la littérature de colportage. A prendre en considération les études de Cl. Lévi-Strauss, on pourrait dire qu'« il n'y a que des variantes » au Petit Chaperon Rouge. Paul Delarue a répertorié dans *Le Catalogue raisonné du conte français* (1951) plus de trente versions différentes de ce conte : deux versions sont directement influencées par Ch. Perrault, vingt versions proviennent de la tradition orale et une douzaine sont mixtes.

La question du chemin[1] à prendre, qu'il soit entendu au sens propre ou figuré, constitue un motif important dans la plupart des versions du Petit Chaperon Rouge qui se charge de significations symboliques multiples. Ainsi, par exemple, dans la forêt le Loup dit à la fillette : « … je m'en vais par ce chemin-ci, et toi par ce chemin-là ; et nous verrons à qui plus tôt y sera ». Dans la version nivernaise la question du Loup-Garou devient : « Quel chemin prends-tu ? dit le Bzou, celui des Aiguilles ou celui des Epingles ? »

La question se charge ainsi d'un double sens si l'on connaît la valeur symbolique des épingles et des aiguilles dans la société française de l'Ancien Régime ; symboles du passage de l'adolescence à la maturité féminine, ces instruments piquants et perforants étaient réservés aux filles en âge à se marier et à procréer (C'est en offrant une douzaine d'épingles à leurs promises que les garçons faisaient leur cour et c'est en lançant des épingles dans une fontaine que les filles se promettaient à leurs amoureux ). Le côté des épingles symbolise la vie sociale de la jeune fille en quête d'époux tandis que le côté des aiguilles suggère la vie domestiques et son cortège de contraintes.

Quelles que soient les interprétations qu'on prenne en considération l'on observe chez les conteurs, quant aux animaux, la tendance à transformer des « fatalités actantielles » en motivations élémentaires psychologiques et morales.

Le sens moral: le conte, macro-acte de langage

Dans sa qualité de destinateur, l'auteur concret, créateur d'une œuvre littéraire, adresse un message littéraire au lecteur concret[2] qui est supposé être le destinataire de l'œuvre littéraire.

Récit ayant un caractère éthique, le conte inscrit souvent, dans sa moralité le message à transmettre, message qui ne doit pas être compris comme transmission d'information mais comme un acte intentionnel par lequel le destinateur vise un but et transforme l'univers d'attente du destinataire.

Penser le conte dans la perspective pragmatique de l'échange signifie prendre en considération ce genre de récit comme un signe (à la lire message) qui facilite une approche entre des instances d'ordre différent. C'est un message par lequel un sujet énonciateur utilise le texte à des fins précis réalisant un macro-acte de langage.

L'histoire est simple mais derrière la diégèse le sens est en contexte. Le lecteur qui accepte le jeu, est amené à faire les inférences[3] nécessaires pour en tirer une leçon,

---

[1] Chemin, n.m.,1.Voie, route par laquelle on peut aller d'un point à un autre ; 2.par anal. Se frayer un chemin à travers des taillis ; 3. par.ext. Ce qui mène à une fin.

[2] Pour une approche détaillée de l'avatar du lecteur nous renvoyons à l'excellent ouvrage de Sofia Dima *Lectura literară – un model situațional*, Ed.Ars Longa, 2000, Iaşi.

[3]L'inférence peut-être définie comme un mouvement de l'esprit, par laquel le non-dit/l'intelligible est rendu sensible. La notion d'inférence suppose une pluralité de mouvements de la part des co-

pour en comprendre le message. Et si ce message se fait difficilement compréhensible, la moralité est là pour faciliter le décryptage.

«Moralité :
On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte ;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux
Que privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;
Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux
De tous les Loups sont les plus dangereux. »

Telle qu'elle est rédigée, la moralité du Petit Chaperon Rouge met en scène les partenaires du contrat de lecture- l'auteur abstrait, le lecteur abstrait- sous la forme des indexicaux[1]: *on* ayant pour référent impliqué-vous lecteur abstrait et *je* – marque linguistique du narrateur-conteur et par là – auteur abstrait. L'intention et la stratégie du sujet parlant le *je* sont affirmées sans équivoque: "on voit ici".

Le but du message est de présenter à l'auditoire, sous la forme symbolique, une histoire moralisatrice qui met en scène la mésavanture d'une jeune fille, victime d'un homme méchant et indirectement de sa propre innocence. Le cas particulier peut-être généralisable pour toutes les "jeunes enfants "jeunes filles (...) jeunes demoiselles" qui font mal "d'écouter toutes sortes de gens".

Le contenu présuppositionnel

Les deux derniers vers de la moralité se présentent sous la forme d'un énoncé interrogatif dont la valeur illocutoire dérivée, dominante, est rendue par le contenu présuppositionnel du factif[2] *savoir*: "ces loups doucereux, de tous les loups sont les plus dangereux".

Cette question rhétorique n'est que la forme extrême que peut prendre une question orientée.

L'interjection *hélas* porte sur le contenu inféré par le factif et exprime l'indignation du locuteur, ses ressentiments à l'égard du comportement malhonnête de « ces gens… » Le locuteur se pose en tant que sujet-énonciateur poussé par une intention de communication, ayant pour but l'éducation de la jeune génération en vue de l'intégration dans la société.

---

énonciateurs, met en marche un savoir encyclopédique partagé et de cela le texte acquiert un caractère dynamique et pluriel.

[1] Les indexicaux sont les unités linguistiques dont la valeur référentielle dépend de l'environnement spatio-temporel de leur occurrence et qui attestent la présence des co-énonciateurs dans le discours.

[2]Les factifs: on appellera factifs les prédicats (vb., adj., adv.) dont les compléments sont toujours vrais: *apprendre, assurer, amuser, connaître, déplorer, compter, savoir, être heureux, hors de doute*. Employés à la forme négative, les factifs présupposent toujours la vérité de leurs compléments.

Conte pour enfants ? Nullement. Au XVII-ème siècle la littérature pour enfants n'existait pas. En publiant en 1695 dans une édition de luxe dédiée à Mademoiselle, petite nièce de Louis XIV, *Cinq contes de ma Mère l'Oye*, Perrault visait indirectement à plaire et instruire à la fois.

Le conte se charge ainsi d'une valeur éthique lourde de significations, devient un ethnotexte qui raconte des situations essentielles ou primordiales.

« Une des réussites les plus paradoxales de notre littérature », affirmait Marc Soriano (1973 : 94), ce conte n'en finit pas de nous interroger et de résonner dans l'imaginaire collectif. Avec sa structure simple et binaire, l'utilisation de formules répétitives et d'expressions pittoresques, reflets d'un passé qui l'était déjà lorsque Perrault l'a transposé, ce conte reste en vogue comme le montrent les multiples variantes contemporaines modernisées : *Le Petit Chaperon bleu marine* de Dumas et Moissard, *Le Petit Chaperon vert* de Solotareff en passant par les versions de Fmurr ou de Claverie, dans laquelle la mère est marchande de pizza et loup gérant d'une casse automobile.

Repérer les structures symboliques en classe de FLE s'avère une activité intéressante et permet d'aborder avec les élèves le problème de l'interprétation symbolique du conte de Perrault et de leur proposer un travail de création visant à changer la fin du conte. L'enseignant arrive à constater que les contes font naître chez les enfants le goût de la lecture et surtout le sens et le désir de l'écriture. Le recensement des motifs interprétatifs, des symboles, l'organisation même de la relation entre les éléments structuraux peut constituer un matériel fort impressionnant qui permettrait aussi d'étudier les aspects socio-affectifs et la créativité des apprenants.

**Bibliographie**


Armengaud Fr., *La Pragmatique*, Ed. Larousse, Paris. 1985
Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1967
Bettelheim, B., *Préface aux contes de Charles Perrault*, Le livre de Poche, Paris, 1978
Bréant, M. T., *Guide pédagogique*, CLE International, Paris, 1980
Cosăceanu, A., *Linguistique et didactique*, Ed. Cavallioti, Bucureşti, 2002
Cristea, T., *Linguistique et techniques d'enseignement*, Bucureşti, 1984
Eliade, M.,*Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978.
Flahault, F., *L'interprétation des contes*, Denoël, 1988.
Gălăţeanu, O., *Actes de langage et didactique des langues étrangères*, Bucureşti, 1984
Jean G., *Le pouvoir des contes*, Castermann, Paris. 1981
Laufer, R., Lecherbonnier, B., *Littérature et langages. 2. le conte, la poésie*, Ed. Fernand Nathan, Paris, 1974.
Muzi, J., *Dix-neuf fables du méchant loup*, Castor Poche Flammarion, 1987.
Paulme, D., *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1979

Perrault, Ch., *Contes*, Le livre de Poche, Paris, 1987
Schnitzer, L., *Ce que disent les contes*, Ed. du Sortier, 1985.
Soriano, M., *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Ed. Gallimard, Paris, 1973
Tuţescu, M., *Le texte, de la linguistique à la littérature*, T.U.B., Bucureşti, 1980.


**Revues**


Coste D., « Lire le sens », in *Le Français dans le Monde*, no.109, pp. 40-44, 1974

Gollé, M., « Le compte rendu de lecture », in *Le Français dans le Monde*, no.95, pp. 27-29, 1975
Dictionnaires
Ducrot, O., Todorov, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. Du Seuil, 1972
Dumas, Ph., Moissard, B.,« Le Petit Chaperon Bleu Marine », in *Contes à l'envers*, Ed.L'école des loisirs, 1979
Recuil de Textes : Autour du Petit Chaperon Rouge

# *OUTILS INTERLINGUISTIQUES INFORMATISÉS. RÉFLEXIONS AUTOUR DE QUELQUES NOUVELLES RESSOURCES DIDACTIQUES COMPLÉMENTAIRES*

**Constantin-Ioan MLADIN**
**Universitatea „1 Decembrie 1918" Alba-Iulia**

***Résumé:*** *Cette approche se propose de faire la lumière sur le rapport qui s'institue à l'heure actuelle entre les moyens classiques et un certain nombre de moyens informatiques pour l'acquisition des langues étrangères. Le présent travail se donne pour but de définir, d'inventorier et de classifier le matériel informatique de référence destiné à ce but (logiciels de traduction automatique et logiciels de traduction assistée par ordinateur) et d'en expliquer le fonctionnement. Les jugements de l'auteur visent particulièrement l'enseignement technique et se limite au domaine français – roumain.*

Mots-clés : *moyens classiques, moyens informatiques, enseignement technique*

**§ 1.** Certes, la société actuelle et encore plus celle future sont contraintes d'accorder une grande importance à la quantité et à la vélocité des informations qui s'entrecroisent dans tous les sens. L'augmentation du volume des informations véhiculées dans les quatre coins du monde, ainsi que l'internationalisation sans précédent des marchés doivent se fonder d'une façon de plus en plus cohérente sur le multilinguisme. Celui-ci reçoit un soutien très consistant des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication qui se perfectionnent continuellement. C'est dans ces circonstances que s'est développé tout un ensemble des produits et services qui ont pour objet le Traitement Automatique des Langues Naturelles. Parmi les multiples applications du Traitement Automatique des Langues une place privilégiée revient à la traduction numérique. La parution des outils électroniques conçus comme compléments (parfois même comme des substituts) des moyens traditionnels (avec ou sans professeur – méthodes d'apprentissage, grammaires, dictionnaires bilingues, guides de conversation, etc. ) destinés à l'acquisition des langues étrangères constitue la nouveauté la plus frappante dans ce domaine[1].

De façon générale et schématique, on pourrait faire une première distinction entre:

**(1)** des outils appartenant à une nouvelle génération d'instruments phonographiques (audiocassettes et CD), qui accompagnent souvent les manuels / les méthodes destiné(e)s à l'apprentissage de la langue roumaine – avec ou sans professeur ou, bien encore, conçus à être utilisé(e)s dans l'enseignement dirigé (dans des laboratoires linguistiques / phonétiques, par exemple)[2]. *I. e.* : Maria Brăescu, *Dicţionar francez – român, român – francez* [Editura Niculescu, Bucureşti 2002].

[1] Pour plus de détails sur les technologies linguistiques informatisées (histoire, évolution, description, fonctionnement, etc. ), voir nos contributions antérieures qui sont enregistrées dans la bibliographie finale.

[2] Délibérément, on n'a pas pris en compte ici tous les accessoires sur support non-conventionnel (comme les audiocassette et les CD) qui accompagnent actuellement les méthodes traditionnelles d'apprentissage.

**(2)** des environnements informatiques destinés à ce but, diffusés en ligne, parfois avec la possibilité de télécharger (même gratuitement) le matériel en question.

**§ 2.** Les portails Internet et Intranet (développés par des entreprises multinationales) proposent de plus en plus des services de traduction automatique et des dictionnaires de langues dont la consultation peut être en accès libre ou payante. En simplifiant, on pourrait classifier ces outils électroniques de la façon suivante:

**(1)** des ressources aidant à la traduction d'un texte quelconque, sans qu'un traducteur humain n'ait à intervenir:

**(a)** des **logiciels de traduction automatique** (des **traducteurs automatiques**) – des logiciels munis d'un analyseur linguistique (lexical, morphologique, syntactique), plus ou moins pointu, permettant à saisir rapidement le sens global d'un texte, qui sont aptes pour une traduction à la volée et permettent aussi d'en évaluer l'intérêt avant d'en faire une traduction humaine destinée à la publication).

**(b)** des **logiciels traduction assistée par ordinateur** – ensemble de systèmes destinés à assister le traducteur sur le plan de la rapidité de la traduction et sur celui de la cohérence du texte, catégorie qui comprend: **($b_1$)** le **système de mémoire de traduction** – base de données qui contient des paires de segments de texte (termes, syntagmes, collocations, phrases, etc. ) dans deux ou plusieurs langues (une langue source et une ou plusieurs langue(s) cible), **($b_2$)** le **système de gestion terminologique** – système de données intégré à un système de mémoire de traduction qui, généralement, reste ouvert (le traducteur peut alimenter la base avec de nouveaux termes ou même de définir des nouveaux domaines de connaissance), **($b_3$)** le **système de localisation** – système qui permet de traduire et d'adapter aux normes culturelles d'un pays ou d'une région déterminé(e) des logiciels, des pages Internet, des interfaces Web, ainsi que les ressources susceptibles d'y figurer (boîtes de dialogue, menus, messages, etc. ).

**(3)** des **moteurs de recherche** puisant dans plusieurs dictionnaires (généraux ou traitant de sujets divers – parfois des glossaires / des banques de données[1], munis ou non d'un support théorique et avec ou sans quelques considérations linguistiques / terminologiques) – crées aussitôt après le saut du papier au numérique (fin de 1999).

**§ 3.** Contrairement à ce qu'on pourrait croire, l'idée de faire traduire un texte par une machine n'est pas tout à fait nouvelle. Elle fut lancée dès la sortie des premiers ordinateurs (en 1949, aux États-Unis), abandonnée quelques années plus tard (en 1966), suite à des considérations publiques qui établissaient que la traduction automatique n'avait aucun avenir ni à court, ni à moyen terme, relancée au début des années '80 du siècle dernier, par les progrès enregistrés dans les recherches sur l'intelligence artificielle et renforcée, dix ans plus tard, grâce à l'explosion de la société de l'information et à la parution des nouvelles générations d'ordinateurs. Au début, en général, ces systèmes étaient basés ou bien sur la méthode directe (c'est-à-dire mécanique) de traduction (mot à mot, démarche reposant sur des dictionnaires bilingues), ou sur la méthode de transfert syntaxique, sans aucune analyse sémantique et sans prendre en compte l'exploitation des connaissances non-linguistiques et pragmatiques. Plus tard (à partir d'environ 1985), l'approche fondée exclusivement sur les règles linguistiques (les règles d'analyse syntaxique / morphologique et celles de génération / de transformation des arbres syntaxiques, les règles lexicales et celles de transfert lexical, les règles de désambiguïsation, etc. ) fut complétée (depuis 1989) par

[1] Comme *LinkSearch*, par exemple, qui écume des tas de liens et références (230 dictionnaires en ligne) depuis une seule interface.

des systèmes basés sur la maîtrise du domaine des textes à traduire (des méthodes basées sur l'analyse statistiques des corpus circonscrits à des domaines très précis[1]).

**§ 4.** À l'heure actuelle, la traduction assistée (partiellement ou entièrement) par ordinateur peut rendre des services considérables, moins dans le langage courrant et plus dans des domaines ponctuels (comme ceux nommés dans la NOTE n° 4), où elle permet soit de prendre connaissance rapidement, bien que de façon grossière, superficielle, de grandes quantités de textes, soit d'établir une communication interpersonnelle efficace, malgré toute sa simplicité. Notons pourtant que les statistiques exaltantes qui parlent à présent de l'expansion et de la popularité croissante de ces outils parmi les utilisateurs professionnels (dans les grandes compagnies multinationales et dans les agences de traduction) et non-professionnels (60 000 requêtes quotidiennes dans les dictionnaires électroniques, plus qu'un million et demie de pages traduites automatiquement par an, voire trois cent millions de mots traduits par la machine; le site *Babylon* compte 30 millions d'utilisateurs enregistrés et quotidiennement, plus de 15 000 nouveaux utilisateurs s'y enregistrent et téléchargent le produit, etc. ) doivent être considérées avec beaucoup de précaution, le succès n'étant toujours pas au rendez-vous[2]. Signalons, enfin, qu'en raison des subtilités du langage humain et de la possibilité de l'existence de nombreuses variantes de traductions et interprétations du même texte, les dictionnaires et les traducteurs automatiques reconnaissent ouvertement leurs limites (comme le fait, par exemple, *WorldLingo*, qui décline toute responsabilité concernant l'exactitude de la traduction et refuse les plaintes relatives à leur utilisation). Toutefois, la compétence linguistique et l'expérience professionnelle des utilisateurs peuvent compenser en bonne partie ces inconvénients.

**§ 5.** La lexicographie électronique offre des solutions mitigées et se révèle, contrairement à ce que disent les interfaces affublées de quelques sites, un outil aux résultats plus qu'incertains. La plupart de ces dictionnaires sont des logiciels linéaires:

**(1)** qui se contentent d'inventorier des lemmes (les formes des mots dépourvues de leurs marques de flexion, celles qui l'actualisent dans le discours[3])[4] et non pas des lexèmes (conçus comme actualisations morpho-lexicales des lemmes dans le discours).

---

[1] Notons quelques uns des plus privilégies: affaires et vie économique, argot, automobile, aviation et espace, chimie, droit, énergie atomique, informatique / électronique et Internet, mathématiques, mécanique, médecine, métallurgie, naval et maritime, nutrition, optique, photographie, physique, religion, science militaire, sciences politiques, sciences, sports, technologie, etc. Régulièrement, on peut affiner la traduction en indiquant la thématique du texte.

[2] Voir pour cela l'avertissement honnêtement formulé par Google: «Les traductions proposées sont générées automatiquement par le biais d'une technologie de pointe. Malheureusement, même les logiciels les plus perfectionnés aujourd'hui ne peuvent maîtriser une langue aussi bien qu'une personne de langue maternelle ou posséder les compétences d'un traducteur professionnel. La traduction automatique est un domaine extrêmement complexe, car la signification des mots dépend du contexte dans lequel ils sont utilisés. Ainsi, pour proposer des traductions précises, il faut tenir compte du contexte, de la structure et des règles de la langue. De nombreux ingénieurs et linguistes cherchent à mettre en place un service de traduction rapide et efficace, mais il faudra probablement attendre quelque temps avant d'y parvenir. ».

[3] Il s'agit de la forme infinitive pour un verbe, du masculin singulier pour un adjectif, du singulier pour un nom, etc.

[4] Avec des lacunes inexplicables, même pour des mots d'usage courant, ce qui rend souvent la recherche infructueuse.

**(2)** qui ne font pas de mise en contexte et, par cela, offrent des résultats souvent trompeurs, puisqu'on ne distingue ni les catégories grammaticales (et par conséquent, ni les relations contractées par les entités linguistiques), ni les nuances de sens.

S'ils rendent possible la compréhension du sens général d'un texte en tant que première étape d'une traduction à la main, ils exigent, dans une étape ultérieure, l'intervention d'un spécialiste de la langue qui est du à effectuer des révisions.

On peut distinguer, à l'intérieur de cette catégorie, entre:

**(1)** les **vocabulaires libres** – ensembles de mots-clé choisis librement pour rechercher un document ou une partie quelconque d'un document dans une banque de données, ou choisis librement dans le titre ou dans le corps d'un texte / d'un document pour en caractériser le contenu à des fins de classification et de recherche en cas de besoin.

**(2)** les **dictionnaires séquentiels** (des **dictionnaires à champ unique**) – ensembles d'entrées / de données lexicales catégorisées selon une seule classe d'information (ce qui veut dire que chaque entrée du dictionnaire n'est associé qu'à un seul champ, celui-ci ne contenant qu'un seul type d'informations – d'ordre linguistique, professionnel, etc. ).

**(3)** les **vocabulaires contrôlés** – des nomenclateurs *a priori* aussi exhaustifs que possible et considérés fermés au moment de leur élaboration, reconnus comme étant les vocabulaires spécifiques et identitaires des domaines de spécialité et servant à décrire synthétiquement le contenu d'un texte / d'un document (en mots-clé ou descripteurs – termes normalisés) à des fins de classification / d'indexation et pour en faciliter la recherche en cas de besoin.

Pour l'instant, c'est le recours aux dictionnaires séquentiels et aux vocabulaires contrôlés qui marque le passage de la façon mécanique de générer le texte en langue cible (la traduction mot à mot) à la modélisation linguistique (fondée sur l'emploi des dictionnaires thématiques), la meilleure voie, qui puisse garantir le minimum d'erreurs de sémantique.

**§ 6.** En ce qui concerne les traducteurs automatiques[1], des difficultés insolubles (causées par l'ambiguïté terminologique, sémantique et grammaticale) surgissent à tout moment. Les erreurs y sont nombreuses: contresens, pertes ou rajouts de sens, imprécisions, impossibilité de reconnaître / de rendre les nuances de sens dues à la polysémie, grammaire hasardeuse, termes rares non reconnus, traduction des noms propres, etc. Toutes ces difficultés se multiplient lorsqu'il s'agit de longs paragraphes remplis d'incises et de subjonctives, ou bien si le texte est bourré d'anaphoriques, de déictiques et d'autres éléments fort marqués contextuellement et culturellement. Il est donc évident que la traduction automatique (par l'intermédiaire des dictionnaires bilingues / multilingues ou à l'aide des moteurs de traduction) reste encore imparfaite, et la génération de traductions d'une qualité comparable à celle produite par les traducteurs humains relève encore de l'utopie. D'autres restrictions s'ajoutent à ces carences:

---

[1] Les traducteurs automatiques les plus connus sont: *Babel Fish Translation* [babelfish.altavista.com], *Dictionary.com* [dictionary.reference.com], *Fagan Finder* [faganfinder.com], *Google* [google.fr], *Lexiool.com* [lexicool.com], *Promt Online* [online-translator.com], *Reverso* [reverso.net], *Systran* [systransoft.com], *Text Translator SDL* [itools.com – trimite la freetranslation.com], *Traduinoo.com – Phoxel Tourist* [people.iup.edu], *Trans Voila.fr* [trans.voila.fr], *WinDi Translation Services* [windi7.com].

**(1)** le nombre de caractères à introduire de la langue source étant limité, il est impossible de traduire un texte plus long en une seule passe[1].

**(2)** les variations de stylistiques, les particularités contextuelles et les restrictions pragmatiques ne sont que rarement prises en considération.

**(3)** non pas tous les logiciels disposent d'un correcteur orthographique et grammatical pour les deux langues.

**(4)** peu de logiciels sont munis de systèmes de traduction inverse / de retraduction – qui permettent d'estimer la qualité de la traduction fournie.

**(5)** certains sites se font remarquer par une interface à l'ergonomie médiocre et, souvent, uniquement en anglais, par une navigation peu aisée, qui rend leur consultation époustouflante, et par un contenu très centré sur un domaine beaucoup trop restreint.

Néanmoins, même si on doute toujours de l'efficacité de ces systèmes on ne peut pas du tout ignorer leur facilité d'emploi et leur rapidité, ce qui satisfait assez bien les besoins immédiats des utilisateurs.

Sous la forte pression du marché, des systèmes d'une nouvelle génération vont éliminer la majorité des déficiences reprochées aux systèmes électroniques qui sont aujourd'hui en place. Les systèmes d'avenir seront hybrides, paraît-il, dans le sens qu'ils combineront des méthodes traditionnelles et des méthodes modernes (des méthodes basées sur des banques de connaissances, sur des données statistiques et sur des exemples extraits de textes traduits). C'est ainsi que ces logiciels seront en mesure de fournir une désambiguïsation plus souple et toutes les informations requises pour le transfert lexical et pour la production des textes idiomatiques.

Les recherches actuelles dans le domaine indiquent que les préoccupations des spécialistes sont centrées notamment sur:

**(1)** la simplification de l'analyse syntaxique, qui sera limitée à la reconnaissance des structures superficielles, des composantes de phrase et des relations de dépendance.

**(2)** la limitation de l'analyse sémantique à l'identification des rôles acquis par les constituants de la phrase (l'agent, l'instrument, etc. ).

**(3)** l'extraction des informations lexicales préférentiellement des dictionnaires généraux destinés au grand public (l'intérêt se portant surtout sur les catégories syntactiques et moins sur les traits sémantiques).

**(4)** la réalisation des banques de textes bilingues (en tant qu'exemples de traduction), conçus comme aide à la désambiguïsation nuancée dans l'analyse de la langue source et comme support pour le choix des équivalents dans la langue cible.

**(5)** la collection des données statistiques sur les collocations lexicales et les fréquences du vocabulaire monolingue (aide à l'analyse syntaxique et sémantique des phrases, à la désambiguïsation monolingue et au choix des phrases idiomatiques dans la langue cible).

**(6)** la réalisation des banques de connaissances des domaines en question (aide à la désambiguïsation monolingue et interlingue).

**(7)** l'étude poussée et systématique de la problématique du discours et du style.

**(8)** la réalisation des dictionnaires bilingues et des assistants de traduction munis d'une sortie vocale[1].

---

[1] Par exemple, les textes acceptés par *babelfish.altavista.com*, ne peuvent pas dépasser 150 mots et ceux acceptés par *trans.voila.fr* sont limités à un maximum de 300 caractères.

Dans le contexte qu'on vient de décrire, si on veut revenir à l'état actuel et garder son réalisme, on sera vite obligé de se poser tout naturellement des questions concernant l'avenir de l'enseignement des langues étrangères. À notre avis, si on peut être optimiste en ce qui concerne l'évolution des environnements de traduction complètement automatiques qui soient aptes à engendrer des textes techniques (limités plutôt à un sous-langage ou à un sous-domaine technique bien délimité) tout à fait comparables aux traductions humaines, on a des chances minimes à prévoir le même avenir pour ce qui est de la possibilité d'obtenir des traductions performantes des textes de la langue courante / commune et encore moins des textes idiomatiques et littéraires.

**§ 7.** À la fin de ces considérations générales nous faisons quelques remarques particulières sur les outils qui servent à la traduction (dictionnaires bilingues / multilingues et assistants électroniques de traduction) impliquant le français et le roumain[2]. Bien que le Web se propose d'accorder une importance à part aux langues minoritaires et menacées, la place du roumain y reste assez modeste.

À l'opposé de l'image qu'on pourrait se faire, si on prenait au pied de la lettre la publicité faite autour de ces ressources, la tentation de tout potentiel utilisateur d'y faire appel se voit rapidement désamorcée par leur qualité plutôt décevante. Les seuls instruments utilisables, ayant un degré variable de fiabilité, sont limités au suivants dictionnaires, dont quelques uns disposent aussi d'assistants de traduction: Collectif, *Dicţionar român – francez şi francez – român* [tradu.ro – dictionnaire technique électronique disponible sur le disque dur, en réseau, sur CD], *Dictionnaire multilingue Logos* [lexicool.com], *Everest Dictionary* [lexicool.com – dictionnaire roumain – français: 21, 983 mots, français – roumain: 134, 593 mots], *Home.ro* [lexicool.com – dictionnaire français – roumain en ligne – acceptable seulement pour des mots simples], *Lexilogos* [lexilogos.com – dictionnaire roumain – français en ligne et dictionnaire d'argot], *Logos* [logos.net – dictionnaire multilingue en accès libre, *Wordtheque* – interface offrant des romans en plusieurs langues, une documentation technique et des textes traduits, un dictionnaire à l'usage des enfants, des instruments permettant de chercher un mot dans un contexte littéraire], *Majstro Aplikaĵoj* [lexicool.com – dictionnaire multilingue pour la traduction], Adrian Oţoiu, *Freelang* [freelang.com – dictionnaire français – roumain et roumain – français à télécharger; excellente qualité, grâce à ses instruments lexicographiques], Radu (Le bison mélancolique), *PicoDico* [onlinero.com] – dictionnaire français – roumain gratuit, *Systran Language Translation Technologies* [systransoft.com – logiciel destiné à la traduction assistée par ordinateur], *SlovoEd* [romanian.palm-dictionaries.com – dictionnaire multilingue et bidirectionnel français – roumain; dictionnaire unidirectionnel pour la langue roumaine, avec 12 093

---

[1] En ce moment, seulement quelques sites disposent de cette facilité (*WinDi Translation Services* [windi7.com]); voir également les produits *ECTACO*.

[2] Nous nous sommes limités seulement aux environnements gratuits et aux présentations démonstratives des versions contributives. Bien sur, les langues à vocation internationale sont mieux représentées. Quelques exemples de dictionnaires en ligne pour le couple anglais <–> français: *Dicologos* [dicologos.org], *Foreignword* [foreignword.com], *Majstro Aplikaĵoj* [majstro.com], *Travlang's Translating Dictionaries* [4.travlang.com], *Word Reference.com* [wordreference.com]. En plus, quelques uns (*Dicologos*, *Word Reference.com*) offrent des fiches signalétiques extrêmement complexes et riches en informations sur chaque mot: définition (générale ou limitée à un domaine précis), nature(s), étymologie, prononciation, particularités grammaticales, synonymes, antonymes, expressions idiomatiques, contextes illustratifs, traduction en d'autres langues (par exemple, le nom français *maison* est traduit en 113 langues), etc.

entrées – Editura Litera], *Travlang's Translating Dictionaries* [4.travlang.com], *Wikipédia – L'encyclopédie libre* [fr.wikipedia.org – dictionnaire roumain – français et français – roumain].

Tous les autres outils ne sont, en fait, que:

**(1)** des sommaires présentations conventionnelles de la langue roumaine, en contexte historique et culturel: *Ibelgique* [ibelgique.ifrance.com], *Lexilogos* [lexilogos.com – mots et expressions usuel(le)s, numéraux de la 1 à 10], *Lexilogos* [lexilogos.com], *Logos* [logos.net – tableau multilingue pour la conjugaison des verbes], *Quick Fix Essential holiday phrases* [bbc.co.uk – dictionnaire élémentaire multilingue], *Verbix* [verbix.com] – tableau de la conjugaison des verbes roumains, avec interface en anglais], *WikiTravel* [wikitravel.org].

**(2)** des nomenclateurs terminologiques multilingues (fréquemment nommés de façon impropre dictionnaires), avec des degrés variables de complexité – qui vont des présentations schématiques et vulgarisatrices aux études ou aux bases de données élaborées conformément aux plus modernes principes terminologiques: *AquaLingua* [lexicool.com – terminologie hydrologique], *Blinde Kuh* [blinde-kuh.de – noms de couleurs, noms de personnes, numeraux de 1 à 10, aliments, boissons, fruits, animaux], *Caption Dictionary – Names of the Months* [lexicool.com – terminologie alpine], *Cave Lion Dictionary of Medicine* [lexicool.com – terminologie médicale], *Chess Pieces in 72 languages* [lexicool.com – terminologie échiquière], *Dairy Product Glossary* [lexicool.com – terminologie alimentaire: produits laitiers], *Dénominations officielles du Président fédéral et du Gouvernement fédéral* [lexicool.com], *Dictionnaire électronique pour les utilisateurs internet* [lexicool.com], *Dictionnaire panlatin des termes de base de l'informatique* [lexicool.com], *Euabs* [lexicool.com – débats sur l'avenir de l'Union européenne], *Glossaire du Codes des douanes Communautaire* [lexicool.com – terminologie douanière], *Glossaire international d'hydrologie* [lexicool.com – terminologie hydrologique], *Glossaire Multilingue de l'Environnement* [lexicool.com – terminologie de l'environnement], *JurisDictio – Romanian Legal Dictionary* [lexicool.com – terminologie juridique], *Le Dico des épices* [lexicool.com – terminologie alimentaire: épices], *Lexique Multilingue et Multimédia de l'Urbanisme et de l'Habitat* [lexicool.com – Realiter], *Lexique Panlatin d'Internet* [lexicool.com – Realiter], *Lexique panlatin du commerce électronique* [lexicool.com – Realiter, 2003], *Magus – Multilingual Animal Glossary of Unveiled Synonyms* [informatika.bf.uni-lj.si – noms d'animaux et d'oiseaux], *Medical Equipement Directory* [lexicool.com], *Multilingual Dictionary of Basic and General Terms in Metrology* [lexicool.com – terminologie métrologique], *Pan-European Dictionary of Common Names of Wild and Domestic Animals – Mammals and Birds in 53 Languages of Europe* [lexicool.com – noms d'animaux et d'oiseaux], *Panorama of The European Words* [lexicool.com], *Petit dictionnaire échiquéen en 17 langues* [lexicool.com – terminologie échiquière], *Table Périodique des Eléments* [lexicool.com], *Taula panllatina de formants cultes* [lexicool.com], *The Caver's Multi-Lingual Dictionary* [uisic.uis-speleo.org – terminologie de la spéologie], *The Scouting Dictionary* [lexicool.com – terminologie du scoutisme], *Travlang* [travlang.com – terminologie touristique].

**(3)** des fournisseurs (des agences) de traduction (souvent en temps réel), de français en roumain et vice versa, dont la compétence est, généralement, restreinte à quelques domaines d'activité bien délimités: *Ability Top translations* [traduzione-localizzazione.com – Web Design, Marketing Internet, internationalisation des textes techniques et scientifiques], *Assistant* [moodysoft.com – Web, commerce], *Logos* [logos.net – Web], *Macferlane – International Business Service* [traduction-

traducteur.com – Web, affaires, médecine], *Medizin.li* – [medzin.li – terminologie médicale], *Romanian Translations* [romanian-translations.org], *Translatin* [translatin.com].

**(4)** des ressources logistiques multilingues: *Poly Glot* [polyglots.free.fr – instrument multilinguistique pour l'apprentissage des langues], *Ectaco* [freelang.net – dictionnaire électronique de poche].

**§ 8.** Une analyse plus attentive de ces nouvelles ressources multilingues prouve que la plupart d'entre elles sont orientées préférentiellement:

**(1)** vers la traduction professionnelle des documents techniques / d'entreprise.

**(2)** vers la traduction des messages électroniques ou vers la traduction (voire la localisation) des pages Web. Leur intérêt pour la langue commune reste plutôt insignifiant. Or, il est évident que toute communication professionnelle ne peut jamais se limiter strictement à des échanges purement techniques et ne peut pas se faire exclusivement par voie écrite. Les relations interpersonnelles directes, même dans le cadre assez restreint des entreprises multinationales ou à l'intérieur des groups de scientifiques, hétérogènes du point de vue linguistique, par exemple, supposent aussi la maîtrise convenable d'une ou de plusieurs langues étrangères. C'est là que doivent intervenir, d'une façon ou autre, les spécialistes de l'enseignement de ces langues, que ce soit des langues à vocation internationale ou des langues minoritaires. Ceci dit, au moment actuel et dans l'avenir très proche, il n'est pas à prévoir des mutations spectaculaires en ce qui concerne l'acquisition des langues étrangères dans l'enseignement général ou spécialisé. Par conséquent, il est tout à fait prématuré de nier ou même de minimiser la place des méthodes traditionnelles d'apprentissage et le rôle de l'enseignant classique.

**Renvois bibliographiques**

Mladin, Constantin-Ioan, *Achiziția limbii române de către locutorii francofoni. Panorama resurselor disponibile – de la o abordare fragmentară spre o învățare metodică*, dans les Travaux du Symposium International *„Comunicare interculturală şi integrare europeană"*, Institutul de Filologie Română „A. Philippide" al Academiei Române, Filiala Iaşi / Asociația Culturală „A. Philippide" (Iaşi, 11-12 novembre 2005), Ed. Alfa, Iaşi, 2006, p. 227-236

Mladin, Constantin-Ioan, *„Assistants" informatiques et traducteurs en ligne pour l'acquisition de l'anglais par les locuteurs francophones. Capacités et limites*, dans les Actes du II-e Symposium International *„Limbi, culturi şi civilizații în contact. Perspective istorice şi contemporane"*, Universitatea „Valahia" din Târgovişte / Facultatea de Ştiințe Umaniste / Catedra de Limbi străine, 5 noiembrie 2005, p. 191-195

Mladin, Constantin-Ioan, *Entre TAO et THAM ou de la résignation à l'espoir. Quelques réflexions sur la traduction assistée par ordinateur*, dans les Travaux du Colloque International *„Les problèmes de traduction et la communication interculturelle"*, Université „Saint Clément d'Ohrid" / Département d'Études Romanes, Sofia, 29-30 septembre 2006 (sous presse)

Mladin, Constantin-Ioan, *Sources interlinguistiques „populaires" pour les langages spécialisés. Quelques réflexions autour des outils électroniques*, dans les Actes du IV-e Symposium National des Chemins de Fer – avec participation internationale *„Locul limbilor străine în comunicarea culturii tehnico-ştiințifice"*, Universitatea Tehnică de

Construcţii Bucureşti / Facultatea de Căi Ferate Drumuri şi Poduri / Catedra de Limbi Moderne şi Comunicare, Bucureşti, 3-4 novembre 2005 (sous presse)

# *OBJECTIFS ET STRATÉGIES DE L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS MÉDICAL*

**Corina ŞTEFAN**
**Universitatea de Medicină şi Farmacie, Craiova**

***Résumé**: Cette communication a pour but de déterminer l'importance des objectifs et des stratégies à poursuivre dans l'enseignement / l'apprentissage du français médical.*

*Dans la pédagogie du français médical, on poursuit l'approfondissement des connaissances linguistiques écrites et orales acquises et comme objectifs spécifiques: comprendre et mémoriser les termes du lexique médical ; être capable de définir les termes médicaux et de les utiliser spontanément à l'oral et à l'écrit dans des situations diverses.*

*Les stratégies peuvent contribuer directement ou indirectement à l'apprentissage et peuvent donc être utilisées pour l'acquisition ou pour la communication. On n'observe pas vraiment les stratégies en tant que telles mais on observe les techniques mises en œuvre qui impliquent l'utilisation d'une stratégie.*

Mots-clés : *français médical, objectifs spécifiques, stratégies*

Le but de l'enseignement du français langue étrangère, dans notre cas le français à spécifique médical, vise premièrement le développement des ses usages sociaux et de ses modalités d'acquisition, des outils d'analyse de la langue, en même temps qu'une maîtrise fine du français pour les étudiants non francophones.
Il s'agit d'une analyse du français en usage, en situation d'acquisition qui demande le développement d'outils techniques et critiques de description de la langue; une approche des valeurs et statuts du français en contact avec d'autres langues; une approche du français en acquisition, avec une réflexion introductive sur les incidences didactiques.

Dans le processus d'enseignement - apprentissage d'une langue étrangère, il est très important de hausser le niveau de connaissances linguistiques des étudiants car leur formation afin d'atteindre le plus haut niveau de compétence se trouve sur le premier plan. L'enseignement - apprentissage d'une langue étrangère représente donc bien plus que l'enseignement - apprentissage d'un «moyen de communication».

Pour que le processus éducatif devienne plus efficace, il faut mettre l'accent sur l'apprentissage différencié et sur l'amélioration des stratégies didactiques.

En ce qui concerne les programmes d'étude, il est indiqué de revoir ces programmes destinés non pas à transmettre à l'apprenant des savoirs encyclopédiques, mais à développer en lui des préoccupations de plus en plus nombreux et de plus en plus larges le portant vers la connaissance, la compréhension, l'interprétation et l'exploration du milieu par lequel et pour lequel il se réalise. Il s'agit, en fixant les contenus des programmes, de déterminer les performances, les compétences essentielles que devra s'approprier l'étudiant pour mieux s'adapter au problème perpétuel du renouvellement rapide de ses connaissances.

Les compétences sont des «comportements structurés en fonction d'un but, dans une situation donnée»[1].

---

[1] *Socles de compétences pour le fondamental et le premier degré de l'enseignement*, Cabinet du Ministre de l'Education, août 1994

Observer, analyser, classer, comparer, identifier, formuler une hypothèse, mais aussi développer des projets personnels, travailler en groupe ou encore, gérer son emploi du temps, utiliser avec pertinence des outils de référence, prendre des notes sont autant de compétences transversales qu'un travail des enseignants réunis en équipe s'impliquant dans des stratégies pédagogiques convergentes devra exercer.

Minder[1] déclare que «l'acte didactique se présente toujours comme une «boucle», comme une procédure cyclique et cumulative.

La définition précise des objectifs de l'éducation apparaît ainsi comme une exigence fondamentale. Définissant les objectifs qui concourent à la maîtrise du savoir-lire, du savoir-écrire, du savoir-parler et du savoir-écouter, le programme de français apporte à l'enseignant un surcroît de précisions qui lui permettent de guider avec plus d'assurance l'apprenant dans son travail d'appropriation des compétences communicationnelles, lesquelles le rendront à même de parfaire sa formation de manière autonome.

**Objectifs spécifiques dans l'enseignement du français médical**

[1] Minder, M., *Didactique fonctionnelle,* Ed. De Boeck, 1983, p.290

Depuis les travaux de Bloom[2] qui ont popularisé les objectifs comme outil fondamental du design d'enseignement, le concept d'objectif et son utilisation dans les activités d'apprentissage a évolué.

L'approche par objectifs a le mérite de se centrer sur l'apprentissage plutôt que sur l'enseignement. Elle oriente le processus de formation sur l'apprenant et utilise les ressources des théories de l'apprentissage pour modifier son comportement et favorise une individualisation de l'enseignement en fonction du rythme de l'apprenant pour maximiser cet apprentissage.

Au cours de français médical on utilise le plus souvent des supports matériels préparés à l'avance sous la forme de documents imprimés, audiovisuels ou informatiques. On présente aux étudiants le plan du cours, ensuite on leur donne le corpus d'informations prenant la forme d'un texte ou autre média et les activités d'apprentissage[3]. Celles-ci peuvent être intégrées au texte d'enseignement ou faire l'objet d'un document distinct.

Toutes les activités d'apprentissage comprennent un ensemble de tâches qui sont proposées à l'étudiant : questions à choix de réponses, questions ouvertes, exercices à l'écran. La réponse que l'étudiant doit produire ou l'action qu'il doit effectuer sont de natures variées: du repérage à la résolution de problème, de la définition d'objectifs personnels à la manipulation d'appareil. Toutes ces activités sont développées par des concepteurs qui prennent des décisions en fonction de leurs intentions pédagogiques. Ces intentions sont généralement associées à des objectifs pédagogiques.

Selon Tardif[4], la discussion des objectifs de la tâche est une étape de la phase de préparation à l'apprentissage dans le modèle de l'enseignement stratégique. Cette phase « permet à l'élève de donner un sens à ce qui lui est demandé».

Des facteurs importants de la motivation, telle que la définit Tardif, comme la conscience de l'utilité de la tâche, la perception de la valeur et des exigences de la tâche, peuvent être favorisés par la présence des objectifs.

Une étude expérimentale a démontré que la communication des objectifs aux apprenants a des effets positifs sur la performance lors de l'évaluation des apprentissages[1]. En plus de sa propre expérimentation, Tourneur a recensé une vingtaine d'études incluant les effets de la communication des objectifs sur l'apprentissage, «dans la majorité des cas, l'effet est important et significatif en faveur de la communication des objectifs ». L'utilité de la présence des objectifs serait toutefois moins importante si la structuration du contenu et la présence d'autres indicateurs rendent clair le but poursuivi.

Dans la didactique du français sur objectifs spécifiques – la didactique du lexique médical, on poursuit l'approfondissement des connaissances linguistiques

---

[2] Bloom, B., S. et al., *Taxonomie des objectifs pédagogiques, Tome I, Domaine cognitif*, Montréal: Centre d'animation, de développement et de recherche en éducation, 1975

[3] Landry, F., Revue de littérature sur le rôle des activités d'apprentissage dans l'enseignement à distance, Sainte-Foy, QC: Télé-université, 1986

[4] Tardif, J., *Pour un enseignement stratégique, L'apport de la psychologie cognitive*, Éditions Logiques, Montréal, 1992

[1] Tourneur, Y., *Effets des objectifs dans l'apprentissage: étude expérimentale*, Bruxelles: Ministère de l'Education Nationale, 1975

écrites et orales, les objectifs étant tres précis: la compréhension et la mémorisation des termes du lexique médical ; la capacité de définir les termes médicaux et de les utiliser spontanément à l'oral pour développer le sujet à traiter.

Les étudiants doivent atteindre certaines performances, favorisées par la présence des objectifs :

- maîtriser les connaissances de biologie – anatomie ;
- la capacité à dégager et à formuler les idées principales des textes de spécialité ;
- la compréhension et la mémorisation des préfixes, racines et suffixes, les plus fréquents dans le vocabulaire médical ;
- la reconnaissance et l'utilisation du lexique médical dans les écrits ;
- l'appropriation du lexique à l'oral, etc.

**Objectifs de la compréhension orale**

La compréhension orale est une compétence qui vise à faire acquérir progressivement à l'apprenant des stratégies d'écoute premièrement et de compréhension d'énoncés à l'oral deuxièmement. Il ne s'agit pas d'essayer de tout faire comprendre aux apprenants, qui ont tendance à demander une définition pour chaque mot. L'objectif est exactement inverse. Il est question au contraire de former nos auditeurs à devenir plus sûrs d'eux, plus autonomes progressivement.

L'apprenant va réinvestir ce qu'il a appris en classe et à l'extérieur, pour faire des hypothèses sur ce qu'il a écouté et compris, comme dans sa langue maternelle. Il a dans son propre système linguistique des stratégies qu'il va tester en français. L'étudiant va se rendre compte que ses stratégies ne fonctionnent pas tout à fait et les activités de compréhension orale vont l'aider à développer de nouvelles stratégies qui vont lui être utiles dans son apprentissage de la langue.

L'apprenant sera progressivement capable de repérer des informations, de les hiérarchiser, de prendre des notes, en ayant entendu des voix différentes de celle de l'enseignant. En effet, on peut leur faire écouter des documents sonores, avec des rythmes, des intonations, des façons de parler et des accents différents car les objectifs d'apprentissage sont variés : d'ordre lexical et socioculturel, phonétiques, discursifs, morphosyntaxiques, etc.

Les supports audio sont aussi tres importants. L'acte d'écouter n'est guère évident pour des apprenants. Si cet acte est banal en langue maternelle, ce n'est plus le cas en langue étrangère.

Pour les types d'exercices en compréhension orale, ceux-ci sont variés : des questionnaires à choix multiples, des questionnaires vrai/faux/je ne sais pas, des tableaux à compléter, des exercices de classement, des exercices d'appariement, des questionnaires à réponses ouvertes et courtes, des questionnaires ouverts.

En approche communicative, on commence nécessairement par comprendre avant de produire car la compréhension orale est probablement la première compétence traitée dès la leçon zéro.

L'étudiant doit être capable de savoir :

- se préparer à l'écoute ;
- comprendre globalement un texte ;
- repérer les éléments d'information (nature du texte, types de phrases, schéma intonatif, prendre des notes, mémoriser les éléments, hiérarchiser) ;

**Objectifs de l'expression orale:**

- comprendre une question et y répondre ;
- poser une question ;
- construire un énoncé simple ;

- construire un message à partir d'une grille ou de notes ;
- maîtriser certains éléments phonologiques, accentuation des mots, schéma intonatif de la phrase.

**Objectifs de la compréhension écrite:**

- identifier la nature du document ;
- anticiper le contenu à l'aide du para texte ;
- repérer les noms propres et les chiffres ;
- repérer les articulateurs, les mots de liaison, trouver la cohérence logique et chronologique du texte ;
- identifier les formes verbales et modales (temps, aspect) ;
- comprendre le lexique (déduire le sens des mots transparents; déduire le sens d'un mot à partir du contexte, etc.) ;

**Objectifs de l'expression écrite:**

- analyser le sujet et déterminer le type de production qui convient (description, argumentation, lettre) ;
- mobiliser et réutiliser les structures et le lexique adapté, trouver le mot juste à partir du mot racine et des affixes ;
- déterminer les formes verbales à employer ;
- construire des énoncés corrects (tout type de phrase, affirmative, interrogative et négative, simples puis complexes) ;
- exprimer son opinion personnelle.

**Stratégies et techniques pédagogiques**

Le but principal du professeur est d'être, pour les étudiants, une aide importante dans le processus de l'apprentissage. C'est pourquoi chaque enseignant doit tenir compte des deux facteurs qui influencent la relation : enseignement-apprentissage, notamment ; la nature de ce que l'on transmet et la manière dont les étudiants apprennent.

La tâche d'intermédiaire dans l'apprentissage, celle du professeur, suppose la présence de certaines compétences qui tiennent non seulement du domaine cognitif, mais aussi du domaine des actions et des attitudes.

L'enseignement médical doit assurer la maîtrise de certaines procédures de diagnostic ou de traitement, ce qui implique l'acquisition des savoir-faire psychomoteurs. Pour cette raison, le professeur a besoin de l'habileté d'enseigner des aptitudes et des compétences d'ordre pratique.

Un autre aspect de la profession de médecin est celui des relations inter-humaines. C'est toujours le professeur qui doit avoir l'habileté de transmettre à ses étudiants la capacité d'acquérir des attitudes nécessaires à l'acte médical.

L'enseignement médical n'est pas seulement intéressé par le perfectionnement de la qualité des cours ou des stages, mais aussi par la nécessité d'aider les étudiants à développer, d'une manière harmonieuse, tous les types d'apprentissage, de connaissances, de savoir-faire, d'attitudes.

Les stratégies peuvent contribuer directement ou indirectement à l'apprentissage et peuvent donc être utilisées pour l'acquisition ou pour la communication. On n'observe pas vraiment les stratégies en tant que telles mais on observe les techniques mises en œuvre qui impliquent l'utilisation d'une stratégie.

Chaque stratégie pédagogique peut trouver sa raison d'être à un moment donné ou l'autre du cours d'apprentissage. Toutefois, pour être réellement efficace, elle doit

être active, c'est-à-dire fonctionnelle. Ainsi, comme le définit Minder[1], «pour apprendre, un organisme doit désirer quelque chose (être motivé), doit observer quelque chose (être activé par des stimuli internes ou externes), faire quelque chose (une réaction ou une séquence de réactions) et obtenir quelque chose ».

L'enseignant doit donc s'orienter vers des méthodes didactiques qui favorisent l'écoute des préoccupations des apprenants. Toute stratégie de l'enseignement doit passer par certains étapes indispensables pour que le processus éducatif devienne plus efficace et pour atteindre le plus haut niveau de compétence.

**Conclusions :** *Les cours de français médical présentent une grande diversité sur le plan de l'utilisation des objectifs. Les objectifs présentent de nombreux avantages et la communication des objectifs aux apprenants a des effets positifs sur la performance lors de l'évaluation des apprentissages. La définition précise des objectifs de l'éducation apparaît ainsi comme une exigence fondamentale. Définissant les objectifs qui concourent à la maîtrise du savoir-lire, du savoir-écrire, du savoir-parler et du savoir-écouter, l'enseignant peut guider avec plus d'assurance l'apprenant dans son travail d'appropriation des compétences communicationnelles, lesquelles le rendront à même de parfaire sa formation de manière autonome.*

**Bibliographie**

Bloom, B., S. et al., *Taxonomie des objectifs pédagogiques, Tome I, Domaine cognitif*, Centre d'animation, de développement et de recherche en éducation, Montréal, 1975

Lachaud, Marie - Élène, *Sequence didactique lexique medical*, edufle.net, 2006

Landry, F., *Revue de littérature sur le rôle des activités d'apprentissage dans l'enseignement à distance*. Sainte-Foy, QC : Télé-Université, 1986

Lebrun, N., et Berthelot, S., *Plan pédagogique: une démarche systématique de planification de l'enseignement*, Éditions Nouvelles et DeBoeck, 1995

Meirieu, P., *Apprendre...oui, mais comment*, Ed. ESF, 1991.

Minder, M., *Didactique fonctionnelle*, Ed. De Boeck, 1983, p.290

Tardif, J., *Pour un enseignement stratégique, L'apport de la psychologie cognitive*, Éditions Logiques, Montréal, 1992

Tourneur, Y., *Effets des objectifs dans l'apprentissage: étude expérimentale*, Ministère de l'Education Nationale, Bruxelles, 1975

[1] Minder, M., *Didactique fonctionnelle*, Ed. De Boeck, 1983, p.290

# *QUESTIONS SUR LES EMPRUNTS*

**Cristina UNGUREANU**
**Universitatea din Piteşti**

***Résumé:*** *Cet article porte sur les raisons, la condition et la nature des emprunts, sur les critères qui font sortir la valeur sociolinguistique et symbolique des emprunts. Qui emprunte ? , A qui emprunte-t-on?, Comment emprunte-t-on ?, Pourquoi emprunte-t-on? représentent quelques questions auxquelles nous essayerons de répondre.*

Mots-clés : *emprunts, critères, valeur*

## 1. QUI EMPRUNTE?

Dans le cadre de cette recherche en linguistique, nous avons été amenée à nous interroger sur les raisons et la condition des emprunts, sur les critères qui font sortir la valeur sociolinguistique et symbolique des emprunts. Mais tout a un commencement. Qui sont donc les premiers à utiliser des mots d'une langue étrangère dans une communauté linguistique ?

Dans toute l'histoire de l'humanité, l'homme a emprunté à son voisin: ses armes, ses outils, ses mots, ses coutumes et même ses femmes. Chacun voulait améliorer le produit de l'autre. De cette pratique sont nés l'épanouissement et le savoir et ce que nous sommes aujourd'hui.

En se penchant sur l'histoire de la langue, on constate que les Romains ont emprunté des mots aux Grecs, les Gaulois ont intégré dans leurs dialectes le latin populaire. Puis les Huns sont venus…De tous ces envahissements, les territoires ont gardé des souvenirs: outils, mots et enfants ... et c'est par tous ces contacts que la langue s'est développée et enrichie au fil des siècles.

Si on suit le fil de la sociolinguistique comme présenté par W. Labov, on constate que l'origine sociale d'une innovation linguistique détermine en grande partie la signification sociale de cette innovation. Comme le souligne aussi Chantal Bouchard[1], une innovation qui est adoptée par la couche supérieure de la société, en signe particulier de distinction, devient rapidement un marqueur de prestige, est reprise, imitée, exagérée par les membres des classes moyennes, peut finir par remplacer entièrement une forme anciennement prestigieuse.

Au Québec, ce fut dans un premier temps l'élite francophone qui voulait se rapprocher, après la Conquête, des nouveaux maîtres anglais. L'exode rural, amorcé à la fin du XIXe siècle, allait cependant donner naissance à une classe ouvrière urbaine placée sous la férule de patrons anglais et fournir un terrain propice à la massification du phénomène de l'emprunt linguistique. La plus grande partie des emprunts lexicaux à l'anglais ont été intégrés au français québécois dans ces conditions, pour désigner toutes sortes de réalités nouvelles pour ces ex-paysans peu instruits qui en ignoraient le nom français[2]. Réaction de l'élite: on stigmatise les anglicismes lexicaux, désormais considérés comme une menace à la survie du français et comme signes de l'ignorance et de la pauvreté de ceux qui les emploient. La règle est claire: pratiquée par l'élite, l'innovation linguistique devient «un marqueur de prestige» utilisé «en signe particulier

[1] Bouchard, Chantal, *On n'emprunte qu'aux riches*, Editions Fides, Montréal, 1999, p. 12
[2] Idem, p. 14

de distinction»; adoptée par le prolétaire, l'innovation se transforme en «marqueur stigmatisé». Les Québécois d'aujourd'hui ne se reconnaissent plus dans ce «cheap labor» auquel on a voulu naguère les assimiler, mais «ils restent profondément marqués par cette histoire sociale qui a associé l'anglicisme à l'ignorance, la pauvreté et la domination subie», ce qui explique le succès remporté par un certain purisme linguistique encore de nos jours (la *fin de semaine* pour *week-end*, le *stationnement* pour *parking*, le *magasinage* pour *shopping* sont des cas assez célèbres).

En France, les emprunteurs ayant pris les figures successives de l'aristocratie, de la bourgeoisie et de l'élite médiatique, il va de soi que le phénomène ait été perçu différemment.

La linguiste Chantal Bouchard nous a offert une petite analyse du phénomène des emprunts lexicaux, en traçant en même temps l'histoire de l'emprunt lexical à l'anglais en France. Le commencement des emprunts à l'anglais a été enregistré dès le XVIIIe siècle et les emprunts ont été vus comme « un effet de mode imposé par les gens chics, la classe supérieure, la seule qui au XVIIIe et XIXe siècle est en contact direct avec l'Angleterre, soit parce que ses membres y font voyages et séjours ou encore y vivent en exil pendant la Révolution, soit parce qu'ils font en France même la connaissance des riches Anglais, inventeurs du tourisme »[1].

La période révolutionnaire voit s'épanouir tout un vocabulaire politique emprunté à l'anglais et après la Seconde Guerre, ce sont les Américains qui deviennent les « véritables modèles de prestige». Dès le commencement jusqu'à cette date on constate donc que c'est la bourgeoisie française, surtout parisienne qui est responsable des vagues d'emprunts et seulement après 1950 ou 1960 il y a un autre vecteur des emprunts lexicaux qui entre en scène et qui s'identifie aux médias français, à la publicité, au cinéma, à la musique.

Si on jette un œil outre-Manche on constate un phénomène similaire. La langue anglaise a incorporé pendant des siècles le vocabulaire latin tout entier parce qu'on considérait que la langue latinisée était une langue 'de prestige' et correspondait aux cercles royaux. [2]

Un phénomène assez identique s'est passé dans la Roumanie du XIXe siècle par les cercles "*frantuzite*" qui sont arrivés à la "*furculision*" que l'écrivain Caragiale a bien satirisé dans ses oeuvres, en soulignant la fausse culture promue. Qui ont été les premiers à emprunter des mots au français ? Les lettrés, les gens cultivés, la bourgeoisie qui ont fait des mots français tout un *étalon de prestige*, et par conséquent petits et grands ont commencé à imiter et copier jusqu'à l'engendrement des faux sens ou faux emprunts.

Et l'histoire se répète, ce qu'il y avait autrefois avec les '*franţuzisme'* apparaît maintenant avec les anglicismes qui, dans la plupart des cas, sont générés par les médias roumains, la publicité *etc*. La différence est que, ce n'est plus la bourgeoisie cette fois-ci ou les gens riches qui promeuvent les anglicismes mais les gens qui travaillent dans les médias et les spécialistes des divers domaines qui se confrontent à de nouvelles réalités qui les incitent à adopter des emprunts plutôt qu'à créer des équivalents.

Si autrefois on pouvait affirmer qu'une innovation dont l'origine n'est pas la classe dominante peut se voir bloquée dans sa progression, devenir un marqueur

[1] Idem, p. 18
[2] http://www. petremorar. com/articole/articol04. html

stigmatisé, ou éventuellement disparaître, aujourd'hui les choses ont changé. Il suffit qu'un tout petit groupe utilise un terme pour que celui-ci se voie répandu parmi d'autres milieux. Bien sûr il y a aussi de nombreuses innovations d'origine populaire, mais il est vrai que les emprunts à l'anglais (mais pas tous) viennent des classes dominantes.

Grâce au développement rapide de la science et de la technologie de nouveaux termes ont été créés et la connaissance des termes appartenant à un domaine est devenue essentielle pour être considéré comme membre d'un groupe spécifique. C'est le cas aussi des jeunes Roumains qui pour se construire une image et pour être reconnus comme appartenant à un groupe, préfèrent utiliser des termes anglais qu'il s'agisse de l'informatique ou de la musique *etc*. bien qu'il y ait des équivalents parfaitement acceptables dans la langue : *a printa* au lieu de *a lista*, *keyboard* pour *tastatură*, *bolduit* pour *îngroşat*.

Si au Québec un emprunt fait la différence de statut parmi les locuteurs en mettant en relief leur position sociale dans le sens qu'il souligne plutôt le registre populaire (ex. *plug* avec les sens de 'prise de courant', 'fiche', 'bougie' employé dans la conversation est mal jugé et indique que le locuteur n'est pas instruit), par contre en Roumanie l'utilisation des emprunts ne fait qu'assurer au locuteur le statut de personne cultivée, instruite et lettrée. On assiste donc à un système de valeurs inversé.

## 2. À QUI EMPRUNTE-T-ON?

A qui emprunte-t-on? Aux langues amérindiennes, italienne, japonaise et autres?

Le français a beaucoup emprunté, ce qui en fait une langue internationale, mais il a encore plus prêté, après avoir imprimé sa marque, ce qui rend souvent ses emprunts méconnaissables, parfois en changeant le sens de ce qu'il avait emprunté.

Ce qui différencie le roumain du français est que si le français emprunte, ce siècle, en grande partie seulement à l'anglais, pour ce qui est du roumain, celui-ci emprunte à l'anglais mais ne cesse pas d'emprunter au français aussi. Certes, la fréquence d'emploi, naturellement, varie énormément d'un mot à l'autre.

Chantal Bouchard[1] souligne le fait que le rapport à la culture prêteuse a une grande importance et détermine en partie les attitudes à l'égard des emprunts. Par conséquent les emprunts lexicaux faits à des langues sans grand prestige restent souvent marqués eux aussi par cette origine. Notre question serait : « Qui établit le prestige d'une langue ? ». Si on suit le fil de Bouchard avec les exemples donnés, on est tenté de lui donner raison. Bon nombre d'emprunts au provençal, comme *balèze*, à des dialectes ou patois d'oïl, comme *pignouf*, *raquer*, *saligot*, où à l'arabe comme *smala* ou *schleb* conservent en français un caractère familier, populaire voire argotique.[2] Il en va de même d'un certain nombre d'emprunts à l'allemand faits au XIXe et XXe siècles, qui expriment plutôt le dédain ou le mépris et qui sont demeurés argotiques. Si nous nous rapportons à notre enquête nous trouvons une réponse à peu près similaire du côté français, suivant que les mots anglais sont pour la plupart utilisés dans le contexte familier (entre les amis, les collègues ou en famille ou dans l'argot des jeunes). Alors qu'est-ce qui fait la différence ? Peut-on prendre pour valide la théorie d'emprunt à la langue de prestige ?

---

[1] Bouchard, Chantal, op. cit., p. 22
[2] Idem, p. 23

Si on prend le cas du roumain, les opinions sont partagées car on a deux langues majeures (à part le latin) auxquelles il a emprunté une grosse partie du vocabulaire pendant les deux dernières décennies. Laquelle est donc la plus prestigieuse ? Peut-on établir cela sans risquer de devenir subjectifs ?

N'est-ce pas plutôt le contact permanent avec telle ou telle langue à tous les niveaux (non seulement technique, informel ou formel *etc.)* qui engendre l'emprunt et non pas le prestige de la langue source ?

**3. COMMENT EMPRUNTE-T-ON ?**

Théoriquement et pratiquement on emprunte par l'oral et par l'écrit. La pénétration peut donc se réaliser par plusieurs voies dont nous citons :

a. le contact direct des sujets parlant une langue X avec les sujets parlant une langue Y
b. la traduction des textes
c. la rédaction d'ouvrages
d. l'imitation des modèles

Généralement le contact avec la langue donneuse se produit par des intermédiaires internes c'est-à-dire les personnes et les groupes qui ont été ou qui sont encore à l'étranger (hommes d'affaires, étudiants, commerçants, professeurs, diplomates, artistes, entraîneurs sportifs etc.).

Les moyens de promotion de l'anglais eux aussi sont bien connus: les mass média, l'industrie hollywoodienne, la publicité, les agences de voyage, l'industrie musicale, la communication internationale surtout dans l'industrie aéronautique et de transport, et évidemment l'Internet. Une statistique souvent citée dit qu'approximativement 80% de l'information stockée sur le support électronique du monde entier est à présent en anglais. Il s'agit de deux types de données : l'information stockée localement par les firmes privées et les organisations, comme par exemple les affaires commerciales et les bibliothèques, et aussi l'information obtenue par l'Internet, soit pour envoyer et recevoir des emails, pour la participation dans les discussions de groupe (chat, forum), ou pour avoir l'accès aux bases ou sites de données[1].

Les emprunts à l'oral ont mis leur empreinte, lors de conversations entre amis, en famille, dans toute situation de communication de niveau familier. Les situations officielles ne sont pas exemptées des emprunts que ce soit un exposé oral fait en classe, un travail trimestriel, un article destiné au public tout entier ou seulement spécialisé, une entrevue accordée à un média. Ce côté communicatif atteint des dimensions incomparablement plus grandes car « c'est plus facile pour parler aux gens ».

Les emprunts atteignent donc souvent l'usage officiel et l'usage personnel de la langue. Une distinction qui s'impose ici regarde quand même le côté roumain où on ne fait aucune différence entre l'usage officiel et l'usage personnel tandis qu'en France on prête beaucoup d'attention à l'usage officiel qui se voit soumis à des contraintes normatives, contraintes qui deviennent facultatives dans les communications privées.

Parlant des contextes favorisant l'emprunt, nous réaffirmons que tout emprunt se justifie par son emploi. Néanmoins nous sommes frappée par le fait que la source des informations (le texte d'une telle source) est le facteur qui prédispose le plus à l'emprunt.

[1] Crystal 105

Les mots étrangers pénètrent dans la langue soit par incorporation pure et simple, sous le format original *(baby-sitter, copyright* etc.) soit moyennant de petites adaptations graphiques ou phonétiques (*leader* → *lider*) soit par traduction littérale (*sky-scraper – gratte-ciel / zgârie-nori*). Quelquefois, ce n'est pas le « mot » étranger lui-même qui s'infiltre dans l'usage courant mais un « sens » qui lui est particulier.

Il est clair que quand la graphie est francisée ou roumanisée, cela montre que l'emprunt s'est imposé par l'usage oral.

En Roumanie on se pose les mêmes questions : où sont lancés, où sont diffusés et où circulent ces termes ? A qui sont-ils adressés et qui les assimile ? Ici la réponse n'est pas circonscrite aux 'domaines' et aux langages de spécialité, mais inclut presque toute la sphère communicationnelle de la société actuelle. Ces termes ne sont pas utilisés seulement *par* et *pour* les cercles de spécialistes – par les initiés d'un code – mais ils sont introduits dans des messages adressés à *tout le monde*. Et la diffusion des messages est faite dans des sphères très larges grâce aux moyens techniques : la presse modernisée, la radio, la télévision, la vidéo, les télex et les fax qui font circuler les informations sur le globe tout entier, *tale quale*, rapidement.

En Roumanie on a assisté pendant les dernières années à l'énorme influence de la télévision et à l'explosion de la communication par les milliers de journaux qui circulent. Tatiana Slama Cazacu[1] a parfaitement raison quand elle suggère qu'on vit maintenant dans une société avide d'informations de toute sorte (politique, économique *etc.)* de discussion en général où la circulation des messages de bouche en bouche dans la rue, au sein de la famille, au travail, ont connu un élan impétueux. Elle souligne aussi que les termes de « spécialité » sont lancés avec désinvolture, pour les yeux et les oreilles de quiconque, sans la préoccupation d'un effet communicationnel du point de vue de la *compréhension* complète. Quelques termes disparaissent vite, d'autres, compris ou non, sont assimilés par bien des personnes et deviennent fréquents.

## 4. LA NATURE DE L'EMPRUNT

On a affirmé à juste titre que la langue est pour une culture ce que le sang est pour l'organisme. Timotei Cipariu[2] disait que *limba nu poate să lipsească nici unui popor, ea se naşte odată cu el, creşte şi dezvoltă, înfloreşte şi se vestejeşte odată cu el, îmbătrâneşte şi moare una dată cu el*. (la langue ne peut manquer à aucun peuple, elle naît avec lui, grandit et se développe, fleurit et se fane avec lui, vieillit et meurt avec lui).

Le lexique emprunté, on le sait, en voyageant d'une communauté linguistique à une autre, se charge d'acceptions nouvelles, ou même prend carrément un autre sens.

Chantal Bouchard considère que «la nature de l'emprunt tient également un rôle dans la réaction des locuteurs». Emprunts formels, emprunts sémantiques et calques sont reçus distinctement, suivant encore une fois la valeur sociolinguistique qu'on leur accorde.

Il faut donc distinguer l'emprunt conscient de l'emprunt inconscient qui, théoriquement, ne provoque pas les mêmes réactions. Dans le cas du premier, l'emprunt conserve toutes les traces (phonétiques, graphiques) de la langue d'origine. Les mots d'emprunt inconscient, bien que normalement moins nombreux, sont

[1] Slama-Cazacu, Tatiana, *Psiholingvistica – O Stiinţă a Comunicării*, Editura All Educational, 1999, p. 600

[2] http://www. acad. ro/com2005/doc/articolDOM. doc

extrêmement courants dans le vocabulaire des langues : c'est en effet un processus inconscient que seules des entités normatives peuvent vouloir retarder. Avec le temps, des mots empruntés peuvent s'être lexicalisés et ne plus être sentis comme des emprunts. Par exemple, le mot *redingote* est bien un emprunt à l'anglais *riding-coat* (« manteau pour aller à cheval »). Sa lexicalisation s'explique par son ancienneté en français (il est attesté depuis le XVIII$^{ème}$ siècle) et apparaît par son adaptation à l'orthographe et au système phonologique du français. Nombre de mots sont d'anciens emprunts que seuls les spécialistes d'étymologie peuvent identifier comme tels.

De nos jours, les emprunts formels ne subissent plus une assimilation (rapide) pour n'avoir plus un caractère étranger. C'est peut être aussi le fait que l'anglais est de plus en plus enseigné et connu.

La langue n'est pas un système qui se situe en marge ou à l'écart de l'évolution sociale d'ensemble.

**5. POURQUOI EMPRUNTE-T-ON?**

Pourquoi emprunter à une langue étrangère un signifiant quelconque ?

Tout d'abord, un signifiant pour un signifié nouvellement apparu peut manquer dans la langue empruntant le mot. Ainsi, quand de nouveaux animaux ou des plantes alors inconnues ont été découvertes, leur nom a souvent été directement emprunté aux langues des pays qui les abritaient :

- *avocat* nous vient du nahuatl *auacatl*, via le castillan *abogado* (puisque les premiers exportateurs d'avocats en relation avec les Aztèques étaient les Espagnols)[1]

- *café* remonte à l'arabe قَهْوَة *qahwa*$^{h}$, transmis au turc sous la forme *qahve* et passé en français par l'italien.

« On emprunte un mot parce qu'on emprunte la chose ou l'idée qu'il désigne, et il est sans doute normal qu'il en soit ainsi ... C'est une bonne hypothèse de travail que le mot étranger est presque toujours un mot témoin et marque l'adoption d'un usage, d'un objet, d'une idée que le pays étranger a créé ».[2] En quelques mots, Jean Darbelnet résume l'essentiel de la motivation sous-jacente au processus de l'emprunt.

La raison la plus évidente est donc de combler une lacune lexicale, qu'il n'y a pas dans la langue cible et qui désigne une réalité particulière, une idée, une notion nouvelle pour cette culture. Généralement, la notion entre dans cette culture avec son étiquette d'origine, le signifiant qui la désigne dans la langue source.[3] Chantal Bouchard fait même une distinction entre deux catégories d'emprunts notionnels : *l'emprunt matériel* (qui désigne des objets : machines, moyens de transport, produits de toute sortes, outils, etc.) et *l'emprunt culturel* (des coutumes, des idées, des concepts, des pratiques.

Dans ces circonstances il n'y a qu'une alternative : ou adopter le signifiant de la langue source, ou bien inventer un signifiant dans la langue cible. Une différence nette entre le français et le roumain est que le français a préféré la dernière solution dans la plupart des cas (pas forcément avec succès) tandis que le roumain a choisi directement la première.

Si la première motivation de l'emprunt est évidemment le besoin de désignation de nouvelles réalités techniques, scientifiques et sociales, l'emprunt étant

[1] Nous précisons que c'est le fruit, et non le juriste, (qui vient du latin *advocatus*)
[2] Darbelnet, 76 : 1965
[3] Chantal, Bouchard, op. cit., p. 32

alors une solution économique et efficace[1] (*rock, airbag, dealer etc.)*, la seconde qui est souvent prédominante est d'ordre sociolinguistique : le *prestige* de la culture étrangère, la volonté de marquer son appartenance à un groupe social, techniquement ou culturellement initié : *faire un break, habiter un loft, surfer sur le net, a convoca stafful său, etc.*

Allons plus loin pour voir les motivations psycholinguistiques qui conduisent à emprunter des mots étrangers : il semble plutôt l'expression d'une quête jamais assouvie d'individuation. L'emprunt, en effet, aurait avant tout valeur synonymique; il permet d'échapper à une certaine monotonie, en multipliant les façons de dire les choses, ce qui est la base d'une certaine idée de liberté. Au lieu de s'exprimer comme le voisin, on introduit ainsi des variantes s'éloignant peu ou prou de la norme mais néanmoins reconnues comme signifiantes par la société considérée. Si l'on dit *cool*, c'est pour ne pas dire autre chose; il faudrait plus parler de recherche d'équivalence que d'emprunt. Il n'y a pas en effet *stricto sensu* emprunt, dans la mesure où le mot étranger est en redondance, on pourrait presque parler de troc : je t'emprunte mais tu m'empruntes. Si le français connaît *cool*, l'anglais lui a pris, dans le même sens, "*calm*", "*quiet*" qui sont synonymes : là où le français emprunte *leader*, l'anglais emprunte *chief* (chef en français moderne). [2] Il ne sert ici à rien d'épiloguer sur de prétendues nuances qui existeraient entre synonymes : l'emprunt c'est avant tout dire la même chose autrement.

A part la distinction générale faite entre « emprunts de nécessité » et « emprunts de luxe » et les deux raisons fréquentes « besoin de désigner des choses nouvelles » et « prestige » on peut percevoir d'autres facteurs favorisant l'emprunt. Parce que ces facteurs sont de natures très différentes nous essayons de les grouper en catégories de la sorte :

a) ce qui tient à la linguistique de la langue emprunteuse : rencontres homonymiques[3], attraction d'un emprunt dû à un mot déjà emprunté[4], attraction probablement générale d'emprunter un doublet étymologique[5], fréquence réduite des mots indigènes et l'instabilité des mots à l'intérieur d'une région[6], sentiment de l'insuffisance des champs conceptuels différentiés ou bien l'agrandissement d'un champ conceptuel spécifique

b) ce qui tient à l'économie de la communication : paresse du traducteur et absence des moyens lexicographiques, impossibilité provisoire de se rappeler le nom indigène[7], caractère bilingue d'une société

c) ce qui tient à l'expressivité : besoin de différencier des nuances spéciales d'expression, y compris la variation stylistique[8], besoin de jouer avec les mots[9], perte de l'affectivité des mots[10] ou perçue d'un point de vue juxtaposé, l'émotivité d'un concept spécifique[11], quête des locuteurs pour un mot tabou ou le jeu des mots,

---

[1] Paillard, Michel, *Lexicologie contrastive anglais-français*, Ophrys, 2000, p. 112
[2] Jacques Halbronn, *Modalités de l'emprunt linguistique*, http://ramkat. free. fr/ghalb16. html
[3] Weinreich 1953: 57
[4] cf. Scheler 1977: 86ff
[5] Idem, 87
[6] cf Weinreich 1953: 57, Scheler 1977: 88
[7] cf. Weinreich 1953: 60, Baranow 1973: 138, Tesch 1978: 209 & 214
[8] cf. Öhmann 1924: 284, Oksaar 1971, Baranow 1973: 283ff., Tesch 1978: 210f.,
[9] cf. Öhmann 1924: 284, Décsy 1973: 5
[10] Idem, p. 58
[11] cf. Grzega 2002a: 1030

évaluation négative, évaluation dérogatoire ou positive et besoin d'expression euphémique[1]

d) ce qui est extérieur au fonctionnement linguistique : dominance politique et culturelle d'un peuple sur un autre[2].

En cas d'interférence linguistique, l'emprunt devient très fréquent. Les peuples en contact ne s'échangent pas seulement des biens ou des idées. Des mots étrangers sont reproduits parce qu'ils peuvent être entendus plus souvent que les mots vernaculaires.

D'autre part, la langue d'un pays *dominant*, culturellement, économiquement ou politiquement, à une époque donnée devient très fréquemment donneuse de mots : c'est le cas du français dont le vocabulaire militaire (*batterie, brigade, ...*) et la plupart des noms de grade se retrouvent dans toutes les armées européennes depuis l'époque où la France était considérée comme un modèle d'organisation militaire ; c'est le cas de l'italien dans le domaine de la musique, qui a transmis des termes comme *piano* ou *adagio*. L'anglais, actuellement, fournit, du fait de son importance dans ce domaine, nombre de mots concernant le vocabulaire de l'informatique, comme *bug* ou *bit*, lesquels n'ont pas d'équivalent préexistant ; cette langue alimente aussi le vocabulaire de la gestion d'entreprise (*manager*, *staff*, *marketing*, *budget*, *etc.*).

L'emprunt peut aussi faire partie d'un phénomène de mode plus général. Il n'est qu'une des manifestations de la volonté d'imiter une culture alors ressentie comme plus prestigieuse. Dans ce cas, le mot emprunté peut n'être qu'un synonyme d'un mot déjà existant : de tels emprunts seront perçus, de manière normative, comme des fautes de goût ou une faiblesse d'expression. Par exemple, utiliser *poster* au lieu de *publier* dans les forums de discussion passe souvent pour un anglicisme. En effet, le verbe *poster* n'a pas, en français la même acception que le verbe *to post* en anglais (ce sont des faux-amis), et le verbe *publier* convient très bien. Le français branché est émaillé de tels emprunts qui, souvent, ne dépassent pas l'effet de mode et ne se lexicalisent pas.

Parmi les facteurs subjectifs qui s'opposent à l'adaptation des anglicismes on doit mentionner la conscience linguistique du locuteur, connaisseur de l'anglais et son orgueil de prononcer et écrire à l'anglaise, contexte qu'on trouve de plus en plus dans la presse. Le phonétisme étranger est associé avec les connotations positives, de prestige du terme respectif.

Que ce soit en France ou en Roumanie ou dans n'importe quel pays, la langue évolue et le processus de création d'une langue nouvelle n'est pas un processus mécanique mais un processus social, culturel, civilisationnel et pourquoi pas spirituel.

**Bibliographie**

Bouchard, Chantal, *On n'emprunte qu'aux riches*, Editions Fides, Montréal, 1999
http://www. acad. ro/com2005/doc/articolDOM. doc
Jacques Halbronn, *Modalités de l'emprunt linguistique*, http://ramkat. free. fr/ghalb16. html
Paillard, Michel, *Lexicologie contrastive anglais-français*, Ophrys, 2000, p. 112
Slama-Cazacu, Tatiana, *Psiholingvistica – O Stiință a Comunicării*, Editura All Educational, 1999, p. 600

[1] cf. Polenz 1972: 145, Tesch 1978: 212, Campbell 1998: 60)
[2] Fritz 1998: 1622

# *COMMENT ÉVALUER LA COMPÉTENCE COMMUNICATIVE CHEZ L'APPRENANT EN FLE*

**Angelica VÂLCU**
**Universitatea « Dunărea de Jos », Galați**

***Résumé:*** *Le phénomène de la mondialisation signifie, premièrement, circulation des êtres et des informations, voyages des touristes, mobilité des enseignants et des étudiants, déplacement des émigrés, échanges interculturels, etc. C'est en ce sens que la compétence communicative, c'est à dire les savoirs, les savoir-faire et les savoir-être culturels, devient un objectif stratégique que tout enseignant en FLE veut et doit atteindre.*

Mots-clés : *mondialisation, mobilité, compétence communicative*

Enseigner une langue étrangère signifie, tout d'abord, le besoin de développer chez l'apprenant l'habileté à communiquer. Faire parler ses étudiants, c'est une des responsabilités obligatoires d'un professeur de langue. Mais, la compétence à communiquer implique un équilibre raisonnable entre la mise en pratique de l'habilité prévue et l'assimilation des connaissances nécessaires à sa réalisation.

Il est très difficile d'établir cet équilibre entre la dimension formelle et la dimension communicative du langage. Pour évaluer ces deux dimensions du langage, l'enseignant devra savoir établir les étapes d'une démarche qui encourage la réalisation spontanée des productions langagières et stimule, en même temps, l'emploi d'éléments grammaticaux ciblés. Signalons qu'un apprentissage a les meilleures chances de s'accomplir s'il s'avère être significatif pour l'apprenant et surtout si les situations d'apprentissage favorise, chez l'individu, le transfert des compétences acquises à d'autre contextes d'utilisation.

L'acquisition des habiletés fonctionnelles de base s'effectue mieux par le biais d'une approche communicative où l'apprenant emploie la langue pour accomplir certaines fonctions qui ont pour lui une valeur et un intérêt intrinsèques. Il est absolument nécessaire que cette acquisition des habiletés fonctionnelles se fasse aussi par l'étude, l'analyse, avec la précaution de la précision, d'un emploi correct de la langue.

Avant d'établir quelques repères concernant la manière d'évaluer la compétence de communication chez l'apprenant en FLE, nous allons mentionner les différents sens que les spécialistes donnent à la notion de compétence et plus précisément la compétence de communication. Même si Hymes[1] utilise divers termes (capacité, savoir-faire, habitudes de communication, maîtrise d'une langue, etc.) pour évoquer la compétence de communication, il est convaincu du fait que le terme général de compétence de communication reste indispensable.

Une compétence est un savoir agir sur la mobilisation et l'emploi efficient d'un ensemble de ressources. Les spécialistes en didactique des langues ont essayé de classifier, selon différents critères, les types de compétences. Une première

[1] Hymes, Dell H., *Vers la compétence de communication*, Paris, Didier, CREDIF, 1984.

classification appartient à J. Dolz, A. Pasquier & J.-P. Bronckart[1] qui proposent une distinction entre les compétences grammaticale, sociolinguistique et stratégique, distinction qui est utilisée dans maints ouvrages de didactique concernant l'approche communicative.

Ces linguistes distinguent :

- la **compétence grammaticale** qui renvoie à la compétence linguistique, à savoir à la capacité de reconnaître les éléments lexicaux, morphologiques, syntaxiques et phonologiques d'une langue et à la possibilité de les combiner pour former des mots et des phrases ;

- la **compétence sociolinguistique** vise les règles socioculturelles et les règles discursives. La maîtrise de ces règles assure aux étudiants la capacité de produire et de comprendre des énoncés appropriés à des situations sociales spécifiques et conformes aux codes sociaux de ces situations ;

- la **compétence stratégique** suppose la capacité de l'apprenant d'adapter ses stratégies de communication (verbales et non verbales) à la diversité des relations interpersonnelles et l'aptitude de réagir à des événements souvent imprévus.

Une autre classification fait la distinction entre les **compétences disciplinaires** qui sont propres à des domaines du savoir (mathématique, langues, sciences et technologies, etc.), et les **compétences transversales** qui ont une portée plus large que les compétences disciplinaires car les premières dépassent les limites de chacune des disciplines et de chacun des domaines d'apprentissage. Les compétences transversales s'activent dans les disciplines tout comme dans les domines d'expérience de la sphère de la vie personnelle et sociale. Elles se réunissent en 4 groupes : compétences d'ordre intellectuel, méthodologique, d'ordre personnel et social et compétences d'ordre de la communication.

Nous allons résumer en disant que l'approche communicative c'est, tout d'abord, utiliser des règles linguistiques (compétence linguistique) rapportées à une action (compétence pragmatique) dans un contexte socioculturel et linguistique donné (compétence sociolinguistique).

Les apprenants et les enseignants connaissent bien, depuis les années soixante-dix, ce que l'on appelle « l'approche communicative », qui met l'accent sur la communication entre les personnes et place l'apprenant au centre du processus d'apprentissage, le rendant actif, autonome et responsable de ses progrès. Depuis la publication du *Niveau Seuil* [2] et de l'ouvrage de Daniel Coste[3], on cherche «à évaluer la capacité des individus à être autonomes dans leur pratique de la langue, car c'est cette autonomie qui doit leur permettre de lier des relations avec les personnes dont ils apprennent la langue». Échanger des informations, donner son opinion, raconter ses expériences, convaincre, argumenter, nuancer sa pensée sont des actes de paroles qui permettent la compréhension des modes de vie, des cultures et les mentalités des autres peuples.

L'approche communicative considère l'apprenant comme un « acteur social » qui sait mobiliser l'ensemble de ses compétences et de ses ressources (stratégiques,

---

[1] J. Dolz, A. Pasquier & J.-P. Bronckart (1993), « L'acquisition des discours : Émergence d'une compétence ou apprentissage de capacités langagières diverses ? », *Études de linguistique appliquée*, n° 91, p. 23-37.

[2] Trim, J.L.M. , *Threshold level,* Cambridge University Press (CUP), 1975

[3] Coste, Daniel, Un *Niveau seuil*, Hatier, Paris, 1976 in LFDM, *L'évaluation et le Cadre européen commun de référence,* Mars-avril 2006 - N°344

cognitives, verbales et non verbales), pour parvenir à la compétence qu'il escompte : la réussite de sa communication langagière.

Evaluer est une activité continue par laquelle on identifie les informations pertinentes, on collecte, analyse, mesure des données et fournit des informations utiles qui permettent de juger les décisions possibles en matière d'enseignement, d'orientation, etc.

Le Dictionnaire de l'Éducation[1] donne la définition suivante : « L'évaluation est une opération qui consiste à estimer, à apprécier, à porter un jugement de valeur ou à accorder une importance à une personne, à un processus, à un événement, à une institution ou à tout objet à partir d'informations qualitatives et/ou quantitatives et de critères précis en vue d'une prise de décision. Évaluer, c'est comprendre, éclairer l'action de façon à pouvoir décider avec justesse de la suite des événements ».

Evaluer la compétence de communication, qui représente l'objectif final de l'apprentissage d'une langue étrangère signifie « évaluer la faculté d'interpréter, que celle-ci soit explicite (converser, correspondre) ou qu'elle reste implicite sous la forme d'une activité psychologique sous-jacente à la capacité de dire, d'écouter, d'écrire et de lire. Je pars du principe que le problème n'est pas de savoir si c'est là l'objectif de l'enseignement des langues mais comment cet objectif est atteint »[2].

En effet, comment atteindre cet objectif ?Autrement dit comment mettre en pratique les compétences linguistiques, non pas comme une fin en soi , mais comme une composante de la compétence de communication.

L'enseignement /apprentissage du français langue étrangère doit être centré sur la communication, à savoir viser l'acquisition de la compétence de communication, appréhender le discours dans sa dimension globale et privilégier le sens.

Vue comme technique de classe, l'activité communicative implique l'exécution d'une tâche. Mais, pour accomplir cette tâche il est absolument nécessaire d'employer stratégiquement certaines compétences pour mener à bonne fin une série d'actions se rapportant à un certain domaine et ayant un résultat déterminé.

L'enseignant établira le contenu de la tâche à réaliser avec les apprenants et puis il anticipera le contenu langagier nécessaire à la réalisation de cette tâche. Il a de même la possibilité de cibler le contenu langagier pour imaginer ensuite une activité (une tâche) qui en aurait permis l'emploi.

A la différence des exercices formels qui ne sont pas centrés sur une situation de communication, les activités communicatives impliquent les apprenants dans une communication réelle et ont des résultats concrets[3]. Ces activités supposent des échanges verbaux entre les apprenants qui collaborent à l'exécution de la tâche ou entre l'enseignant et les apprenants et d'autre part l'emploi créatif de la langue dans la situation communicative imposée par la tâche.

Il faut, quand même, souligner le fait que traditionnellement, l'attention était centrée sur les aptitudes linguistiques et qu'on supposait qu'une fois celles-ci acquises, les compétences de communication suivraient automatiquement. La pratique de la classe de langue étrangère démontre pleinement que les aptitudes linguistiques ne sont pas, obligatoirement, la garantie de la compétence communicative. C'est pourquoi

---

[1] Legendre, Renald, *Dictionnaire actuel de l'éducation*, 1993, Ed. Guerin/Eska

[2] H.G. Widdowson (1978/1991), *Une approche communicative de l'enseignement des langues,* Paris, Hatier-CREDIF, p. 80

[3] Cosăceanu , Anca, *Didactique du français langue étrangère,* Ed. Cavaliotti, Bucureşti, 2003, p. 132

insister d'une manière exagérée sur divers types d'exercices structuraux ou d'autres types, peut inhiber le développement des aptitudes de communication des apprenants.

Avoir la capacité de communication signifie posséder les moyens de créer et de re-créer du discours dans divers contextes et suppose l'appropriation de la valeur communicative d'éléments linguistiques en contexte.

Les activités de communication langagière et les stratégies afférentes sont analysées dans le *Cadre européen commun de référence pour les langues*[1] selon quatre aspects de l'activité communicative : la réception, l'interaction, la production et la médiation. Ces quatre aspects des tâches données à effectuer aux apprenants seront choisies de sorte à faire varier les expériences d'apprentissage pour mettre en valeur l'oral et l'écrit et encourager la compréhension et la production.

Pour une évaluation la plus proche possible de l'objectivité l'enseignant devra différencier les pratiques langagières, individualiser les parcours, prendre en compte l'hétérogénéité du groupe d'apprenants.

A partir du Document préparé pour le Réseau d'enseignement francophone à distance du Canada (REFAD)[2] , nous avons sélectionné quelques paramètres qui peuvent diriger l'enseignant dans sa démarche d'évaluation de la compétence de communication chez l'apprenant en FLE :

- adapter la communication aux caractéristiques de l'auditoire,
- sélectionner le mode de communication approprié aux buts poursuivis,
- encourager le savoir écouter, comprendre et répondre adéquatement aux autres,
- recevoir et comprendre des idées communiquées selon différents moyens,
- utiliser un vocabulaire approprié à la situation,
- rédiger des textes personnels,
- écrire avec aisance, correctement et lisiblement,
- exprimer ses opinions et ses idées avec justesse,
- choisir la technologie appropriée à l'auditoire et au but de sa communication,
- communiquer à l'aide du multimédia,
- comprendre la nature et le rôle des technologies dans la communication sonore et visuelle.

En guise de conclusion, nous soulignons que l'objectif d'une telle démarche est de favoriser l'acquisition d'un savoir-faire fort complexe : la communication dans une langue étrangère. Pour atteindre cet objectif, l'enseignant se trouvera constamment, comme nous avons déjà mentionné, dans la recherche d'un équilibre entre les dimensions formelle et communicative du langage, ce qui motivera ses choix pédagogiques.

**Bibliographie**

J.-C. Anscombre & O. Ducrot, *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983

*Cadre européen commun de référence pour les langues- apprendre, enseigner, évaluer* (CECRL) http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/source/FrameworkFRpdf

---

[1] *Cadre européen commun de référence pour les langues- apprendre, enseigner, évaluer (CECRL)* http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/source/FrameworkFRpdf

[2] Document préparé pour le Réseau d'enseignement francophone à distance du Canada (REFAD) par Marie-France Prayal et Michel Gignac
Université Sainte-Anne/Collège de l'Acadie http://www.usainteanne.ca/ (Nouvelle-Écosse)

Cosăceanu , Anca, *Didactique du français langue étrangère,* Ed. Cavaliotti, Bucureşti, 2003,
Coste, Daniel, Un *Niveau seuil*, Hatier, Paris, 1976 in LFDM, *L'évaluation et le Cadre européen commun de référence*, Mars-avril 2006 - N°344

D. Gaonac'h, *Théories d'apprentissage et acquisition d'une langue étrangère*, Paris, Hatier/Didier,1991
D.H. Hymes, *Vers la compétence de communication*, Paris, Hatier-CREDIF, 1982/1991, Document préparé pour le Réseau d'enseignement francophone à distance du Canada (REFAD) par Marie-France Prayal et Michel Gignac
J. Dolz, A. Pasquier & J.-P. Bronckart , « L'acquisition des discours : Émergence d'une compétence ou apprentissage de capacités langagières diverses ? », *Études de linguistique appliquée*, n° 91, p. 23-37, 1993
J. Moeschler & A. Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Éditions du Seuil, 1994,
Legendre, Renald, *Dictionnaire actuel de l'éducation*, Ed. Guerin/Eska , 1993
Trim, J.L.M. , *Threshold level*, Cambridge University Press (CUP), 1975
Université Sainte-Anne/Collège de l'Acadie http://www.usainteanne.ca/ (Nouvelle-Écosse)
Widdowson , H.G. ,*Une approche communicative de l'enseignement des langues*, Paris, Hatier-CREDIF, 1978/1991

# *THE BIOLOGICAL WAYS OF CHILD LANGUAGE ACQUISITION ALTERNATIVE THEORIES TO THE INNATENESS THEORY*

**Oana VOICULESCU**
**University of Medicine and Pharmacy, Craiova**

***Abstract:*** *The similitude among language acquisition stages across diverse people and languages shows that children come from birth with some special abilities about what generalizations to look for and what to ignore and, also, how to discover the regularities of their native language. Learning a language, as well as learning to walk, is quite different than learning to read or to ride a bicycle. The main difference may be that the first two processes are based on acquisition, while the latter are sustained by learning to do something. The theories discussed in this article are the innateness theory and its alternatives – the empiricist alternative and the theory formation. Both come with new arguments against the innateness theory and, thus, they may easily be considered as rather opposite than alternative ones.*

Keywords: *regularities, acquisition, learning*

## General Remarks

One may find extremely phenomenal and interesting the way in which children form their own complex rules and construct a grammar of their own of the language around them in a relatively short time. The similitude among language acquisition stages across diverse people and languages shows that children come from birth with some special abilities about what generalizations to look for and what to ignore and, also, how to discover the regularities of their native language. Because the major source of data is the child's own productions, we often do not know what a certain word or grammatical construction means to the child when he uses it because they may mean different things to children than they mean to adults. Common, however, are the constructions which express relationships between objects or events. There has been a general belief that children comprehend more than they can produce at any point in their linguistic development. It has been stipulated that children learn language more or less in the same way as they learn to sit up or stand or crawl or walk. They are not taught to do these things, but all normal children begin to do them at around the same age. Learning a language, as well as learning to walk, is quite different than learning to read or to ride a bicycle. The main difference may be that the first two processes are based on acquisition, while the latter are sustained by learning to do something. Thus, many people never learn to read because they are not taught to do so and not because they do not have the ability to read; there are also large groups of people in different parts of the world that do not have any written language. However, they do have language. There are different theories or hypotheses to sustain the ability of children to acquire language, like *The Innateness Theory/Hypothesis* or *The Critical Age Hypothesis.*

## Alternatives to Innateness Theory

'What accounts for the ease, rapidity and uniformity of language acquisition even if the data is quite impoverished?' – this is a question that was first posed by Chomsky in trying to explain the ways in which a child acquires language as a result of a natural process. They do not have to be shown or taught the complex rules of

language, while a student of linguistics will probably find very difficult to solve a syntax problem in another language.

The process of acquisition in children is quite rapid; for example, a child acquires the major part of the grammar in more or less two years (that is, from the age of one – when the child produces his/her first words – till the age of three years old – when the child knows almost all grammatical complex structures in his/her native language). Apart from being rapid, acquisition is also a very uniform process across children and languages (Fromkin/Rodman, *An Introduction to Language*). Thus, children all over the world, learning thousands of languages, go through the same stages of phonological, morphological and syntactic rules acquisition in spite of the fact that children hear a great number of utterances, the language heard is incomplete, noisy and unstructured, the sentences have slips of the tongue, false starts and even ungrammatical and incomplete information. What is so intriguing about this process is that children actually learn (or mysteriously know) aspects of grammar for which they receive no information at all – the so-called ***impoverished data*** or ***poverty of stimulus***.

The basic idea is that children develop their every day knowledge of the world by using the same cognitive devices that adults use in science. Particularly, children develop abstract, coherent systems of entities and rules, especially causal ones (i.e. they develop theories). These theories enable children to make predictions about new evidence and also to interpret and explain it. Children explore the world, testing the predictions of the theory and gathering relevant evidence. There has been suggested that children are born with initial innate theories, as postulated by Chomsky. Thus, the Chomskyan theory of innateness can be 'translated' as: *a theory is a particular kind of system that assigns representations to inputs, in the way that the perceptual system assigns representations to visual input or how the syntactic system assigns representations to phonological input.*

It is worth noting that the generative program appears to be less concerned with developmental issues per se than with articulating the abstract principles of the universal grammar held to underlie language development. Given this difference in explananda, one finds corresponding differences in approach to the empirical data -- for example, the bits of language that serve as the child's input stimuli. For a theory of maturation, the relationship between the input stimuli and resulting language competence consists in the triggering of a set of pregiven constraints, while for a theory of learning the relationship is instead considered to be an inductive one. (One might expect that the relative importance each approach attributes to the input stimuli in explaining language competence will differ accordingly as well.)

All the evidence mentioned above and also factors like the ease, rapidity and uniformity with which a child acquires his/her first language (despite little input of language from outside) have led to the ***Innateness Hypothesis,*** stating that the human species is both genetically prewired to acquire language and also that the language it uses is of a determined kind. At the basis of this theory also stands the Chomskyan UG (Universal Grammar) representing the principles that are at the base of the unconscious, acquisition of any language in the world. UG underlies the specific grammars of all languages. It is what we refer to as the genetically determined language faculty of the left hemisphere. The innateness hypothesis predicts that all languages tend to conform to the principles of UG. Still, there is a long way until researchers understand the full nature of UG. Thus, if one investigates some language in which the UG principles have been violated, one has to correct the above theory and substitute other principles.

For example, children at an early age learn to form questions and this rule does not seem too hard for them, i.e. to move the auxiliary verb to the beginning of the sentence. But, this does not always work. Given the situation:

***Statement:*** 'Jill who is my sister is going up the hill.'

***Question:*** '*Is Jill who__ my sister is going up the hill?'

'Is Jill who is my sister __ going up the hill?'

In this case, it is not the first auxiliary verb which must be moved, but the auxiliary verb of the main clause. This may lead one to the conclusion that the rules constructed by children are ***structure-dependent*** (children use syntactic rules that depend on more than their knowledge of words). They also rely on their knowledge of syntactic structures, although the latter are not overtly marked in the sentences they commonly hear. This process is more obvious when dealing with the rules for *wh*-question-formation.

e.g. ***Statement1:*** 'Jack and Jill went home.'

***Question1:*** 'Jack and *who* went home?'

***Statement2:*** 'Jill ate cookies and ice-cream.'

***Question2:*** 'Jill ate cookies and *what*?'

What one may conclude from the examples above is the fact that the child learns to replace the noun-phrase (NP) Jill and ice-cream with the appropriate *wh*-question word *who* or *what*. It seems that the *wh*- phrase can replace any NP subject or object. But, in coordinate structures, the *wh*- word must stay in the original NP, as it cannot be moved. Although sentences like '*Who did Jack and __ go up the hill?'/ '*What did Jill eat bagels and __?' are considered ungrammatical, yet the following are accepted:

***Statement:*** 'Jack went up the hill with Jill.'

***Question:*** 'Who did Jack go up the hill with __ ?'

In almost all languages in the world, including English, there seems to be a so-called ***coordinate structure constraint*** that makes impossible the movement of a *wh*-phrase out of a ***coordinate structure.*** Although children make lots of mistakes in their early sentences, they do not produce sentences that could not be sentences in some human language. However, the range of theories that can be postulated is very much wider than the limited set of representations possible on innateness view.

***Empiricist Alternatives*** -- there have been postulated other alternative and even opposite theories to the innateness hypothesis. Thus, Alison Gopnik (*The Theory Theory as an Alternative to the Innateness Hypothesis*, internet published article – the connected site is given in the *References* section) gives arguments in favour of the empiricist views in that if one does not specify just which learning mechanisms are talked about (and one knows for sure that there are not any other possible learning mechanisms), one cannot be certain that such capacity is innate. Thus, the poverty of the stimulus seems not to be such a strong argument as there may be general-purpose learning mechanisms that could account for the development of a particular type of knowledge. Putnam made this sort of argument many years ago, when Chomsky first formulated the innateness theory. Piagetians also argue that vague, possible, general-purpose processes of *assimilation* and *accommodation* can account for cognitive development. Chomsky is right in thinking that these are weak arguments as it seems little satisfactory to prefer an unspecified and vague general-purpose learning mechanism (that may or may not exist) to a specific proposal to an innate structure.

Besides alternative mechanisms to the innateness theory, we can also bring into discussion some opposite proposals. These arguments typically have the following form: a particular mechanism explains some particular type of learning; in this type of learning, inputs are transformed into representations that are at least somehow more abstract, complex and highly structured than the inputs themselves. The actual representations generated by such mechanisms are not so abstract, complex or highly structured as the representations of language or of every day thought. Therefore, if the reinforcers and the stimuli and responses are complex enough, operant conditioning could get us to language and every day cognition. It was also the argument of *association*, by which one could get from two specific simple experiences to a more complex representation, by associating the simple experiences. Therefore, all representations could be achieved if the system turns to be sufficiently complex.

The most recent version of this argument invokes connectionist learning systems. These ones generate often surprisingly abstract and complex representations from repeated patterns of input. The learning mechanisms these systems employ are more powerful than the ones of simple association or conditioning. Nevertheless, the representations these systems generate still look very different as they lack the componential and inferential character of the representations of ordinary language and thought.

***Theory-Formation*** -- the theory formation alternative presents, in contrast, a different argument. Scientific theory-formation is a kind of demonstration proof that there exist learning mechanisms in the universe that are powerful enough to generate the representations we want from the input we know we have. These learning mechanisms can be and, moreover, have been imbued in human brains here on earth.

Theory-formation does not represent a vague-general purpose learning mechanism that may or may not exist. Nor it is a specific learning mechanism that may or may not be able to generate sufficiently abstract, complex, highly-structured representations. It is indeed a mechanism that generates the right kind of knowledge from the right kind of input.

The classical empiricist views, as well as contemporary connectionist ones, assume that all representational structure comes from the nature of input and the learning mechanisms themselves and, thus, it can be reduced to input. As a contrast, scientific theory change never seems to involve non-interpreted data as theories themselves build on, revise or replace earlier theories. The earlier theories enable us to select and interpret the evidence that will eventually lead to new theories. According to scientifically opinions, the origin of this first theory is kind of obscure. But if one thinks about theory-formation as a mechanism of cognitive development, the origin of the first theories is quite simple. They represent the theories that we are literally born with. Therefore, children learn by modifying, revising and eventually replacing earlier theories with later ones. The idea that human beings are born with such substantive theories is also sustained by the empirical evidence of the last thirty years of infancy research.

There is, however, a very important difference between this kind of innateness and the chomskyan innateness hypothesis. These first theories of formation are subject to radical revision in the light of further evidence. (Gopnik& Meltzoff, 1997) By the time one reaches adulthood, the theories may look almost nothing like the initial theories we had at birth and further revision of these theories in organized science may lead to still further radical changes. These changes are not arbitrary, they are inferred

from the evidence of the experience we accumulate in the course of development. This is very different from Chomsky's innateness hypothesis and from classical rationalism. On those views, innateness is a claim about the constraints on the final slate of the system and not about the slate the system starts with. On the other hand, if one sees Chomsky's real contribution as being cognitive naturalism, then the influence of his ideas is both broad and important. They have allowed us to make real progress in solving the problem of how we come to understand the world around us, the myriad devices we use to get to the truth about the world around us, from human vision to science itself. It has helped us to begin to solve the ancient problem of knowledge.

**Conclusions**

The similitude among language acquisition stages across diverse people and languages shows that children come from birth with some special abilities about what generalizations to look for and what to ignore. Thus, children comprehend more than they can produce. Alongside with the *innateness theory* provided by Chomsky (stating that children do come with an innate ability to learn a language), there have also been stipulated other alternatives, among which I found most interesting the following ones:

- the *empiricist alternatives* – is considered not only an alternative, but an opposite to the innateness theory; thus, it sustains that if one does not specify just which learning mechanisms are talked about, one cannot be certain that such capacity is innate and, in this way, the poverty of the stimulus seems not to be such a strong argument.
- the *theory-formation* -- demonstration proof that there exist learning mechanisms in the universe that are powerful enough to generate the representations we want from the input we know we have. Theory-formation does not represent a vague-general purpose learning mechanism that may or may not exist.

Regardless of these alternative theories, nothing has been proved yet and scientists are still researching for sustainable proofs and arguments. So far, the Chomskyan innateness theory is the most argumentative, but other ways of acquiring the native language are indeed involved in the process of language acquisition.

**Bibliography**

Chomsky, N., *The Human Language Series* 2, Gene Serachinger, New York, 1994
Chomsky, N., *Knowledge of Language. Its Nature, Origin and Use*, Praeger, New York, 1986
Cook, V., *Second Language Learning and Language Teaching*, Edward Arnold, New York, 1991
http://www.writing.brkeley.edu